Mª Gloria Ríos Guardiola, Mª Belén Hernández González, Encarna Esteban Bernabé (eds.)

Mujeres de letras: pioneras en el arte, el ensayismo y la educación

Región de Murcia

MUJERES DE LETRAS: PIONERAS EN EL ARTE, EL ENSAYISMO Y LA EDUCACIÓN

Mª Gloria Ríos Guardiola,
Mª Belén Hernández González,
Encarna Esteban Bernabé (eds.)

IX Congreso Internacional AUDEM

Universidad de Murcia
Facultad de Letras

Región de Murcia
Consejería de Educación
y Universidades

Región de Murcia
Consejería de Educación y Universidades

Con la colaboración de la fundación Séneca.
Agencia de ciencia y tecnología de la Región de Murcia.

f SéNeCa(+)
Agencia de Ciencia y Tecnología
Región de Murcia

Promueve:

© Universidad de Murcia
Facultad de Letras
Dpto. de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe y AUDEM

Edita:

© Región de Murcia
Consejería de Educación y Universidades
Secretaría General. Servicio de Publicaciones y Estadística

www.educarm.es/publicaciones

Creative Commons License Deed

La obra está bajo una licencia Creative Commons License Deed. Reconocimiento-No comercial 3.0 España.

Se permite la libertad de copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra bajo las condiciones de reconocimiento de autores, no usándola con fines comerciales. Al reutilizarla o distribuirla han de quedar bien claros los términos de esta licencia.

Alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor.

Nada en esta licencia menoscaba o restringe los derechos morales del autor.

© Textos: los autores
© Ilustración de cubierta: Adriana Assini
© Ilustraciones interiores: sus propietarios

Primera edición, octubre 2016, 300 unidades.

I.S.B.N.: 978-84-945433-7-1
D.L.: MU 1145-2016

Hecho en España - Made in Spain

Edición a cargo de Compobell, S.L.

Índice

Presentación 13
Las editoras
Anna Ajmátova: poesía y destino 17
Dionisia García

1 ENSAYISTAS Y LITERATAS

Fatima, Amat Al-Rahman y otras mujeres en el mundo del saber de Murcia en el siglo XII 27
Victoria Aguilar
Mentalitá provinciale e condizione femminile nella prosa di Carolina Rispoli 47
Angelo Azzilonna
Christine de Pizan ou l'Écriture au féminin au Moyen Âge 67
Emma Bahíllo Sphonix-Rust
La intimidad como grito: Francesca Woodman y la búsqueda de la artista total. 79
Gema Baños Palacios
Una voce dal passato: i versi in Titsch di Anna Maria Bacher 91
Mattia Bianchi
L'ironia dell'esistenza: una sensibile riflessione tra le pagine di anna marchesini 105
Michele Carmone
Marie de Gournay y la misógina república de las letras 117
Víctor Cases Martínez
Alejandra Pizarnik, crítica y traductora. Sus textos en *Sur* 135
Vicente Cervera Salinas
Georges de peyrebrune et la cause des femmes 149
Lydia de Haro Hernández
Gracia Nasi, la señora de la Consolação 163
Alessandra Dolce – Antonia Martínez Pérez
Carmen Laforet: una mujer avanzada a su tiempo 175
Santa Ferretti

***Sicilia esoterica* de marinella fiume: una obra clave para comprender el concepto de «Sicilianidad»** **185**
José García Fernández
Las mujeres toman la palabra: nuevas voces en la novela histórica italiana **201**
Pablo García Valdés
Jane Austen y la mente: cómo curar el exceso de emosciones en Sense and sensibility **213**
María Teresa González Mínguez
La mordida produnda de Hanni Ossott **221**
Berta Guerrero Almagro
Storie segrete: la vita delle donne raccontata da Hilary Mantel . . **233**
Tiziana Ingravallo
Mujer y poesía: compromiso poético en Olvido García Valdés . . **241**
Natalia Noguera Martínez
Lidia Ravera a metà strada tra il '68 e il '77. Viaggio tra le pagine di porci con le ali **257**
Matteo Re
Giulia Falletti di Barolo y su lucha por los derechos sociales de los desfavorecidos **273**
Yolanda Romano Martín
Las trobairitz en imágenes: aproximación a una lectura simbólica **291**
Antonia Víñez Sánchez – Juan Sáez Durán

2 PENSADORAS Y FILÓSOFAS

Visibilización de las pioneras del psicoanálisis en México **305**
Irene Aguado Herrera – Andrea García Hernández
Nellie Campobello: una mirada femenina sobre la revolución mexicana en *Cartucho* **321**
Grecia Samai Cuamatzin Nieves
Las mujeres pioneras de la heterodoxia: de las beguinas a Teresa de Jesús **339**
Elena Fernández Treviño
Robin Lakoff. Más allá de la Cortesía **355**
Aldo Fresneda Ortiz
Elizabeth Anscombe y la noción de acción intencional **365**
María D. García-Arnaldos
La mirada sensible y vanguardista de Teresa de La Parra en la I Conferencia sobre la *Influencia de las Mujeres en la formación del alma americana* **381**
María Angélica Giordano Paredes

De Rabi'a Al-'Adawiya (m. 801) a Fatima Al-YaŠrutiyya (m. 1978): modelos de santidad y feminidad, mujeres de conocimiento y maestras sufíes en el orbe islámico **391**
Amina González Costa

Escribir "*Como vivir en la tierra*": Los escritos autobiográficos y ensayísticos de Natalia Ginzburg **423**
Antonia Hernández Cantabella

El desafío político de una congresista pionera: Edith Nourse Rogers **439**
Antonio Daniel Juan Rubio – Isabel María García Conesa

Maria Zambrano ed Elena Croce: quando una amicizia fa la politica **457**
Elena Laurenzi

Itinerari di formazione al femminile: l'editoria per l'infanzia italiana attraverso i contributi di Donatella Ziliotto e di Rosellina Archinto **475**
Chiara Lepri

Lo femenino en la ensayística de Rita Cetina Gutiérrez, escritora mexicana del siglo XIX **487**
Claudia Adriana López Ramírez – Alicia Verónica Ramírez Olivares

La visión ética de la política en María Zambrano **503**
Francisco Martínez Albarracín

Rosario de Acuña y Villanueva. Una mujer ilustrada en el infierno neocatólico español **517**
Isidoro Neira Toboso

De la dignidad y la capacidad intelectual de las mujeres Marie de Gournay y Concepción Arenal: analogías y divergencias **533**
María Elena Ojea Fernández

Emilia Peruzzi *versus* Maria Rattazzi **545**
Carmela Panarello

Literatura, arte y periodismo en la Italia contemporánea: el caso de Irene Brin **561**
Victoriano Peña

El conocimiento jurídico de Emily Jane Brontë. **575**
Ana Pérez Porras

Sophie Germain saggista **591**
Giuseppe Raguní

Etica della persona e illusione del personaggio: un'idea analizzata attraverso la filosofia di María Zambrano, Simone Weil e Hannah Arendt **599**
Adele Ricciotti

Marguerite Porete: un pensamiento herético y vanguardista **617**
Mª Gloria Ríos Guardiola

El discurso femenino en Inés Arredondo. "Ensayos de identidad" **635**
Beatriz Saavedra Gastélum

3 ACTIVISTAS DE LA HISTORIOGRAFÍA Y GENEALOGÍA FEMINISTA

Il caso di belgiojoso e di *ΈΦΗΜΕΡΙΣ ΤΩΝ ΚΥΡΙΩΝ* (*Giornale delle Signore*) di parren. Percorsi intertestuali. **651**
Ada Boubara

Fundadoras del nuevo feminismo: Betty Friedan y *la mística de la feminidad* ***661***
Elisa María Casero Osorio1

Gertrudis Gómez de Avellaneda: la voz de la emancipación femenina en *Sab* **679**
Gabrielle Croguennec-Massol

Border/s of the self: Inhabiting the "Other" in Chimamanda Ngozi Adichie's *Americanah* ***689***
Mar Gallego

Los trinos que no se extinguen: reivindicación de María Polyduri y su papel para la literatura griega. **697**
Enrique Íñiguez Rodríguez

Mulier sine nomine **719**
Raffaela Lo Brutto

***Je suis androgyne des lettres* (Rachilde, 1860-1953)** **731**
Mª del Carmen Lojo Tizón

André Léo, pionera del sufragismo de la segunda mitad del siglo XIX en Francia: del socialismo utópico a la defensa de la emancipación de las mujeres **745**
Anna Mellado García

Género y promoción académica ¿dónde está el freno para las mujeres? **761**
Estrella Montes López

Aspectos históricos y sociales de los inicios del feminismo en la prensa en española **775**
Cristina Roda Alcantud

Mujeres precursoras en la ciencia: un repaso histórico con perspectiva de género **785**
María J. Rodríguez-Shadow

Hubertine Auclert y su contribución a la causa feminista en *Le radical. Journal politique et litteraire* ***799***
Ángela Magdalena Romera Pintor

Eugénie Niboyet: apóstol de la emancipación femenina **815**
Sara Sánchez Calvo

La trascendencia de enseñar el derecho penal y la criminología con perspectiva de género **829**
Iris Rocío Santillán Ramírez

4 ARTISTAS, MUJERES DE TEATRO Y ESPECTÁCULO

María Manzanera como ejemplo del desarrollo de la fotografía contemporánea en Murcia: fotógrafa, investigadora, docente, coleccionista y comisaria **845**
Laura Cano Martínez

"Fissando il mio occhio di avoltoio nelle latebre dell'anima sua". Adelaide Ristori e la costruzione del personaggio di Elisabetta I d'Inghilterra **861**
Mauro Canova

"Más vale sudor de madre que leche de ama". Imagen y percepción del ama de cria en la sociedad española (finales del siglo XIX y principios del XX) **877**
Dolores Cantero

La sfida di Zaha Hadid: arte *versus* architettura **893**
Laura Ciccarelli

Tamara de Łempicka, la imagen glamurosa de la mujer de entreguerras **905**
Miguel Ángel Coronado Corchón

Claude Cahun, creadora y observadora inconformista **925**
Carmen Cortés Zaborras

Dª Emilia Pardo Bazán (1851-1921), espectadora, dramaturga y crítica teatral. Confluencias y paradojas. **939**
Concha Fernández Soto

La Marquesa Casati, artista visionaria: modernidad y transgresión de una escultura viva **955**
Pablo García Calvente

Las dramaturgas republicanas: un movimiento existente sin derecho al canon literario **967**
Rocío González Naranjo

Mujer, arte y sociedad minera contemporánea. El rostro femenino del arte contemporáneo de La Unión (Murcia, España) **985**
Óscar González Vergara

Adaptación, subversión y transgresión en tres artistas victorianas. Los casos de Elizabeth Siddal, Marie Spartali Stillman y Evelyn De Morgan. **1005**
Mª Cristina Hernández González

Artistas precursoras en el arte español: de la edad media al siglo XVIII **1019**
Pilar Muñoz López

Santa Orlan. La subversión de la iconografía patriarcal cristiana asociada a la mujer virginal **1035**
Joana Ortega Mota

Leni Riefenstahl, la cineasta del III Reich 1045
Salvador Pla Pérez – Montserrat Siso Monter
Senza arte né parte. Il caso di Atena Farghadani. Iran 1053
Anna Grazia Russu
Eterno femminino in Leonora Carrington, Leonor Fini, Kay Sage, Dorothea Tanning, Remedios Varo in relazione all'avanguardia surrealista. 1063
Alessandra Scappini
Marga Gil Roësset, la fuerza de la artista innata 1079
Montserrat Siso Monter – Salvador Pla Pérez
Mondi a confronto attraverso Shirin Neshat 1089
Marianna Stucchi
Suso Cecchi d'Amico: palabras tras las imágenes 1099
Sara Velázquez García

5 PROFESORAS Y PEDAGOGAS

La educación para mujeres en Marruecos 1113
Fátima Aribou Mechtat
La cruzada para la ciudadanía: activistas en la alfabetización de adultos 1119
María Luz Arroyo Vázquez
María Montessori y su método educativo ¿es posible su aplicación en el aula de educación secundaria y superior? 1135
Encarna Esteban Bernabé
Zénaïde Fleuriot, une romancière choyée e à son époque et oubliée de nos jours 1149
Magali Fernández
De la libertad al placer: una propuesta para la ética y educación feminista 1161
María del Carmen García Aguilar
Laura, María Enriqueta y un poco de Gabriela: maestras en América y en España 1171
Lilia Granillo Vázquez
Antonia Maymón por una cultura de acción en favor de la escuela racionalista 1191
M. Belén Hernández González
Emma Boghen Conigliani: docente e pioniera della critica letteraria fra ottocento e novecento 1207
Loredana Magazzeni
Maria Montessori, molto più di un'educatrice 1219
Mª Gracia Moreno Celeghin

La "scrittura complessa" de Bianca Pitzorno, educadora de generaciones 1231
Eva Muñoz Raya
Io accademica, io saggista, io donna: Marina Addis Saba, la ricercatrice detective 1247
Damiano Piras
Maria Montessori: dalla medicina all'impegno in campo educativo 1263
Tiziana Pironi
María de Maeztu, pedagogía y feminismo 1273
Ángel Serafín Porto Ucha – Raquel Vázquez Ramil
Una firme promotora de la educación de la mujer afroamericana: Mary McLeod Bethune 1291
Antonia Sagredo Santos
Apuntes para una lectura crítica del pensamiento educativo de Emma Perodi 1307
María Dolores Valencia

RESÚMENES 1321

ÍNDICE DE AUTORES 1363

Presentación

Hemos crecido persuadidos de vivir en una sociedad que avanza a grandes pasos hacia la igualdad de oportunidades para ambos sexos; sin embargo, a pesar del largo camino recorrido, mirando atrás todavía es corto. Es un hecho reconocido en el ámbito intelectual la asimetría en la visibilidad social, cultural o educativa. Cuando abrimos una enciclopedia o un libro de historia para individuar a los representantes literarios, artísticos o filosóficos de cualquier época o cualquier cultura, aparecen infinidad de hombres insignes, pero muy raramente asoman a esos anaqueles eruditos nombres de mujer. Pareciera que la mujer y "sus labores" no hubieran contribuido a la evolución de las ideas y las artes, oscureciéndose su presencia y participación en estas. Podríamos pensar que muchas no tuvieron acceso a la cultura, sin embargo, dicho obstáculo tampoco justificaría tantas ausencias de escritoras, filósofas, pintoras... en la memoria lagunosa de nuestro tiempo.

Tales historiografías huérfanas de mujeres todavía circulan en las escuelas y centros de enseñanza superior, es por ello que un libro sobre creadoras e intelectuales contribuye al reconocimiento de este inmerecido vacío. Con esta edición hemos querido aportar nuestro esfuerzo y entusiasmo a la inmensa tarea que aún queda por delante para incluir el trabajo intelectual de grandes mujeres en los materiales educativos y en las bibliotecas públicas.

El conjunto de temas reunidos aquí es variado y extenso, no obstante representa sólo una selección de los trabajos presentados al Congreso Internacional *Mujeres de Letras. Pioneras en el arte, el ensayismo y la educación*, celebrado en la Universidad de Murcia los días 20 y 21 de octubre 2016 en colaboración con la Asociación Universitaria de Estudios de Mujeres (AUDEM) y auspiciado por la Consejería de Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, el Ayuntamiento de Murcia y la Fundación Séneca. El encuentro ha reunido una nutrida participación de conferenciantes, estudiantes y agentes de la cultura en debate sobre la labor artística y literaria de mujeres para proponer su eficaz proyección social. Al mismo tiempo, éste ha contado con distintas actividades abiertas a la ciudad, entre ellas un montaje teatral, una exposición de fotografía y un concierto de piano que contribuyen a iluminar este reconocimiento.

Los contenidos aquí recogidos se estructuran en cinco bloques cuya temática está interrelacionada, en tanto la mayoría de las figuras estudiadas pertenecen a distintas áreas a la vez, así como a distintos siglos y culturas; de este modo el casi centenar de capítulos del volumen está agrupado en las siguientes secciones: 1) ensayistas y literatas, 2) pensadoras y filósofas, 3) activistas de la historiografía y genealogía feminista, 4) artistas, 5) profesoras y pedagogas. A modo de introducción hemos querido incluir la ponencia de apertura de Dionisia García, *Poesía y destino*, pues para la mayor parte de las autoras estudiadas la escritura y el arte ha constituido su forma natural de hacerse visible, de alumbrarse.

Los textos han sido elaborados por destacados investigadores y docentes de ámbito internacional procedentes de distintas universidades de Italia, Grecia, Francia, Irlanda, Letonia, Polonia, México, Brasil y España. El resultado es un panorama abierto e intercultural que describe la percepción de la realidad y las inquietudes de las mujeres de todos los tiempos, desde las traductoras de la Biblia del Aventino en época de San Jerónimo, a las artistas del espacio virtual del siglo XXI.

Os invitamos a disfrutar de su lectura teniendo presente otra expresión popular pues, si la mujer es *la sal de la Tierra*, es hora de cuestionar las genealogías culturales aprendidas. Revisémoslas *cum grano salis*, vinculando a los nombres ya esculpidos en piedra, otros tantos de mujeres excelentes que merecen formar parte de la historia.

Las editoras

Introducción

Anna Ajmátova: poesía y destino

Dionisia García

Vivimos una época donde la marca de fronteras tiende a difuminarse, a brindar proximidad o, al menos, a paliar dificultades. Hemos de decir que la poesía, el arte en general, se han considerado pioneros en este aspecto de abrir ventanas al exterior hasta donde ha sido posible. En poesía teníamos la carencia de traducciones y, en ocasiones, de traducciones fiables. Afortunadamente, en los últimos años, han entrado a nuestras editoriales, bocanadas de aire fresco, a través de dignas traducciones, que permiten un mayor acercamiento a interesantes autores de la poesía universal. Digamos que gran parte de ellos ya fueron traducidos, si bien sus ediciones están agotadas. En definitiva, es deseable una dedicación amplia a la traducción para que ese intercambio entre países, a la poesía me refiero en este caso, sea favorecido.

En este encuentro, he querido acercarme a la poeta Anna Ajmátova, cuya vida y obra creo lo merecen, por tratarse de la poeta rusa por excelencia. Ajmátova logró profundizar en su poesía, esencializarla. Dar a conocer a través de experiencias personales el sentir de su pueblo. Lo llevó a cabo a través de ese desdoblamiento loable, que sólo poseen los poetas de alto rango, desdoblamiento advertido especialmente en una de sus obras mayores, *Réquiem*. El aguijón del dolor es a veces tan fuerte, que no merece ser notado, y precisa de otra voz, de otro momento de la palabra, tocado por la gracia, por el "don" o como se quiera llamar.

En Ajmátova tres realidades se apoyan entre sí, los sucesos de su país, parte de su historia como destino personal y dramático, y su poesía como aliento vital que, indudablemente, tiene mucho que ver con su biografía, sin embargo no lo es todo. La poeta poseía amplitud de miras. Entre otros, era la naturaleza uno de sus temas cantados, recordemos el poema "El sauce" de su libro *La caña*, en él advertimos esa sensibilidad tan especial de quien escribe:

Yo amaba la ortiga y la bardana,
pero por encima de todo, al sauce plateado.
Agradecido, él vivió siempre junto a mí,
sus ramas sollozantes
cubrían de sueños mi insomnio.
Y, extrañamente, le he sobrevivido.
Afuera el tronco cercenado permanece
mientras otros sauces con voces alienadas

algo dicen bajo nuestro cielo.
Y yo guardo silencio (…)

A continuación dice que el sauce muere y lo llora como a un hermano. En la autora, esa personalización despersonalizada es muy característica. El amor también tiene presencia en la poesía de Ajmátova. Un amor que según el poeta Josep Brodsky, es "la nostalgia de lo finito por lo infinito, y no las verdaderas relaciones". Su aventura poética comenzó muy pronto, con participación en las tertulias juveniles donde la bohemia compartía las edades. Aquella actitud, aparentemente frívola, pronto pasaría a otro estadio, a otra mirada diferente ante la vida. Nacida en Ucrania, cerca de Odesa, en 1890, Anna Andréyevna Gorenko, para la poesía Anna Ajmátova, convivió con tendencias poéticas como el simbolismo y futurismo, si bien no se adhirió a estos movimientos, porque deseaba que las cosas fueran en sí, sin ningún tipo de representación, y sin perder de vista al gran poeta ruso Alexander Puskin, a quien admiraba. Desde su manera de entender la poesía, no rehuía los otros movimientos, que en alguna medida podían ser enriquecedores. Tal vez pensaba que lo importante era mantener el temblor poético, estar en él como algo vivo, junto a su pueblo al que se sentía ligada, y no quiso abandonar en momentos difíciles. No hemos de olvidar, por otro lado, el acercamiento a la otra Europa: Francia e Italia, entre otros países (recordemos la influencia de Marinetti en la Rusia de aquella época). Nos atrevemos a sugerir el posible impulso de tales influencias en el Arte en general. Ajmátova mantuvo siempre una posición de apertura ante esas influencias, o intercambios, en cuanto a la poesía se refiere. Nos llegan comentarios que dicen de dicha actitud. Desde un punto de vista personalizado, hemos de recordar la relación con pintores y poetas, entre ellos, Modigliani y Gabriela Mistral, la poeta chilena en cuya poesía parece que influyó Ajmátova. La etapa parisina fue importante para nuestra poeta, interesada por la poesía francesa: Verlaine, Laforgue, Mallarmé y Bodelaire eran sus nombres, afinidad compartida con el pintor Modigliani, con quien coincidió cuando era un desconocido, y no tenía ni para pagar una silla en el Parque de Luxemburgo. Sí fue capaz de pintar el famoso retrato de la poeta, cuya realización comenta Anna: "me pintó no del natural, sino en su propia casa". La admiración y cercanía hacia el artista la llevó a decir, "todo lo divino en Modigliani resplandecía como a través de unas tinieblas". Ajmátova guardaría en el recuerdo este pasaje de su intrahistoria vivido en la juventud, convertido en realidad en la memoria.

Bajo el cielo neblinoso de San Petersburgo, con matices violáceos, transcurrió buena parte de la existencia de Ajmátova, salvo las interrupciones para viajar, con la frecuencia que su temperamento o necesidad pedían, ya fuera para encontrarse con un amor, conocer otras tierras, o

recibir honores. Sabemos de su doctorado Honoris Causa concedido por la universidad de Oxford, entre otros reconocimientos. Junto a esas salidas, necesarias o deseadas, Ajmátova amaba San Petersburgo, su tradición literaria y el Arte de sus monumentos. Amaba a su pueblo, el pueblo ruso, y fue testigo en parte de su calvario, durante y después de los zares. En ese después, en cuanto a la llegada de la libertad, confió ingenuamente, y esta confianza la llevó a escribir unos versos de alabanza a Stalin:

(…) y el pueblo reconoce
y oye la voz: Hemos venido,
para decir: allá donde está Stalin está la libertad,
la paz y la grandeza de la tierra.

Versos de esperanza y juventud, de los que sin duda se arrepentiría Ajmátova, y fueron disculpados, porque la intención era conseguir la liberación de su hijo. Su poesía posterior dará testimonio del verdadero sentido de su actitud, perdida ya toda esperanza.

Como apuntamos al comienzo, la poeta rusa convivió con los diferentes movimientos poéticos, con los "ismos" surgidos en los comienzos del siglo XX, que propiciaron la diversidad, si bien su poesía apuntaba hacia una dirección, otro "ismo", del cual surgió la tendencia *acmeista*, cuyo lema consistía en tratar la realidad con palabras reales. Este movimiento tiene lugar en 1912 (en ese mismo año publica Ajmátova su libro *La tarde*) Sus representantes más destacados fueron Nikolái Gumiliov, con quien contrajo matrimonio Anna Ajmátova dos años antes, Gorodiétsky, Mijaíl Zenkiévich, Vladimir Narbut, Ósip Mandelshtam y la misma Anna. Todos ellos reivindicaron el acmeismo, la vuelta a la clasicidad, y recoger en las palabras las realidades de cada día. Ósip Mandelshtam escribe en 1913 el primer manifiesto *acmeista*. Una de sus directrices dice así: "Amad más la existencia de una cosa que a la cosa misma y vuestra vida más que a vosotros mismos". A diferencia de los futuristas, "que consideraban la palabra poética como un fin en sí misma". Imaginemos a una Ajmátova de veintitrés años, formando parte de aquellos momentos de esplendor de la poesía rusa, con toda su vitalidad física y mental. Se dice de su silueta grácil, de la flexibilidad de su cuerpo, demostrada en las veladas poéticas de aquellos jóvenes años, donde Anna Andréyevna daba a conocer sus habilidades, al doblarse desde el lateral de una silla, hasta conseguir la curvatura perfecta y recobrar sin dificultades la postura de sentada. Estas demostraciones dicen de una joven vivaz y divertida, que pronto habría de incorporarse a un mundo oscurecido, cuyo destino sería forjado por la misma historia. Sin embargo, sus gestos y temperamento permanecieron. Nos dice Vladimir Leonóvich que "ya mayor, marcada por el peso de los años, Ajmátova seguía sorprendiendo con sus gestos

repentinos, fulgurantes y gráciles como lo era su verso y verbo poético: raudo, paradójico y preciso, que bien se podría llamar clásico".

En los primeros libros Ajmátova canta la sencillez de lo cotidiano:

En mi aguamanil
el cobre ha enmohecido
y el rayo juega con él,
en esta casa vacía
él es una fiesta áurea
y un consuelo para mí.

No sorprende que en su juventud el tema de la soledad estuviera presente, como bien dicen estos otros versos:

¡Protégeme, viento, sepúltame!
Los míos no llegaron,
sobre mí está la noche peregrina
y la respiración de la tierra apacible.

Y no sorprende, porque nos atrevemos a afirmar que, el alma del poeta alberga desde los comienzos los grandes temas, y uno de ellos es la soledad. A esto hemos de añadir que el espíritu ruso parece, en sus manifestaciones, impregnado de una cierta melancolía, de un deseo de acogimiento, quizá por tantas generaciones sufridas en menosprecio de su condición humana.

En 1910 se casa Anna Ajmátova, como ya hemos indicado, con Nikolái Gumiliov. De esa época son unos versos amorosos, recogidos en el libro *Rebaño blanco*, y cuyo referente parece ser el esposo, si bien se aprecia una cierta ambigüedad. Los versos dicen así:

Estoy serena. Pero no quiero
que me hablen de él,
tú, querido y fiel, serás mi amado…
Pasearemos, nos besaremos, envejeceremos…
y las lunas ligeras volarán sobre nosotros,
como estrellas nevadas.

No exenta de contradicciones nos dice irónica:

Un ocioso ha inventado
que existe el amor sobre la tierra.

Digamos que la poeta era como un torrente que arrastraba la invasión de vida, una vida desgraciada, como sabemos, que propiciaba su escritura poética. Unos versos suyos lo dicen:

Sin verdugo y sin cadalso
no se es poeta en la tierra.

A pesar de esa creencia, y desde ella, no dejó de tratar temas, aparentemente superficiales, que cristalizaban en hondura y belleza a través de su palabra, porque cantaba los días acostumbrados en la ciudad que tanto amaba, San Petesburgo y en su casa de Fontanka, donde reunía a sus amigos, pero donde también era una vecina más, que compartía con el entorno lo alegre y lo amargo. Recordemos el poema dedicado en memoria del niño V. Smirnov muerto durante el cerco de Leningrado.

Toca con el puño, abriré.
Siempre te he abierto.
Ahora estoy tras la elevada montaña,
tras el desierto, tras el viento y el calor tórrido,
pero nunca te traicionaré…
Yo nunca escuché tu lamento.
A mí no has pedido pan.
Tráeme un puñado del agua nuestra,
limpia y helada del Neva.
De tu cabeza dorada
limpiaré las marcas de sangre.

Era su pequeño vecino, arrastrado por la barbarie, que seguramente no llegó a entender.

La poeta rusa, como todo intelectual que se precie, plantaba cara a la injusticia y a la opresión, en este caso al P.C.R, de ahí que no quisiera figurar en la asociación Unión de Escritores Soviéticos. Su hijo compartía ese modo de pensar, porque ella misma apoyó esta intención en él, al decirle que "si quería ser hijo suyo hasta el final, ante todo debía ser hijo de su padre Nikolái Gumiliov, fusilado por el poder soviético". Lev Gumiliov trató de ser consecuente y obediente. La suerte no fue su mejor compañía, y los intentos de liberación de Ajmátova no dieron resultado como podemos advertir en estos versos:

Diecisiete meses hace que grito.
Te llamo a casa.
Me arrojé a los pies del verdugo (...)

Las relaciones entre madre e hijo quedaron deterioradas, sin remedio. Cuando la libertad llegó ambos no se conocían, se sintieron extraños, había transcurrido mucho tiempo. Como podemos apreciar, Anna Andréyevna sufrió el horror, tanto en solidaridad con su pueblo, como

en su vida personal. A pesar de todo, permaneció fiel, y así lo dicen unos versos que presiden *Réquiem*:

Jamás busqué refugio bajo un cielo extranjero,
ni amparo procuré bajo alas extrañas.
Junto a mi pueblo permanecí estos años,
donde la gente padeció su desdicha.

El amor de Ajmátova a su ciudad, como ya hemos indicado, se deja notar también en los poemas. El río Neva es testigo de infortunios, también de momentos dichosos. El trasiego de los barcos parece intentar rutas hacia una libertad deseada, como si los caminos del agua no se vieran vigilados. La poeta dejó este mundo, añorante de esa libertad que le pertenecía, no sólo por sus duras experiencias personales sino también por la opresión que el pueblo ruso sufría. Amigos y compañeros, que vivieron con ella la aventura poética, fueron desapareciendo, entre ellos, su querido amigo Ósip Mandelshtam a quien dedicó un poema, tras su visita a la prisión de Voronez donde el poeta se encontraba enfermo. Por parecer significativos, citaremos los últimos cuatro versos:

(...) en la habitación del poeta proscrito
montan la guardia tan pronto la musa como el temor,
y la noche cae
sin la esperanza de la aurora.

Conmovedor, sobre todo, el último verso, por su patetismo, por el oscuro horizonte, sin el posible beso del despertar, porque los desafíos a la supervivencia se repitieron durante muchos años, y con él los vaivenes de ánimo, el intento de superar la falta de aliento.

Sabemos que las dos obras fundamentales de Ajmátova son *Réquiem* y *Poema sin héroe*. Distintas en la configuración de los poemas, y escrita la segunda tras un largo silencio durante el cual la poeta quiso reflexionar sobre su escritura. *Poema sin héroe* nos ofrece un texto singular, que dice de la intensidad y consistencia de esta poesía. En la composición aparecen elementos nuevos, entre ellos, la intertextualidad (incluso con la inserción de versos propios), también abundantes referencias a poetas contemporáneos, y citas frecuentes al mundo clásico. Se trata de una composición difícil y compleja, que precisa de una lectura concentrada. En ese Año Nuevo de "máscaras" que Ajmátova quiere representar, van pasando personajes amigos, incluido Isaiah Berlin, una de las personas cercanas a Ajmátova en sus últimas etapas, y cuya amistad valoraba mucho. *Poema sin héroe*, escrito entre 1940 y 1962, es sin duda una composición ambiciosa que la autora se negó a explicar, y a una nueva revisión. Lo expresó con la frase: "lo escrito escrito queda", como en la

cita bíblica, una de las muchas que ilustran la poesía de Ajmátova, junto a otras de diferentes autores y obras, contenidas en el texto referido. También la mitología está presente dado que el poema reúne un amplio mundo plagado de aconteceres y referencias culturales, considerada la sólida formación intelectual de Anna Ajmátova. Capaz de ahondar, por otro lado, en su alma poética, advierte el tono y los contenidos del poema. Establece así un nexo entre la tercera parte de *Poema sin héroe* y *Réquiem*. En esa tercera parte, y en uno de los fragmentos finales, la poeta recoge un hecho que merece la pena recordar. Se trata de la alusión al vuelo de Shostakovich para salvar la "Séptima Sinfonía", en su primera parte, del asedio de Leningrado (siempre el arte nos sitúa en un estado límite, recordemos a Walter Benjamín con su famosa maleta). Los versos de Ajmátova al comunicarlo, mantienen un emocionado temblor:

La Séptima
volaba hacia una fiesta nunca oída (...)

Fueron creadores padecidos, artistas admirables por salvaguardar su trabajo creativo, aportación que la posteridad ha sabido agradecer. Algunos de los fragmentos de *Poema sin héroe*, dadas las continuadas enumeraciones, se convierten en letanía. Una letanía que favorece la intensidad del verso y denota, de alguna manera, el ritmo y música de la literatura rusa, que logra mantenerse en la traducción. Lo advertimos en estos versos:

Hoy tengo que hacer muchas cosas:
Hay que matar la memoria.
Hay que petrificar el alma,
hay que aprender de nuevo a vivir (...)

Anna Andréyevna/Ajmátova vivió en una etapa de su juventud, *La edad de plata* de la poesía rusa, y fue heredera de *La edad de oro* cristalizada en Pushkin. Finalmente podríamos añadir *La edad de Ajmátova* por su voz abarcadora e inconfundible, en tiempos difíciles, y por ser la voz desgarrada ante la barbarie padecida por el pueblo ruso, no a través de una expresión plañidera, sino a través de un verso emocionado, vital y terso, impregnado de modernidad, digamos de esa modernidad que, de algún modo, ella inicia y preside, sobre todo, en sus obras finales. Como suele suceder, no fue reconocida en su momento como merecía. En primer lugar por los turbulentos años que vivió, y a la par por ese "purgatorio" que todo creador sufre después de su desaparición. Nos atrevemos a afirmar que la poeta, fundamentalmente entregada a las respuestas de la vida, actúa con despreocupación en cuanto a la posteridad, quizá por intuir que sus versos estarían siempre presentes.

En la lucha por la igualdad de las mujeres, una escritora, Ariadna Vladimirovna dijo de ella: "Annuchka también alcanzó la igualdad para sí". Esta afirmación es coherente con su mundo, donde era respetada por sus amigos y contemporáneos. También es cierto que en su entorno no abundan las voces femeninas. Marina Tsvietàieva, excelente poeta con desgraciado final, apenas es mencionada por Ajmátova. Se dice de una falta de entendimiento entre ellas. Tsvietàieva decía que "ser poeta comportaba la conciencia de una desposesión, un desamparo". Dotada de un alto poder poético era frágil para la vida, dicha fragilidad debió llevarla al suicidio, a los 49 años, tras el fusilamiento de su marido. Anna Ajmátova lloró su pérdida, y la de todos los poetas que no pudieron soportar el reto de la difícil situación en Rusia, o los motivos personales, como fueron Serguei Esenin y Maiakovski, entre otros, sin olvidar a los poetas buscados y maltratados antes de su irreversible final. La "Rosa negra" marchita es el símbolo del lamento de la poeta. Sabemos que la rosa era su flor preferida, negra ahora como la faz de la tierra que pisaba.

Los tristes acontecimientos impregnaron la poesía de Ajmátova, y aun antes, la muerte siempre tuvo presencia en su poesía. En los momentos de desolación, dada su gran soledad, la retaba de este modo:

Si has de venir ¿por qué no ahora?
Te espero. Me siento muy mal.
He apagado la luz y te he abierto la puerta (...)

Podemos imaginarla en su casa de Fontanka, lugar de reuniones literarias y amistosas en un tiempo, casa cuyas paredes habían acogido el esplendor de una juventud esperanzada, de unos ideales vividos después en clandestinidad. Ahora sólo encontramos una placa sobre la carcasa, el recuerdo de que allí vivió Anna Andréyevna /Ajmátova.

Ya en los finales de este recuerdo escrito podemos preguntarnos, ¿qué ha significado Ajmátova para la poesía rusa, y en general para la europea? Ya hemos dicho algo al respecto, si bien es difícil en este caso separar a la creadora de la persona, dado que siempre fueron a la par la vida con sus gratificaciones e infortunios y el modo de estar en ella en lo poético. Sin duda nos encontramos ante un ser cuya grandeza emana de una voz poética que merece alto reconocimiento. Vladimir Leonóvich, prologuista de una de sus antologías, escribe: "En la Rusia actual, en el amanecer del tercer milenio, no se puede decir en modo alguno que haya llegado el alba". Para nosotros, los lectores de Ajmátova sí ha llegado. Es cierto que la poeta amó mucho pero no fue comprendida. Su poesía no sólo fue su refugio sino el modo de estar en la vida. Nos entregó su obra y hoy, una vez más, la celebramos.

1 Ensayistas y literatas

Fatima, Amat Al-Rahman y otras mujeres en el mundo del saber de Murcia en el siglo XII

Victoria Aguilar
Universidad de Murcia

Resumen: En Murcia en época islámica (siglos VIII-XIII), podemos encontrar seis biografías femeninas, que tuvieron relación con el mundo del saber y la educación y aparecen incluidas en repertorios biográficos: Fatima bint Ibn 'Atiyya, Amat al-Rahman bint Abu 'Ali al-Sadafi, Umm Mu'affar, Sayyida bint 'Abd al-Gani, Fathuna bint Ya'far y Layla. Una mirada detenida a lo que las fuentes nos transmiten de sus vidas nos ofrece el panorama de la mujer urbana en Murcia en esta época. Algunas están recogidas por su vinculación con ulemas y sabios, y su aparición indica que eran hijas, esposas o madres de algún reconocido personaje. Sin embargo otras saltan las barreras de género y se hace evidente que tienen méritos propios. Todas ellas son mujeres excepcionales, cuyas biografías merecen nuestra atención.

Palabras clave: Mujer; Murcia; Edad Media; Biografías.

¡Hermanita! Sé para tu esposo con tu persona centinela y hazle dueño de las riendas de tu obediencia. Espera de él lo que ama y deséalo. No persigas lo que él aborrece y abstente de ello. Preséntate ante su vista con pureza, acepta su insolencia con afecto, su confianza con moderación y el fruto de su corazón con amor. Has de saber que no hay gloria para la mujer sino con su esposo, como no hay gloria para el héroe sino con sus armas

Malik b. Anas (m.796)[1]

1 Según la traducción de Manuela Marín (2006: 46 y 67).

1. Introducción

La inclusión de algunas mujeres en la historiografía islámica medieval es excepcional, y, por tanto, deja claro el carácter excepcional de dichas mujeres. Son mujeres que acceden al mundo restringido de los hombres (Aguilar 1997: 128). En época islámica, el ideal masculino se ha tipificado en 6 categorías; profetas, guerreros, soberanos, sabios, santos y comerciantes (Viguera 1993). Aunque el modelo teórico de virtud femenina está más próximo a su labor como esposas y madres, también encontramos mujeres en alguna de las tres últimas categorías: sabias, santas y comerciantes (Marín 2000: 87-88). Es muy extraño que las mujeres estudien el Corán (Mediano 1995: 391). A pesar de ello, hay mujeres sabias, alfaquíes, transmisoras, poetisas, literatas, místicas o médicos. Sin embargo, es más anómalo encontrar autoras de obras importante, e inadmisible tropezar con ninguna mujer juez, imam o predicadora en la mezquita. Es decir, las mujeres nunca están relacionadas con cargos o funciones públicas (Aguilar 1997: 128).

> Pocas de las mujeres que aparecen en los repertorios están incluidas por sus méritos propios. En muchos casos responden a un pequeño dato aparecido en otra biografía –padre, marido o hijo–, que el biógrafo, en su afán por incluir más personajes en su obra, ha hecho aparecer independientemente, aunque sin aportar otra información que la ya consignada (Aguilar 1997: 131-132; Avila 1989: 47)

En estas páginas quiero prestar atención a varias mujeres que aparecen recogidas en repertorios biográficos árabes, y que nacieron o vivieron en Murcia. Estas obras recogen las biografías de personajes destacados, compiladas de acuerdo a una actividad determinada (repertorios de sabios, médicos, ascetas, discípulos de un autor o maestro importante, etc.), y son una fuente de primera mano para el occidente islámico. Si bien las biografías dedicadas a mujeres son escasas y generalmente parcas de información, en ellas se puede apreciar una cuota de género, que nos sirve para reconstruir la historia de sus vidas.

Generalmente las mujeres que gozan de visibilidad provienen de dos orígenes muy diferentes. Por un lado, son mujeres que han accedido al poder por contacto directo con sus parientes masculinos y cuyas modélicas vidas les han permitido su inclusión en alguna compilación biográfica. Y por otro, esclavas y concubinas que participan en el arte de la versificación (Ávila 1989: 46-47). Reiteramos, pues, el carácter de excepcionalidad de la inclusión en este género. Y, por tanto, la pertinencia de acercarnos a ellas, porque descollaron en su tiempo pese

a todas las condiciones adversas que tenían a su alrededor. Vamos a presentar a seis de estas mujeres excepcionales, retratadas en un tiempo en el que estaban relegadas a la invisibilidad y al anonimato y, sin embargo, consiguieron saltar todos los filtros y aparecer en la historia.

Para comprender mejor el contexto, es importante conocer un poco la onomástica árabe y poder así comprender mejor la información que nos proporcionan las fuentes, o la ausencia de ella. Mencionamos las partes de la onomástica, seguidas de un ejemplo:

- Nombre propio, en muchas ocasiones dado en honor del abuelo paterno, especialmente en el caso de los primogénitos: p.ej. 'Abd Allah, para hombres, o Layla, para mujeres.
- *Kunya*, "padre de" (Abu...), en el caso masculino, "madre de" (Umm…), en el caso de las mujeres, seguido de un nombre, generalmente varón: Abu Muhammad (el padre de Muhammad) o Umm al-Fath (madre de al-Fath).
- *Nasab*, cadena onomástica, en la que se recogían los nombres de los antepasados hasta donde pudieran remontarse. Cuando más prestigiosa era una familia, más ancestros podía recoger en su cadena onomástica: 'Abd Allah Abu Muhammad Ibn Muhammab b. Sulayman b. Muhammad….
- *Nisba*, hacía referencia generalmente a su lugar de origen, asentamiento, filiación o tribu: al-Mursi (el murciano), al-Garnatiyya (la granadina), al-Qaysi (tribu).
- *Shuhra*, apodo o nombre por el que era conocido determinado individuo o su familia, y que puede ser una *kunya*, *nisba*, apodo o profesión, indistintamente: Ibn Tahir, al-Sadafi.

A veces disponemos de todos los elementos del nombre y otras veces sólo alguno de ellos, como veremos a continuación con nuestros personajes femeninos.

2. Fuentes

Entre 1993 y 1994 estuve recogiendo información sobre sabios murcianos de época islámica medieval, utilizando fundamentalmente el material que proporcionan los diccionarios biográficos, pero sin descartar también otro tipo de fuentes. El resultado fue un repertorio de 357 sabios, que nunca vio la luz. Algunos personajes apenas aparecían con su nombre y lugar de procedencia, sobre todo los que estaban relacionados con Tudmir, en los primeros siglos después de la conquista. Otros tuvieron cierta repercusión e influencia en su entorno y época, espe-

cialmente durante el mandato de Ibn Mardanish, el rey Lobo. Momento en el que, al menos, aparecen reseñados hasta 96 personajes (Aguilar 2016).

Los autores más importantes para el estudio de la vida intelectual de Murcia y, por tanto, para este estudio son dos autores, Ibn al-Abbar y al-Marrakushi. El primero, Ibn al-Abbar (m. 1262), era natural de Onda y conoció personalmente a muchos ulemas murcianos. De hecho estuvo en la ciudad en repetidas ocasiones. Muchos de sus biografiados son coetáneos del autor, y sus informantes tenían estrecha relación con la ciudad e incluso escribieron obras sobre Murcia hoy perdidas (Aguilar 2016: nota nº 13). De él tenemos dos obras, el *Mu'yam*, diccionario de los discípulos de Abu 'Ali al-Sadafi, padre de una de nuestras protagonistas, y la *Takmila*. En el *Mu'yam* no se recoge ninguna mujer como discípulo directo de Abu 'Ali, ni siquiera su hija, pero si hay informaciones respecto a ella y otras. El segundo, Ibn 'Abd al-Malik al-Marrakushi (m. 1302) fue un juez, historiador y biógrafo marroquí que compuso una obra para consignar a los sabios de Marruecos y al-Andalus, el *Dayl*, continuación de la mencionada *Takmila*[2].

En líneas generales la proporción de mujeres en los repertorios biográficos oscila entre el 1 y el 2% del total de las biografías (Aguilar 1997: 129-131). En este caso, he podido recoger seis mujeres que tienen una entrada propia, lo que significa el 1,7% de los biografiados, es decir, dentro del porcentaje habitual. Sus nombres: Fatima, Amat al-Rahman, Umm Mu'affar, Sayyida, Fathuna y Layla. Revisemos sus historias.

3. Protagonistas femeninas y sus relaciones parentales

3.1. Fatima[3]

Nuestra primera mujer era hija del famoso tradicionista Abu 'Ali al-Sadafi. Fatima bint Abi 'Ali Husayn b. Muhammad al-Sadafi, era de la gente de Murcia, aunque sus orígenes estaban en Zaragoza, dice Ibn

2 Menciono las fuentes utilizadas. Posteriormente, en cada biografía, se citan con la abreviatura que se recoge aquí: DT: al-Marrakusi, *al-Dayl wa-l-Takmila* vol. VIII. 2vol. Ed. M. Ibn Sharifa. Rabat, 1984; IA: Ibn al-Abbâr, *al-Takmila li-kitab al-Sila.* Ed. F. Codera. Madrid, 1886-89 (*Bibliotheca de Autores Hispanoarabes*, V-VI); IA (A): *al-Takmila li-kitab al-Sila.* Ed. M. Alarcón, en *Miscelánea de Estudios y textos árabes*. Madrid, 1915; IA (Bch): *al-Takmila li-kitab al-Sila* (Ed. A. Bel y M. Ben Cheneb). Argel, 1920: IA (C): Ibn al-Abbâr, *al-Takmila li-kitab al-Sila* (Ed. I. al-Husaynî). El Cairo, 1955; IAM: Ibn al-Abbar, *al-Mu'yam fi ashab …Abi 'Ali al-Sadafi* (Ed. F. Codera). Madrid, 1886 (*BAH*, IV); YQ: Ibn al-Qāḍī *Yadwat al-iqtibas*, Rabat, 1973-74, 2vols.

3 DT, VIII2 489 (267); IA 747 (2121); IAM 189, 226.

al-Abbar. Efectivamente, Abu 'Ali al-Sadafi (1062-1120), era oriundo de un lugar próximo a Zaragoza, del que tuvo que desplazarse ante el avance de los reinos cristianos. Estudió en Valencia y en Denia y viajó a Oriente cuando tenía 26 años. A su regreso, en una fecha incierta, sufrió múltiples desgracias. Por un lado, un naufragio que le hizo perder casi todos los libros que tenía, anécdota ésta que se repite en otras conocidas biografías de sabios andalusíes (de Felipe 1997: 244). Por otro, la muerte de sus padres. El desconsuelo se palió en parte por la acogida que le dispensó en Denia una familia de la ciudad: los Banu Sa'ada. Las buenas relaciones entre esta familia y Abu 'Ali culminaron con su matrimonio con una hija de Abu 'Imran Ibn Sa'ada. Por la información que tenemos en el *Mu'yam* en la biografía de Abu 'Imran, parece evidente que tenía una gran fortuna, ya que se encargaba de la manutención y los asuntos de Abu 'Ali sin otra recompensa que el honor de su parentesco y el disfrute de su transmisión (Marín 1997: 67). Es difícil saber la fecha del matrimonio, que parece haber sido el único que tuvo. Abu 'Ali informa de ello a su amigo al-Rikli, en una carta que le envió estando en Denia, diciéndole que había emparentado con la familia Ibn Sa'ada, sin mencionar a la esposa, de la que desconocemos cualquier información personal, incluido su nombre. Abu 'Ali tenía al menos 36 años cuando se convirtió en yerno de Abu 'Imran (Marín 1997: 67). Puesto que había nacido en 1062, podemos suponer que la firma del contrato matrimonial tuvo lugar poco después de 1098.

Sabemos que tanto Abu 'Ali como su suegro se desplazaron de Denia a Murcia, probablemente juntos, en 1101. Allí se instaló al-Sadafi, creando una escuela que le perviviría. La importancia de Murcia a partir de entonces está estrechamente relacionada con la estancia de Abu 'Ali en la ciudad, porque reunió en torno a sus enseñanzas un buen número de discípulos, de los que el *Mu'yam* menciona 315 personajes que estudiaron con él.

Fruto de la unión de Abu 'Ali con la hija de Abu 'Imran nació nuestra protagonista. Su nacimiento se sitúa en una fecha incierta, que podemos deducir con los datos de que disponemos. Ya que murió después de 1194, con más de 80 años, podemos suponer que nació antes de 1116 (Aguilar 1995: 21-22). A juicio de Ibn al-Abbar "no he oído que tuviera otra descendencia de Abu 'Imran que una hija a la que llamó Fátima". Es decir, si nuestra deducción es correcta, según la información de las fuentes, debió de nacer en Murcia 16 ó 18 años después del contrato matrimonial, que tuvo lugar en Denia poco después de 1098. Habida cuenta de que los matrimonios concertados con niñas de escasa edad eran una práctica frecuente en al-Andalus (Marín 2000: 149), y con los datos en la mano, es muy probable que la hija de Abu 'Imran fuera dada en matrimonio a Abu 'Ali poco después de su naci-

miento, y que la consumación de éste estaría próxima al nacimiento de Fátima. La diferencia de edad, por tanto, entre Abu 'Ali y su esposa sería, precisamente, de 36 años. Y Abu 'Ali, una vez firmado el contrato de matrimonio, tendría que esperar 15 o 16 para poder consumarlo. La disparidad de edad era frecuente en el matrimonio de ulemas, en los que el principal requisito para la unión era la paridad social de los contrayentes (Marín 2000: 418ss y 431). Suponiendo que Fatima naciera en 1114, su padre contaría con 52 años y su madre con poco más de 15. Se ha estudiado que en al-Andalus la edad de procreación de los ulemas solía ser alta, preocupados como estaban en otras cuestiones más intelectuales. Del mismo modo, la diferencia de edad entre el marido y la mujer era común que fuese elevada (Marín 2000: 431; Molina: 166).

De la madre de Fátima no hay ninguna noticia. Pudiera, incluso, haber muerto en el parto. Su historia es invisible a los hombres que cuentan la historia de otros hombres. En cuanto a Fatima, incluso su nombre es incierto. Ibn al-Abbar la menciona en la *Takmila* como Jadiya, pero en el *Mu'yam* se refiere a ella como Fatima. Tal confusión no es extraña, ya que no es raro cierta inestabilidad en la onomástica femenina, incluso en el caso de princesas. Y dentro de esta oscilación, Fatima y Jadiya son los nombres más comunes (Marín 2000: 54 y 61), ambos asociados a la vida del profeta (su hija y su primera esposa). Posteriormente, al-Marrakushi, en la biografía que le dedica en el *Dayl*, se refiere a ella como Fatima.

Nuestra protagonista no tendría mucho tiempo para disfrutar de su padre, ya que partió para luchar contra los cristianos en la Marca Superior, en la batalla de Cutanda (1120), en la que murió. Sobre este hecho, Ibn al-Abbar tiene información de primera mano, ya que se lo contó personalmente un nieto de Fatima por parte de padre, Abu Muhammad al-Azdi. Según éste, Abu 'Ali dejó a su hija Fatima para luchar, encomendándosela a su suegro –recordemos Ibn 'Imran–. Como estaba próxima a ser destetada, le recomendó que pospusiera el destete, para que a la pena por éste no se uniera la producida por su marcha. Y así lo hicieron. Si la partida del padre tuvo lugar en 1120, o a lo sumo 1119, Fatima debía de contar en aquel momento con unos 5 años. De ahí que fuera consciente de la marcha de su padre. Prolongar la lactancia más allá de dos años parece haber sido una práctica habitual, si bien no está aún estudiada (Aguilar 2016).

Sabemos que Fatima fue dada en matrimonio a uno de los discípulos de su padre, 'Abd Allah Ibn Burtuluh (1088-1168), del que Ibn al-Abbar recoge una biografía más bien escueta en el libro que los que aprendieron con al-Sadafi[4]. En la *Takmila* su semblanza es más detallada (Aguilar 1995: 20-25). Fue coetáneo del juez Ibn 'Atiyya y otro sabio

4 IAM 226 (206); IA 479-81 (1384).

murciano Ibn al-Dabbag. Estudió con Abu 'Ali y otros importantes al-faquíes y en 1116, a la edad de 27 años emprendió el viaje a Oriente para aprender con destacados maestros. Edad muy similar a la de su suegro cuando salió de al-Andalus. Abu 'Ali a su muerte legó sus libros a su discípulo predilecto, y sobrino paterno de su suegro, Ibn Sa'ada. Sin embargo, para la elección de yerno no se realizó la unión tan habitual con el primo paterno, que en este caso sería, además, discípulo de Abu 'Ali, sino que se designó a Ibn Burtuluh. Desconocemos por qué. No sería extraño que el mismo Abu 'Ali hubiera concertado el matrimonio antes de su muerte y del viaje de su yerno. En cuyo caso, el contrato de matrimonio habría tenido lugar antes de 1116, fecha en que Ibn Burtuluh marchó de Murcia. Este es el primer personaje de la familia, murciano de pura cepa, que aparece en los diccionarios biográficos, y después de él se mencionan cinco personajes de la misma familia: tres generaciones de sabios que quizá hubieran pasado desapercibidos de no haber emparentado con Abu 'Ali (Aguilar 1995).

A su regreso del viaje se consumó la unión, fruto de la cual nacieron dos hijos, si bien sólo tenemos conocimiento de uno de ellos, Abu Bakr 'Abd al-Rahman, que nació en 1152. El hecho es que al nacimiento de 'Abd al-Rahman su padre contaba ya con 62 años y su madre con unos 36. La edad de Fatima para concebir no es la más frecuente, habida cuenta que su madre, por ejemplo, probablemente tenía 15 años cuando ella nació. Desconocemos si la estancia en Oriente de Ibn Burtuluh se prolongó en el tiempo y Fatima tuvo que esperar a su marido o si tuvieron otros hijos ante de éste que no sobrevivieron. Probablemente no fuera el primogénito, que habría de llevar el nombre de Muhammad como su abuelo paterno, y acorde con la *kunya* de su padre.

A su regreso de Oriente desempeñó el cargo de director de la oración de los viernes en la mezquita aljama de la ciudad, cargo que ocupó toda su vida hasta su muerte en 1168. Su hijo heredó el cargo. Fatima vivió después de 1194. Es decir, le sobrevivió casi 30 años.

El hijo de ambos, y nieto de Abu 'Ali al-Sadafi, Abu Bakr 'Abd al-Rahman (Murcia 1152-Murcia 1202), también se casó con la hija de otro sabio murciano, Ibn Gurfulaga (m. 1193), autor de una transmisión de los maestros de Murcia (Aguilar 1995: 29 y 2016). Como ya hemos dicho, el hijo de ambos, Abu Muhammad 'Abd Allah (#1184-Túnez 1263), nieto de Fatima y biznieto, por tanto, de Abu 'Ali, sería uno de los informantes de Ibn al-Abbar para sus obras.

Fatima heredó las cualidades de su padre, y es descrita como una mujer piadosa y asceta, que memorizó el Corán y sabía mucho *hadiz*. El repertorio de atributos con el que se describen las mujeres que sirven de modelo de comportamiento a otras mujeres, porque son virtuosas, pías y honestas (Marín 2000: 623). La información de los biógrafos no

aporta en realidad muchos datos sobre su persona, sino que trasladan un arquetipo. Sabemos que fue longeva, que su marido era unos 26 años mayor que ella, que tuvo dos hijos varones, de los cuales tenemos información sobre uno. No sabemos si también tuvo hijas. Su memoria se habría perdido de no ser por su padre, su marido, su hijo y, sobre todo, su nieto, que transmitió directamente a Ibn al-Abbar. Quizá por eso tenemos uno de los datos que más escasean en las biografías femeninas, su fecha de muerte (Marín 2000: 608-609), y éste sólo es aproximado.

3.2. Amat al-Rahman[5]

Su nombre completo era Amat al-Rahman bint 'Abd al-Haqq b. Galib b. Tammam b. 'Abd al-Ra'uf b. 'Abd Allah b. Tammam b. Jalid b. Julaf b. 'Atiyya al-Maharibi, conocida como Umm Hani, era hija del célebre tradicionista granadino 'Abd al-Haqq b. 'Atiyya. Éste nació en Granada en 1088 y murió en 1147 en Lorca. Fue juez de Almería a la caída de los Almorávides, y estudió en Murcia con Abu 'Ali al-Sadafi.

De ella tenemos una onomástica completa, heredada de su padre. Sin embargo, sólo su nombre propio se reitera en todas las fuentes, que parece haber sido el más frecuente en al-Andalus entre los nombres teóforos (Marín 2000: 62). Su *kunya* oscila: Umm al-Hana según Ibn al-Abbar –que no menciona su nombre propio–, pero al-Marrakushi afirma que vio escrito de su puño y letra su nombre y *kunya*: Umm Hani, que utilizaremos en este artículo. Como vimos con nuestro personaje anterior, Fatima o Jadiya, es frecuente encontrar variaciones en la onomástica femenina. En este caso, tenemos la referencia de su biógrafo que vio escrito personalmente su nombre, y esa opción seguiremos.

Es raro encontrar datos biográficos concretos en las biografías femeninas, pero de nuestra protagonista tenemos alguno y podemos deducir otros. Podemos suponer que nació alrededor de 1120, por un suceso que recogen sus biógrafos. Cuando Ibn 'Atiyya fue nombrado juez de Almería, entró en casa con el semblante triste por dejar su ciudad. Su hija, entonces, le recitó unos versos, según narran Ibn al-Abbar, al-Marrakushi y al-Maqqari. El nombramiento tuvo lugar en 1134, y Amat al-Rahman debía tener, al menos, 14 años de edad.

Sabemos que tuvo dos matrimonios. Sus primeras nupcias fueron con un personaje importante de los Banu Tahir: Muhammad Ibn Tahir. Los Banu Tahir eran una de las familias más prestigiosas de la región, según Ibn al-Abbar, junto con los Banu Waddah, Jattab, Isam, Ya'far, Suhayl, Idris, al-Hayy, Bushtagayr y Fathun, entre otros. E Ibn al-Abbar los menciona en primer lugar, lo que probablemente indica su preeminencia.

5 IA, 649 (1807); DT, VIII/2, 477-8 (235); NT, IV, 292 (29); IAM 260.

Sin embargo, sólo tenemos constancia de tres miembros de esta saga familiar que están recogidos en la *Takmila* (Aguilar 2016): 'Abd al-Rahman –en cuya biografía Ibn al-Abbar menciona la nómina de familias murcianas ilustres–, su hijo Muhammad –y marido de Amat al-Rahman-, y el hijo de ambos, 'Abd al-Haqq. Además de éstos, hay otros dos personajes que portan la misma *shuhra*, pero no hay constancia de que pertenezcan a la misma familia.

El primer marido de Amat al-Rahman, Muhammad b. 'Abd al-Rahman Ibn Tahir, nació en Murcia. Estudió con Abu 'Ali al-Sadafi (es decir, antes de 1120), y se menciona en la nómina de sus discípulos. Fruto de su matrimonio nació un hijo en 1144, 'Abd al-Haqq. Poco después, en 1145, Muhammad Ibn Tahir es nombrado gobernador de Murcia, durante unos pocos meses. Probablemente su nombramiento como gobernador está relacionado con el de Ibn 'Atiyya como juez de la ciudad, y sería el propio Ibn Tahir quien lo nombró. En 1145 se dirigió a Murcia viniendo desde Almería para reunirse con su yerno –y por su puesto, su hija y su nieto, aunque las fuentes sólo mencionan al primero-. Pero no pudo entrar a la ciudad y tuvo que permanecer dos años en Lorca, donde le sobrevino la muerte en 1147.

Es posible que Amat al-Rahman no fuera su primera esposa o que hubiera tenido otro hijo antes. Muhammad Ibn Tahir lleva la *kunya* Abu 'Abd al-Rahman, ya que era frecuente dar a los hijos el nombre de sus abuelos paternos, como vemos frecuentemente en las cadenas onomásticas. Sin embargo, el hijo de Amat al-Rahman se llamaba 'Abd al-Haqq, en honor de su abuelo materno, que portaba el mismo nombre. Este hecho tampoco sería extraño habida cuenta de la importancia de Ibn 'Atiyya.

El hijo de Amat a-Rahman y Muhammad b. Tahir Su nombre era 'Abd al-Haqq ibn Muhammad b. 'Abd al-Rahman, Abu Muhammad, al-Qaysi, el murciano. La información que Ibn al-Abbar ofrece de él es muy escueta. En la biografía que le dedica, dice que era nieto por parte de madre de Ibn Atiyya, sin mencionar a su padre, que fue experto en ciencias religiosas e islámicas y que transmitió de varios maestros de Murcia. Es curioso que un descendiente de la familia de los Banu Tahir no lleve el epónimo familiar en su cadena onomástica, según la biografía de la *Takmila*, y que fuera, además, experto en ciencias religiosas como su abuelo materno, vinculándose más con esta familia que con la paterna. Finalmente, sabemos que permaneció en Murcia durante todo el mandato de Ibn Mardanish, y que era uno de los filósofos más importantes de su época. Murió en 1201, próximo a cumplir los 60.

La fecha en la que pudo haberse realizado el contrato matrimonial entre Amat al-Rahman y Muhammad Ibn Tahir es incierta. Ya hemos comentado que Amat al-Rahman pudiera haber nacido hacia 1120.

Ibn ‘Atiyya se menciona como discípulo de Abu ‘Ali, y su estancia en Murcia tuvo que ser forzosamente anterior a su muerte, por lo que es muy probable que su hija naciera durante su estancia en Murcia y poco después se firmara su contrato de matrimonio con un condiscípulo de su padre. Hemos visto ya que el principal requisito para las uniones matrimoniales era la paridad. Al elegir cónyuge para las hijas entre los discípulos, o condiscípulos, se aseguraba este principal requisito (Marín 2000: 418). Quizá en aquel preciso momento, emulando lo que había sucedido con el maestro al-Sadafi, hubo una profusión de matrimonios niñas recién nacidas, para sellar estas relaciones intelectuales a través de lazos de parentesco.

Por lo que respecta a la edad de la madre en el momento del alumbramiento de su hijo, nacido 1144, al menos tendría 24 años. Sin embargo, la mortandad infantil era tan elevada que no sabemos si tuvo otros hijos que murieron antes de éste, u otras hijas, invisibles a ojos de los biógrafos. Lo que sí sabemos, es que, en la sociedad andalusí era una práctica muy frecuente que los contratos matrimoniales se firmaran con una clausula que indicaba la obligación del esposo a no tomar una segunda esposa o concubina, llamada clausula de monogamia. En caso de que no la cumpliera, la esposa quedaba libre de disponer de su persona (Marín 2000: 448). Las noticias de Amat al-Rahman no ofrecen demasiada información sobre si misma, sino sobre los parientes masculinos que la rodeaban.

Sabemos que contrajo segundas nupcias. Algunos estudios que han tratado este personaje han invertido el orden de sus matrimonios, siguiendo al editor del *Dayl*, que repone un hueco en el manuscrito y se equivoca en el término que utiliza (Aguilar 2016).

Sobre la disolución de matrimonios en al-Andalus tenemos información abundante. En primero lugar, siempre se intentaba una reconciliación, porque las rupturas llevaban aparejadas consecuencias económicas para ambas partes. La fórmula más común era el repudio por compensación, que se usaba a petición de la mujer cuando ésta podía permitírselo y el marido estaba de acuerdo (Marín 2000: 459 y 466). Tras el divorcio, los dos siguieron viviendo en Murcia, donde también murieron: Amat al-Rahman en una fecha no precisa después de 1153 y Muhammad en 1178. Los divorcios no eran infrecuentes en la socidad andalusí. (Marín 2000: 413), aunque quizá no tengamos mucha información sobre esta práctica entre los sabios y ulemas. La complejidad de los contratos matrimoniales llevó a la creación en al-Andalus de una magistratura especializada en el tema (Marín 2000: 414-5). También resultaba frecuente que las mujeres volvieran a casarse. Las jóvenes doncellas se casaban con quien les era concertado el matrimonio por sus padres o tutores masculinos (hermano, tío).

Sin embargo, cuando se deshacía el matrimonio, por viudedad o repudio, podían elegir un nuevo esposo ellas mismas sin depender de los hombres de su familia (Marín 2006: 37-38). Por lo que respecta a la custodia legal de los hijos, era frecuente que quedaran con la madre hasta alcanzar la mayoría de edad, y que ésta tuviera derecho a percibir las cantidades necesarias para su manutención (Marín 2000: 519 y ss).

Su segundo marido fue un secretario de la corte de Ibn Mardanish, procendente de Onda: al-Hasan b. Muhammad b. Hassan al-Quda'i, al que dio un hijo, el médico y compañero de viajes de Ibn Yubayr: Abu Ya'far Ahmad b. al-Hasan, que nació en 1153. Lo interesante es que conocemos cómo llegó a efectuarse este matrimonio. Parece ser que a al-Hasan le unía una gran amistad con Muhammad b. Tahir, primer marido de Amat al-Rahman, y acudió a él para pedirle consejo a la hora de casarse. Fue el propio Muhammad el que le aconsejó que se casara con ella, diciéndole que "era una esposa adecuada para alguien que deseara progresar en el mundo sin abandonar las exigencias religiosas" (Marín 2000: 262).

Volviendo al hijo de ambos, Abu Ya'far, a diferencia de su hermano, se dedicó a la música y a la medicina –como atestigua su apodo *el médico*–, sobre la que compuso un libro. Vivió parte de su vida en Oriente y murió en el mismo año que murió su hermano 'Abd al-Haqq, 1201, en Marrakech, sin haber cumplido los 50. En su cadena onomástica figura *granadino*, *nisba* que debió de heredar de su madre y abuelo.

Desconocemos la fecha de muerte de Amat al-Rahman. Tan sólo que habría de ser necesariamente después del nacimiento de su segundo hijo, en 1153, año en que a la sazón ella debía de tener al menos 33 años. Quizá su memoria se hubiera perdido si no fuera por un detalle que recogen todos los biógrafos. Algunos autores han considerado que Amat al-Rahman, o Umm Hani, como se la conoce más, era poetisa. Sin embargo, Teresa Garulo la excluyo de si Diwan de poetisas de al-Andalus con muy buen criterio, ya que las biografías sólo dicen que recordaba versos que se adecuaban a la situación. Los únicos versos que sus biógrafos ponen en su boca son los que le dedicó a su padre cuando fue nombrado juez de Almería y éste entró en casa con tristeza por tener que dejar su ciudad, pero no son suyos (Garulo 1986: 13)[6].

Me ha llegado una carta de la amada

6 Son el comentario a la poesía de al-Mutanabbi, titulado al-Muktafi, obra de 'Abd al-Daim b. Marzuq al-Qayrawani. En su traducción, Garulo menciona la amada, mientras que al-Marrakushi en su mención de Amat al-Rahman y de los versos, hace llegar el escrito del amado. Sigo aquí la traducción de Teresa Garulo.

diciendo que vendrá y mis ojos se han inundado con lágrimas
Me ha vencido la dicha hasta tal punto
que mi enorme alegría me ha hecho llorar.
Ojos míos, las lágrimas son vuestra costumbre
y lloráis en la dicha y en la pena
Recibid con sembante risueño el día del encuentro
y las lágrimas dejad para la noche de la separación.

Sobre su actividad intelectual tenemos más datos que sobre su antecesora. Amat al-Rahman además de estudiar con su padre, también enseñó a otros. Podemos considerarla como literata, porque escribió dos obras: una sobre tumbas[7] y otra sobre plegarias.

3.3. Umm Mu'affar[8]

De Umm Mu'affar, no conocemos su nombre, lo cual no es algo extraño. En la nómina de 116 mujeres sabias que recoge M. Luisa Ávila, hay 10, casi el 10%, de las que no se sabe su nombre (Marín 2000: 48; Ávila 1989). Sabemos que pertenecía al entorno familiar de Ibn Mardanish por el término que se utiliza para referirse a ella, común por otra parte, "era de su *huram*", sin que podamos afirmar que fuera libre o esclava (Marín 2000: 34 y 75), ni siquiera que fuera su esposa o tuviera otro parentesco con él. Las mujeres que vivían en el alcázar de los príncipes no sólo eran sus esposas y concubinas, sino también sus hijas y hermanas (Marín 2000: 579), de modo que Umm Mu'affar pudo haber sido de cualquiera de estas categorías. Sin embargo, la ausencia de nombre propio y la sóla mención por la *kunya*, hace pensar que bien podría tratarse de una esclava, madre de un hijo de Ibn Sa'd.

Muhammad b. Sa'd, Ibn Madanish, o el rey Lobo de las fuentes cristinas fue emir de Murcia entre 1147 hasta su muerte en 1172. Mantuvo la región independiente frente al cada vez más pujante imperio almohade que se estaba apoderando de todos los territorios islámicos. Su época fue un período de esplendor cultural importante (Aguilar 2016; Carmona 2000).

La información que proporcionan las fuentes sobre Umm Mu'affar es muy escueta, pero a la vez relevante para comprender el sistema de transmisión de las mujeres. Las actividades preferidas de las mujeres eran la caligrafía y la enseñanza. Lo que se enseñaba podían ser cosas propias del género, como bordado, pero también lecturas coránicas. Era común que fueran las propias mujeres las que enseñaban a otras

7 Algunas hojas de esta obra parece que se encuentran en la Biblioteca de la Qarawiyyin de Fez, a juicio del editor del *Dhayl* (DT, VIII/2 478)

8 IA, 748 (2127); DT, VIII/2, 483 (246); Mª L. Ávila, *mujeres*, p. 176 nº 97.

mujeres (Marín 2000: 278, 281, 287). Esto concuerda con lo que cuenta Ibn al-Abbar sobre ella (el único dato que por el que ha sido incluida en la *Takmila)*: Umm al-'Izz bint Ahmad (m. 1238), hija del tradicionista valenciano Ibn Hudhayl (m. 1168), aprendió con Umm Mu'affar una de las lecturas coránicas. Ibn al-Abbar oscila en decir de qué lectura se trataba, ya que en la misma página dice que era la de Nafi' o la de Warsh.

Umm Mu'affar vivió, por tanto, en el siglo XII, y enseñó, presumiblemente, en época de Ibn Mardanish, es decir, en el tercer cuarto de siglo, y quizá en su mismo palacio. Una de las esposas de Ibn Mardanish fue la hija Ibn Hamush, a la que después repudió con poca honra, y en su época se realizaron también otras alianzas matrimoniales con motivos políticos (Marín 2000: 476 y 551). Dos años después del ascenso de los Almohades al poder de la región a la muerte de Ibn Mardanish en 1172, una hija de éste, llamada Safia, la de los ojos azules, fue dada en matrimonio al califa almohade Abu Ya'qub Yusuf (1163-1184), y madre del califa al-Ma'mun (Marín 2000: 50 y 60 y 549 y ss).

3.4. Fathuna[9]

De Fathuna hemos conservado muy poca información. Era hija de Ya'far b. Ya'far, y llevaba la *kunya* de Umm al-Fath. *Kunya* muy frecuente con el nombre de Fatima, y bastante habitual en época nazarí, según se desprende de una colección documental relacionada con la gestión de bienes, en la que se menciona a 131 mujeres, de las cuales hay 9 que llevan este nombre (Marín 2000: 71).

Contrastando con las biografías anteriores, en este caso no sabemos nada de sus parientes masculinos, ya que no hemos podido localizar al tal Ya'far b. Ya'far. Sus biógrafos la definen como literata e historiadora. Tiene un libro sobre esclavas cantoras (*qiyan*) de al-Andalus, en el que emulaba el *Kitab al-agani* de Abu l-Faray al-Isfahani (897-967), que es una colección enciclopédica de poemas y canciones árabes en 20 volúmenes.

No sabemos la fecha de nacimiento ni muerte de Fathuna, pero habría de ser probablemente en el siglo XII, y en período mardanishí, como nuestras anteriores protagonistas. Siempre antes de la llegada de los Almohades al Levante, ya que en 1184 el califa almohade al-Mansur reguló la vestimenta de dichas esclavas y se vaciaron los mercados de ellas, porque ordenó detener a los músicos (Marín 2000: 637).

9 IA: IA (A), 404 (2686); DT, VIII/2,491 (272).

3.5. Sayyida[10]

Sayyida bint ‘Abd al-Gani b. ‘Ali b. ‘Uthman al-’Abdariyya al-Garnatiyya, Umm al-’Alá de *kunya*. En este caso, de forma excepcional, tenemos más información de la hija que del padre, tanto de su onomástica como de su actividad. Ibn al-Abbar recoge la biografía de su padre, pero sólo dice de él que fue juez de Orihuela y que murió después de 1184, sin mencionar a la hija en su biografía. ‘Abd al-Gani vivió en Murcia –recordemos que Orihuela pertenecía a su provincia–, y al parecer su hija era muy pequeña cuando murió. Lo que nos permite suponer que su nacimiento ocurrió alrededor de 1180. La familia era originaria de Granada, lo mismo que Ibn ‘Atiyya y su hija.

En la edición de la *Takmila* de 0000 se amplía la información sobre ella: su origen era de la frontera de Lérida. Es decir llegaron a tierras murcianas después de la conquista cristiana. ‘Abd al-Gani era primo del alfaquí Abu l-Hayyay Yusuf b. ‘Uthmán, que llevaba la nisba al-Thagri y al-‘Abdari.

Sayyida significa señora en árabe, y podía ser un título o un nombre. Como título estaría determinado, al-Sayyida, y se utilizaba con respeto para referirse a la señora de los palacios. Como nombre propio iría sin artículo, como aparece aquí. Se han conservado algunas otras mujeres con el título al-Sayyida (Marín 2000: 581).

De ella sabemos que creció en Murcia. Aunque no vivió en ella toda su vida. La encontramos estudiando en Granada con Abu Zakariyya al-Dimashqi, mientras enseñaba el Corán. Después viajó a Fez y volvió a Granada, para trasladarse a Túnez, donde murió. Si nuestros cálculos son correctos, contaría con unos 69 años de edad. Hemos visto que la fecha de muerte de las mujeres es un dato más bien raro, pero en este caso, conocemos el día exacto, el xx de abril de 1249, e incluso sabemos que fue enterrada al día siguiente, en el cementerio de al-Musalla a las afueras de Túnez.

De ella tenemos alguna información más personal que de sus predecesoras. Estudió el Corán y descolló en caligrafía. Toda su vida enseñó en palacios reales. La encontramos en la corte almohade y después con los Hafsíes en Túnez. Al final de su vida le aquejó una enfermedad que la incapacitó, obligándole a quedarse en casa más de tres años, hasta que finalmente murió a causa de ella. Le sucedieron en la enseñanza sus dos hijas, la mayor y la menor, de las que no sabemos su nombre.

En Granada, de boca del mencionado Abu Zakariyya copió de su propia mano los *Ihya’ ‘ulum al-din* de Algacel (m. 1111), que fue el libro más recitado después del corán.

10 IA, 2129; DT, VIII/2, 261; YQ, II, 521-522; Avila, mujeres, 171 nº 82.

3.6. Layla[11]

Por lo que respecta a Laylà, contrasta con las otras mujeres por su condición de esclava. Por ese motivo no tenemos más datos de su onomástica, ya que las esclavas no necesitaban estar vinculadas con un pariente varón. Su inclusión en la historia siempre era debida a méritos propios. Su biografía se sitúa en el mismo siglo XII de nuestras predecesoras. En épocas previas, la proporción de mujeres esclavas es muy grande. En la nómina de mujeres de al-Andalus que recoge Manuela Marín, de 296 mujeres, hay 138 esclavas (Marín 2000: 49). Sin embargo, de estas seis mujeres, sólo hay una esclava segura –que fue esclava–, probablemente dos, si contamos también a Umm Mu'affar.

De ella sabemos que era oriunda de Murcia, lo cual la excluye en cierta medida de la posibilidad de ser una esclava cristiana. Fue manumitida por Abu Bakr b. Jattab, Ibn Abi Yamra (1124-1202). La importancia de los Banú Jattab en la región estaba fuera de toda duda, ya que su antepasado se había casado con la hija de Teodomiro (Molina 1992: 290). Abu Bakr fue el miembro más importante de la familia, nombrado miembro el consejo de la ciudad con 21 años en 1145, se mantuvo en el cargo incluso en época de Ibn Mardanish. Llego a ser fue de Murcia en dos ocasiones. El propio Abu Bakr fue autor de una historia de su familia, de la que bien pudieron haber tomado la información los biógrafos de Layla, antigua esclava suya, ya que la califica así: "sobresalía entre las mujeres de su tiempo por su inteligencia y comprensión de toda clase de ciencias". Lo apasionante de la noticia sobre su biografía es que muchos la pretendieron, pero ella los rechazó a todos. Hasta que un pariente de su antiguo dueño la solicitó en matrimonio, precisamente por los atributos que tenía y a pesar de que no había paridad alguna en el matrimonio. El pretendiente tenía una importante posición en cuanto a ciencia, religión y ascendencia familiar. No en vano había sido maestro del propio Abu Bakr Ibn Abi Yamra. Se trata del juez de Granada Abu l-Qasim b. Hisham b. Abi Yamra. Estudió en Córdoba. Sabemos que había emparentado con el cadí Abu Umayya Ibn `Isam (m. 1122), que lo nombró encargado de la oración y predicador y de quien fue consejero, en detrimento de otros alfaquíes más prestigiosos. Murió en junio de 1136.

Layla murió junto a Abu l-Qasim poco antes de que éste se hiciera cargo de la judicatura de Granada, que tuvo lugar en 1133. Él mismo moriría poco después, en 1136. Es posible que fuera joven, y casi seguro que no tuvo hijos.

11 DT, VIII/2 566 (112); Marín 2000: 397.

Casarse con una esclava manumitida que no había pertenecido al futuro marido era legalmente admisible, pero socialmente reprobable (Marín 2000: 428). Abu l-Qasim tuvo una primera esposa y después decidió casarse con Layla y según informan las fuentes la hizo suya y la amó apasionadamente. Uno de los rasgos de la condición social de las mujeres es su cadena onomástica, que generalmente es escueta (Marín 2000, 76), como ocurre con Layla. Su excelencia llevó a muchos a pedir su mano, pero al ser una mujer libre, y no estar sujeta a ningún tutor varón, era libre de elegir su marido, condición de la que no habrían podido disfrutar sus predecesoras.

A esta nómina, podríamos añadir algunas otras: Asma al-Rushatiyya (# s. XI), de Orihuela, que estaría dentro de la *cora* de Tudmir, tía paterna del historiador al-Rushati (1074-1147), Aziza, mencionada por Ibn al-Zubayr junto con su hermano Ahmad, de la que no sabemos más que tenía buena caligrafía y que estudió con Abu Bakr Ibn al-'Arabi (Ávila 1989: 153-155), o 'Aysha hija de Ibrahim b. Musa b. Yamil, el de Tudmir, que se afincó en Egipto, por lo que quizá no vivió Murcia. Lo curioso es que no encontramos biografías femeninas, ni siquiera mención a mujeres en algunas prestigiosas familias murcianas como los Banu Amira (Castilla 1992) y los Banu Jattab (Molina 1992).

4. Conclusión

Estas seis mujeres, con sus peculiaridades, representan en la ciudad de Murcia todo un siglo de las clases sociales relacionadas con el saber y la política. Están recogidas en un contexto muy próximo a la época de esplendor de Murcia, durante el mandato de Ibn Mardanish. Este hecho es importante, porque se ha estudiado el papel que jugaron las mujeres en época almorávide, y que posteriormente fue criticado por los Almohades (Marín 2015; de Felipe 2016). Precisamente, desde comienzo de la época islámica en Murcia (x. VIII), sólo se recoge la mención a mujeres concretas, con un nombre y una identidad precisa, aunque sea difusa, en este momento de la historia. Recordemos también que el siglo XII, con la llegada de Abu 'Ali al-Sadafi y otros importantes maestros que se instalaron en la región, Murcia se convirtió en centro cultural que irradiaba su conocimiento a otras partes de la Península.

En la Edad Media de al-Andalus, al igual que la de Murcia, las mujeres, en general, están relegadas al anonimato. Son invisibles, y cuando aparecen en las fuentes son conocidas como hijas, esposas o madres de algún pariente varón. En ocasiones ni siquiera conocemos ningún dato onomástico suyo propio, lo que refleja parte de la identidad, o la

carencia de una idiosincrasia que interese al mundo de masculino del saber y el poder. En nuestro recuento, se aprecia que disponemos del nombre propio de todas menos una, Umm al-Mu'affar. De ella y de Layla sólo tenemos un dato onomástico, lo que nos permite suponer su origen cautivo, aunque Layla fue manumitida. La genealogía es pródiga en el caso de las dos hijas de prestigiosos maestros, Amat al-Rahman y Fatima, lo que manifiesta su condición social. Sin embargo, precisamente con estas dos mujeres hay más oscilación en su onomástica. Cuatro de las mujeres tienen *kunya*, y sólo una *nisba*. Ninguna de ellas tiene *shuhra*.

Todas ellas comparten un modelo femenino, son mujeres virtuosas, piadosas, que memorizaron el Corán, pero están recogidas, sobre todo, por sus parientes masculinos. Todas estaban casadas, y cuatro de ellas tenían hijos. Hay referencias sobre sus maridos en tres casos, y a sus hijos, de forma explícita, también en tres de las mujeres. Lo curioso es que en dos casos los hijos son varones, con nombre e historia, y en el caso de Sayyida sus dos hijas son mujeres, pero no nos ha llegado el nombre de ellas; tan sólo que eran la mayor y la menor (quizá porque también eran Sayyida).

Es curioso que no encontremos biografías femeninas, ni siquiera mención a algunas mujeres en las más prestigiosas familias arraigadas en la ciudad como los Banu Amira o los Banu Jattab. No parece que ninguna de ellas tuviera un lugar concreto donde las mujeres podían aprender con ellas, como ocurrió en otros lugares (de Felipe 1997: 72).

Tenemos referencias de varios matrimonios entre ulemas. Sabemos que esa práctica era común, que los hombres sabios emparentaran entre sí, y dieran a sus hijas en matrimonio a sus discípulos. A los padres se les recomendaba casar a sus hijas con hombres inteligentes y sensatos, que las trataran con justicia (Marín 2000: 37). Sin embargo, también vemos un matrimonio donde la mujer puede elegir libremente y se menciona la relación afectiva entre los cónyuges.

Por lo que respecta a la composición de obras, algunas son reconocidas por copiarlas (Sayyida), pero autoras de ellas sólo tenemos a dos, aunque de muy diferente calibre: Amat al-Rahman, autora de una obra sobre tumbas y otras sobre plegarias y Fathuna, autora de una obra sobre esclavas cantoras de al-Andalus.

Finalmente, se menciona que dos de las mujeres eran de la gente de Murcia: Fathuna y Layla. Fatima también nació en Murcia y probablemente Amat al-Rahman también, pero con un origen diferente. Sayyida es de origen granadino, pero creció en Murcia. Y de Umm Mu'affar sólo sabemos que estuvo en ella en el palacio de Ibn Mardanish.

5. Bibliografía

AGUILAR, Victoria (1995): "Tres generaciones y varios siglos de historia: los Banu Burtuluh de Murcia", *Estudios Onomástico-Biográficos de al-Andalus* VII (M. Marín y H. de Felipe eds.). Madrid: CSIC, 19-40.

— (1997): "Mujeres y repertorios biográficos". *Biografías y género biográfico en el occidente islámico*. *Estudios Onomástico-Biográficos de al-Andalus* VIII. Ávila, M.L. y Marín M. (Eds.). Madrid: CSIC, 127-139.

— (2016): "Identidad y vida intelectual en la Murcia de Ibn Mardanīš" en Miguel Ángel Manzano y Rachid El Hour (eds.), *Política, Sociedad e Identidades en el Occidente Islámico (siglos XI-XIV)*. Salamanca: EUSAL, 13-41.

ÁVILA, M. L. (1997): El género biográfico en al-Andalus. *Estudios Onomástico-biográficos de al-Andalus. VIII. Biografías y género biográfico en el Occidente islámico*. Madrid: CSIC, 35-51.

— (1989): Las mujeres "sabias" en Al-Andalus. *La mujer en Al-Andalus. Reflejos históricos de su actividad y categorías sociales*, 139-181.

CARMONA, A. (2000): "El saber y el poder: cuarenta biografías de ulemas levantinos de época de Ibn Mardanis". *Estudios Onomástico-Biográficos de al-Andalus, X*. Madrid-Granada: CSIC, 57-129.

CASTILLA, Juan (1992): "Los Banu Amira de Murcia". *Estudios Onomástico-Biográficos de al-Andalus*. V Consejo Superior de Investigaciones Científicas (España), 57-84.

De FELIPE, Helena. (1997): *Identidad y onomástica de los beréberes de al-Andalus*. Madrid: CSIC.

FORNEAS, J. M. (1977): Los Banu 'Atiyya de Granada (II). *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos.* Vol. 26, 27-60.

GARULO, Teresa (1986): *Diwan de las poetisas de l-Andalus*. Madrid: Hiperión.

MARÍN, Manuela (1993): *Las mujeres en al-Andalus: fuentes e historiografía*. Universidad de Granada.

— (1995): Parentesco simbólico y matrimonio entre los ulemas andalusíes. *al-Qantara*, *16* (2), 335.

— (1997): "La transmisión del saber en al-Andalus a través del *Mu`yam* de al-Sadafi", *Cuadernos del Cemyr* 5, 51-72.

— (2000): *Mujeres en al-Andalus***.** Estudios Onomástico-Biográficos de al-Andalus XI. Madrid: CSIC.

— (2015): "The Princess and the Palace. On Hawwa' bint Tashufin and Other Women from the Almoravid Royal Family", en Michelle M. Hamilton y Néria Silleras-Fernández (eds.), *In and Of the Mediterranean Medieval and Early Modern Iberian Studies*, Nashville, Vanderbilt University Press, *Hispanic Issues*, vol. 41, 29-48.

MEDIANO, Fernando R. (1995): "Una sociabilidad oblicua. Mujeres en el Marruecos moderno". *al-Qantara: Revista de estudios árabes*, 16 (2), 385-402. [disponible en: http://hdl.handle.net/10261/19097. Consulta el 5 de julio de 2016]

MOLINA, Luis (1992): "Los Banû Jattâb y los Banû Abî Yamra (siglos II-VIII/VIII-XIV)". *Estudios Onomástico-Biográficos de al-Andalus*. V Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 289-307.

VIGUERA MOLINS, M. J. (1993): "El héroe en el contexto árabo-islámico". *Cuadernos del CEMYR*, (1), 53-74.

Mentalitá provinciale e condizione femminile nella prosa di Carolina Rispoli

Angelo Azzilonna
Universidad de Salamanca

Abstract: Carolina Rispoli rappresenta senza dubbio una delle più originali scrittrici meridionali d'inizio XX secolo. Infatti, la sua prosa nitida e sapiente al contempo risulta particolarmente significativa oltre che coraggiosa; in essa l'autrice affronta e stigmatizza magistralmente la presenza di una forte mentalità provinciale nella sua Melfi natale che orienta costumi, tradizioni ed ogni aspetto della vita quotidiana. A tal proposito, mediante un'analisi dei suoi esordi narrativi e dei suoi primi romanzi che sintetizzano il retroterra socio-culturale locale si analizzeranno vizi e virtù, limiti e potenzialità di una Lucania arcaica e tradizionale attraverso l'interessante prospettiva e sensibilità femminile.

Parole chiave: Narrativa femminile; Basilicata; Critica sociale; Mentalità provinciale; Condizione femminile; Maschilismo.

1. Influenze e motivi della narrativa di Carolina Rispoli

Nella Lucania di inizio novecento scrivere e pubblicare opere letterarie non era un'impresa semplice; come ricorda il critico Mario Sansone,[1] va considerata una considerevole emigrazione di cervelli, il bassissimo grado di istruzione, la mancanza di centri culturali e la miseria contadina con forti agitazioni popolari, legate alla scabrosa questione delle terre demaniali. In un simile panorama regionale, caratterizzato da una mentalità patriarcale, appare ancora più meritevole l'impegno lettera-

1 Il critico letterario Mario Sansone, in occasione del LIX Congresso internazionale organizzato dalla Società Dante Alighieri illustra nel suo articolo *La letteratura in Basilicata,* in Il contributo storico e culturale dato dalla Basilicata all'Italia e al mondo, Roma, 1969, pp. 23-39, traccia un quadro particolarmente dettagliato circa il ritardo culturale della Basilicata, analizzando i fattori e le conseguenze di tale isolamento e le oggettive difficoltà dei suoi intellettuali nel comunicare e diffondere il loro pensiero.

rio della dimenticata Carolina Rispoli[2], coraggiosa romanziera melfitana che nel corso della sua produzione narrativa ha saputo offrire un lucido ritratto sulla condizione della donna, indisgiungibile dalla situazione socio-culturale della provincia potentina dell'epoca. In tal modo, le sue opere si rivestono di un'indiscutibile valore documentario circa la vita e la realtà quotidiana piccolo-borghese lucana su cui spesso si incentrava la trama dei suoi romanzi. L'autrice lucana, colpevolmente sconosciuta persino ai suoi corregionali, pur avendo pubblicato diversi romanzi presso case editrici a diffusione nazionale, paga probabilmente l'assenza dei critici che avrebbero dovuto far conoscere ed apprezzare la sua opera almeno entro i confini della sua amata terra. Infatti, Carolina Rispoli, ha scritto ed ambientato molti dei suoi romanzi nella provincia e per la provincia meridionale con il fine di sensibilizzare gli abitanti di una regione eccessivamente arcaica, conservatrice che relegava la donna ad una funzione meramente domestica, in una posizione di irrimediabile subalternità nei confronti dell'uomo. Tuttavia, come evidenzia Raffaele Nigro[3] i suoi libri, ammantati da un pacato tono romantico dipingono una società perbenista e benpensante e di conseguenza non hanno suscitato particolare scalpore in quanto la sua protesta non era mai plateale ma sempre sottile ed intelligente. Adesso risulta più agevole comprendere l'esclusione della scrittrice potentina dalla letteratura femminile e femminista, dovuta probabilmente alla presenza di una denuncia troppo moderata verso le retrive costumanze provinciali che ostacolavano qualsiasi tipo di riscatto sociale, economico e culturale della donna lucana.

Giovanni Caserta, uno dei pochi critici e studiosi dell'opera rispoliniana, in occasione della morte della scrittrice, avvenuta nel 1991 ha espresso tutto il suo stupore per il totale oblio nel quale è avvolta la sua narrativa, trascurata persino dagli ambienti intellettuali lucani.[4] La romanziera, al contrario andrebbe studiata innanzitutto perché in un contesto culturale deprimente, dove non esistevano giornali e si registrava

2 Carolina Rispoli nasce a Melfi in provincia di Potenza nel 1893. Della sua vicenda biografica è utile ricordare che la sua innata passione letteraria fu corroborata e motivata dallo storico e politico rionerese Raffaele Ciasca che nel 1922 diviene suo marito e soprattutto fondamentale figura carismatica a cui dedica gran parte della sua produzione narrativa. La Rispoli muore quasi centenaria a Roma nel 1991 ma viene sepolta nella sua cittadina natale.

3 Inoltre, lo scrittore Raffaele Nigro, ne *La cultura a Melfi. Nota bibliografica*, Ed. Interventi culturali, Melfi, 1978, p. 78 è tra i pochi studiosi della Rispoli che scorge nell'opera della sua concittadina numerosi spunti ironici che le conferiscono una vivacità descrittiva soprattutto nel trattare ed interpretare le usanze e gli atteggiamenti provinciali melfesi.

4 A tal proposito Giovanni Caserta, docente ed esperto di letteratura lucana, nel suo saggio intitolato *Questioni diletteratura lucana*, Elicopy, Matera, 2001, p.95, è particolarmente duro verso la stampa locale, la Rai regionale e l'Amministrazione comunale di Melfi che in occasione della sua morte avvenuta nel 1991 non hanno fatto alcuna menzione ufficiale, ne hanno organizzato alcuna manifestazione in suo ricordo.

un elevatissimo tasso di analfabetismo, ha avuto la capacità di fare letteratura dalla periferica provincia lucana e dimostrare la trascendente singolarità della letteratura regionale, partendo dal basso, dall'apparentemente insignificante realtà potentina, contribuendo a ripensare ad un nuovo approccio letterario umile e diretto, ricco di riflessioni sociologiche rivelatrici del microcosmo dal quale sgorgala sua scrittura. Da qualche tempo a questa parte, peraltro, si è cominciato a riconoscere la possibilità e la validità di uno studio regionale della letteratura italiana per ripercorrerla dalla bistrattata periferia. La produzione narrativa della Rispoli, si è rivelata pioniera se si considera la sua intenzionale riscoperta di strati di cultura, rimasti nell'ombra e ritenuti secondari dalla letteratura ufficiale, senza scadere in un caduco regionalismo campanilistico o in velleitarie finalità celebrative, ma nello sforzo sincero di riconoscervi interazioni ed intersezioni con il discorso nazionale, rispettando le specificità autoctone.[5]La presenza della Rispoli sulla scena letteraria sottende un originale connubio tra il regionale ed il nazionale; evidenzia la ricerca di un nuovo equilibrio di modelli tra continuità e rinnovamento, espressa ed indotta dalla nascita e dalla successiva affermazione di una corrente veristica che in Basilicata ebbe caratteristiche ancora più distintive. In tale ottica, l'opera della melfitana, caricata di valori morali, culturali attraverso descrizioni e simboli evocativi, sembra osservare la realtà regionale lucana con un approccio che si avvale di un indiscutibile realismo sociologico e di un singolare psicologismo asistematico interno[6] che la arricchisce di sovrasenso. La prosa rispoliana risulta completa, complessa e moderna innanzitutto perché riesce ad unire la dimensione oggettiva, mediante una razionale e minuziosa descrizione di situazioni ed ambienti della gente di provincia nella sua vita familiare e sociale, con la più intima dimensione soggettiva, grazie alla quale contestualizza la sua ermeneutica, esprimendo la sua visione tra adesione e distacco, tra pietosa compartecipazione e capacità analitica. In essa, si può riconoscere un prolifico nesso fra la propagazione della poetica verista, basata sulla rappresentazione scientifica della realtà sociale e la crescente necessità etica di studiare il preoccupante degrado civile e culturale nonché l'arretratezza regionale che si fondono magistralmente nelle

5 Il critico pugliese Michele Dell'Aquila, nell'introduzione all'opera di Raffaele Nigro, *La cultura a Melfi,* op. cit. p. 5, auspica un maggior interesse verso gli apporti provinciali, rivendicando la necessità di far riaffiorare anche in ambito letterario, dopo un lungo ed ingiusto oblio anche gli strati meno appariscenti delle culture locali e poter riequilibrare in questo modo il valore nazionale con l'articolazione regionale nella storia letteraria.

6 Tito Spinelli, in *Per una storia della narrativa lucana del 900,*Loffredo, Napoli, 1985, p. 132 riconosce ed evidenzia un eclettismo stilistico e metodologico nella narrativa rispoliana che in tal senso, secondo lo studioso arricchisce il suo realismo di fondo con prospettive interpretative provenienti da altre discipline quali la psicologia, la sociologia, con cui l'autrice lucana riuscirebbe a captare anche quegli aspetti meno visibili e meno tangibili della "lucanità".

sue pagine. In sintesi, la Rispoli ha saputo costruire e proiettare nei romanzi un'immagine della sua provincia vicina alla realtà effettiva, attraverso la diretta osservazione dei fatti, degli usi e costumi, scandagliando nella sua quotidianità mediante oculate descrizioni, prodotto di una scrupolosa registrazione delle inique relazioni fra l'uomo e la donna e fra le distinte classi sociali. Dunque, Carolina Rispoli, lungi dall'essere considerata una voce minore del panorama letterario meridionale, esclusa dall'analisi della critica, dai manuali così come dalle riviste femministe, meriterebbe un'attenzione ben maggiore dalla cultura lucana, a cui ha dedicato gran parte della sua produzione, e da quella nazionale sia per la qualità della sua prosa, sia per l'impegno e la sensibilità con cui avviò su carte lotte e rivendicazioni femminili, temi del tutto inconsueti per un'epoca e per un ambiente tradizionale non certo adatti a recepirli.

L'impegno civile e femminista rappresentano senza dubbio i due principali poli entro cui si sviluppa e si giustifica la traiettoria letteraria della Rispoli. È interessante notare come tali finalità intrinseche alla sua scrittura si dipanano attorno al focus privilegiato costituito dall'ambiente provinciale potentino tra la fine dell'ottocento e l'inizio del novecento. Nello specifico, sin dal suo precocissimo esordio, avvenuto nel 1911, quando non ancora maggiorenne, pubblica una novella originale, *Lotta elettorale*[7]che condensa fonti e costanti tematiche della giovane scrittrice meridionale. Di fatti Melfi, la sua cittadina natale è lo scenario ricorrente con i suoi limiti socioculturali e le sue potenzialità etico-morali rispetto ai più moderni e corruttibili spazi urbani. La novella, inoltre sottolinea l'interesse politico della Rispoli e di riflesso ci offre informazioni storiche della misteriosa Basilicata, teatro di numerose e violente agitazioni popolari, al centro delle quali vi era la questione delle terre demaniali[8]che i contadini combattenti, reduci dalla Grande Guerra pretendevano vanamente da uno Stato che disattendeva le sue promesse, e per questo era avvertito sempre più lontano dalle esigenze dei ceti medio-bassi. L'eco di questa situazione, sempre più incandescente nell'area del vulture-melfese risuona nitidamente nella novella. Quest'ultima rispecchia il fervore con cui la provincia potentina si accingeva a vivere

7 Rispoli, C., "Lotta Elettorale" in *Vita femminile italiana*, n.5, a.V, pp. 518-547, 1911 rappresenta infatti il brillante e precoce esordio letterario della Rispoli, cruciale poiché che in questa novella dimostra una indubbia passione politica, ma al contempo il suo interesse verso le fragilità e le sensibilità femminili, qui rappresentate da una ingenua ed innamorata Matilde che patisce l'ingratitudine del suo uomo.

8 Per una panoramica esaustiva e precisa sul contesto storico-sociale della Basilicata agli inizi del novecento si può consultare Giovanni Caserta, *Il primo Novecento*, in "Appunti per una storia della cultura e della letteratura lucana", in Bollettino della Biblioteca Provinciale di Matera, anno X, n. 15-16, 1989, p.43, dove lo storico materano effettua una minuziosa analisi sulle svariate cause che avevano portato a episodi cruenti di rivolta contadina che non risparmiarono nemmeno il politico rionerese Giustino Fortunato, tradizionalmente schierato con i ceti medio-bassi.

le prime elezioni politiche con il sistema proporzionale e scatenò non poche tensioni tra i partiti conservatori e le emergenti forze popolari e socialiste. In realtà, al di là dell'ambizione politica ed intellettuale, l'esordio letterario serbava già molti dei motivi che ritornano costantemente nel suo percorso narrativo: *in primis* l'inveterato provincialismo che imprigiona la donna, destinata a patire anacronistiche discriminazioni in una quotidianità desolante ed ingrata. Tuttavia, è il romanzo, il genere letterario preferito dalla Rispoli a cui pare affidare il compito di denunciare, seppur velatamente, il ruolo di angelo del focolare domestico riservato alla donna lucana e descrivere ansie, dolori e speranze di umili ragazze sognatrici, schiacciate dall'immobilistico convenzionalismo della ostile provincia. È facile desumere che il romanzo, proprio in virtù della sua eterogeneità strutturale e tematica, fosse lo strumento più idoneo a veicolare le sue acute ed estemporanee riflessioni su avvenimenti e mentalità della tradizionale Lucania. Il romanzo della Rispoli, ad ogni modo, per forma e per contenuto è irriducibile a riduttive ed escludenti etichette che ridurrebbero il suo vasto raggio d'azione e le sue svariate aree di interesse e di ricerca. Così, all'interno di una stessa opera è possibile apprezzare elementi caratterizzanti il romanzo storico, di costume e di formazione, legati da una propedeutica relazione di causa-effetto. Invece, per quanto concerne le fonti d'ispirazione, l'opera della Rispoli presenta una più limitata omogeneità di motivi, essenzialmente riconducibili alla piccola cittadina di Melfi e per estensione concettuale, alla provincia meridionale con il suo *modus vivendi*, non toccato ancora dal progresso e dalla modernità. L'eclettismo narrativo, al contrario riguarda il livello stilistico-metodologico, poiché come si approfondirà in seguito, i suoi romanzi descrivono ambienti, vicende e personaggi in chiave verista-regionalista ma con un'evidente valenza storica che le consente di oltrepassare gli angusti confini del provincialismo letterario. In essi, l'immagine e la rappresentazione dell'austera ed incontaminata realtà lucana si costruisce anche attraverso una fine analisi introspettiva di sfortunate fanciulle, il cui profilo psicologico e comportamentale sintetizza la prevedibile vita di provincia. Nelle pagine rispoliane anche lo stile ed il linguaggio adoperati sembrano arricchirsi di studiate sfumature lessicali con cui si esprime il logorante lavorio interiore delle coscienze femminili, così come il desiderio di modificare regole precostituite che spesso causano le tribolazioni, i trasalimenti e gli stati d'animo di pazienti donnine. L'autrice melfitana, salvo poche eccezioni, preferisce affidare le sue tesi circa lo stadio culturale della provincia lucana ad una prosa chiara, fresca con una trama semplice ed essenziale, dove registra azioni e situazioni giornaliere, l'intimità familiare, offrendoci interessanti spunti etnologici da cui emerge la marginalità della donna, gli antichi valori legati alla terra, il peso della posizione della famiglia, le vuote usanze di

un mondo immobile. Probabilmente è proprio l'agilità e l'incisività della sua prosa che fa immergere il lettore nell'atmosfera provinciale potentina e che legittima l'onerosa comparazione con Grazia Deledda, come sostenuto nella entusiastica presentazione che Sofia Bisi Albini dedica alla sua prima novella.[9]

Lontana da compiacenti pretese artistiche e da eccessivi virtuosismi stilistici, in entrambe si può apprezzare un uso della lingua moderno, fluido, privo di ridondanze ma a differenza del verismo militante, riducono l'impiego di espressioni e vocaboli dialettali, utilizzati solo per obbligati riferimenti onomastici e toponomastici, adeguandosi ai limiti unitari nazionali. Come l'autrice nuorese, Carolina Rispoli si lascia ispirare poeticamente dalla sua cittadina natale, onnipresente scenario da cui si irradiano le sue storie, innescando il suo regionalismo *sui generis*. Entrambe insistevano sul carattere conservativo e quasi immutabile degli usi, dei costumi, delle superstizioni delle rispettive popolazioni dell'entroterra provinciale. In concreto, numerosi passi dei romanzi rispoliani, proprio come quelli deleddiani, seguendo una linea etno-socio-antropologica avvicinano i paesaggi ai personaggi, a volte tipizzati, ma spesso capaci di trasmettere consuetudini, atteggiamenti, modi di vita e folklore locale. I romanzi della Rispoli sembrano risentire l'influenza della Deledda anche nella finalità della sua scrittura in quanto uno degli obiettivi fondamentali della nuorese, riscontrabile anche nella lucana, concerne la riscoperta letteraria delle regioni del Mezzogiorno, del loro *background* sociale, storico-culturale, non esente da stridenti contraddizioni tra realtà e rappresentatività. Non deve dunque sorprendere la ricorrente presenza della provincia nella narrativa rispoliana, motore e motivo conduttore della stessa. Sin dal primo romanzo, *Ragazzeda marito* del 1916, è l'ambiente natio che determina e spiega la mesta vita di cinque sorelle, vittime di un ancestrale sistema di valori misogini e formalismi. Anche quando ne *Il tronco dell'edera* del 1926, la provincia lucana, cede il posto alla città di Firenze, in realtà, la Rispoli pare servirsi della tecnica del contrasto, in quanto in distonia con il tessuto urbano fiorentino, inizialmente idealizzato da un giovane capitano, avverte un nostalgico bisogno di ritornare alla serena solidità della provincia, dove gli era stato combinato un matrimonio con un'onesta ragazza. Dunque, nell'immaginario letterario della Rispoli, il paese d'origine, ben lungi dal rappresentare esclusivamente una gretta ed ipocrita gabbia che ostruisce la piena realizzazione femminile, costituisce un approccio sicuro,

9 Nello specifico, Sofia Bisi Albini, nella prefazione a *Ragazze da marito* del 1916, primo romanzo della Rispoli, esalta la scrittura rispoliana soprattutto per via della sua primitiva originalità e della sua freschezza mediante un lusinghiero e promettente paragone con Grazia Deledda.

protetto, generando un'ambiguità concettuale interpretativa.[10]Tale malinconica necessità di rientrare presso l'antico nido è ancora più lampante nell'ultimo romanzo, *La torre che non crolla*, scritta nel 1938. Qui, in effetti si rinsalda il vincolo con la propria realtà che non può ne deve interrompersi mai. Questa volta è Luca Rovello, giovane melfitano che dopo aver affrontato la Prima Guerra Mondiale intraprende la carriera di magistrato, vivendo in diverse città italiane. Queste ultime, si confermano strategici espedienti per risaltare ulteriormente, sotto una diversa luce, la sua cittadina natale, quasi a comprovare una contrapposizione etica ed una funzione moralizzatrice della provincia rispetto all'ibridismo alienante della moderna società urbana, poeticizzando il dolce richiamo delle proprie origini e riaffermando l'insostituibile civiltà e l'identità delle proprie radici. Adesso, risulta più agevole comprendere la pacifica rassegnazione, l'ineluttabile forza del destino che impedisce alle fanciulle protagoniste rispoliane, come a quelle deleddiane, di reagire e protestare contro le ingiustizie, le discriminazioni sessiste presenti nelle regioni di appartenenza. La scrittura della lucana, intrisa di un placido pessimismo, pare tollerare le anacronistiche anomalie della retriva provincia meridionale, senza profilare soluzioni concrete o valide alternative per gli sventurati ed i vinti che affollano le sue opere e verso i quali, tuttavia, nutre una profonda ammirazione per la dignitosa esemplarità e la loro incrollabile fede con cui sopportano egoismo, classismo e soprusi. Oltre all'influenza deleddiana, la natura stilistica e la trattazione tematica dell'autrice melfitana, sembra ereditare elementi riscontrabili nell'opera di un'altra illustre scrittrice quale Matilde Serao.[11]In tale direzione, un primo tratto comune concerne il gusto per le pittoresche e particolareggiate descrizioni di luoghi e personaggi, rese attraverso efficaci pennellate etno-sociologiche che permettono di penetrare nel clima provinciale. Inoltre, come la Serao, anche la Rispoli, soprattutto nei primi romanzi insiste sull'archetipo femminile, caratterizzando la figura della donna tra fine ottocento ed inizi del novecento di cui ci offre un ritratto poco invidiabile, dimesso e sottomesso allo strapotere maschile che abita senza diritto di cittadinanza, ambienti di cultura misogina.

10 Il giurista e critico letterario potentino Sergio De Pilato nel suo volume *Nuovi profili e scorci*, Marchesiello, Potenza, 1928, pp-95 sottolinea l'equivoca valenza che riveste nella narrativa rispoliana l'idea di provincia poiché se da un lato riceve le critiche, sia pur velate dell'autrice per gli evidenti limiti sociali, economici e culturali che presenta, dall'altro funge da rifugio privilegiato che permette una vita tranquilla, semplice e serena e consente di riscoprire le proprie radici e le proprie tradizioni che tuttavia critica in molti aspetti e passi dei suoi romanzi.

11 Il Gastaldi in *Panorama della letteratura femminile contemporanea*, Quaderni di Poesia, Gastaldi, Milano, 1936, p. 511 sottolinea la probabile influenza esercitata dalla illustre narratrice Serao sull'opera della Rispoli, evidente soprattutto nella caratterizzazione dei personaggi femminili e nelle minuziose e vivide descrizioni dei ceti più umili degli ambienti partenopei che tra verismo e psicologismo letterario avrebbero lasciato indelebili tracce nella lucana.

In entrambe le autrici, traspare un realismo psicologico che organizza i disattesi sentimenti delle donne, le loro passioni frustrate che spesso sfociano in impotente passività e momentanei scoramenti personali. Ovviamente, il grigiore quotidiano costituisce un altro punto di contatto, dove è sempre la donna, la vittima per eccellenza che da un lato patisce la routine esistenziale e, dall'altro le insensibilità di fidanzati e mariti occupati e preoccupati eminentemente dalla sfera professionale, non curando affatto quella umana e familiare.[12]

2. Donna, matrimonio e provincialismo nella narrativa giovanile di Carolina Rispoli

Nella variegata ma coerente produzione letteraria di Carolina Rispoli vi è un microcosmo provinciale che in maniera diretta o indiretta ritorna nella quasi totalità delle sue opere. L'autrice potentina ha saputo descrivere la scabrosa condizione della donna meridionale, così come l'arcaicità della società lucana agli albori del XX secolo, partendo proprio dalla piccola e rappresentativa cittadina di Melfi, angolo d'osservazione privilegiato, capace di riflettere ed interpretare difformità e disuguaglianze di più ampio respiro quali la Questione Meridionale e la subalternità femminile. Già nel suo primo romanzo, *Ragazze da marito*, sono racchiuse le principali tematiche della sua narrativa che nella periferica provincia scopre la genesi della sua scrittura in quanto prolifico serbatoio di realtà, miti e stereotipi regionali con proiezione nazionale.

Una giovanissima Rispoli, appena ventitreenne, ricostruisce il crepuscolare panorama della opaca e chiusa Melfi natale, entro cui inquadra la scomoda posizione occupata dalla donna. È abile nello scorgere ed evidenziare il peso del determinismo ambientale che condiziona molti aspetti della vita della comunità, decretando tacite regole comportamentali che ledono le facoltà decisionali femminili. È la vetusta mentalità provinciale che orienta l'etica locale, generosa e permissiva con l'uomo, avara e restrittiva per la donna a cui è assegnata una funzione ancillare e servile verso il marito. La Rispoli, attraverso vibranti dialoghi, elogia sperticatamente le virtù da *perfetta provinciale* di sua figlia, rimarcando esplicitamente le qualità indispensabili che ogni

12 In particolare è il famoso romanzo *La virtù di Cecchina*, pubblicato a Catania nel 1884 quello che più legittima e giustifica la comparazione tematica con l'autrice lucana giacché sintetizza magistralmente la banale ed insulsa vita quotidiana di una donna trascurata dal marito che potrebbe aver inciso sull'idea e sulla costruzione di personaggi femminili della Rispoli che, come nell'opera della Serao patiscono le disattenzioni coniugali e pressioni ambientali.

donna decente deve possedere. "Così seria, modesta, di buona famiglia, con una certa dote [...] è la più attiva delle mie figliuole; lei sempre in giro a pulire, a strofinare, a cucinare, a cucire". (Rispoli 1916:87). Risulta lampante e scontato riconoscere dietro tali parametri valutativi, la presenza di un becero maschilismo, che peraltro rimanda ad un altro aspetto patriarcale, ovvero all'unanime e spudorata preferenza delle coppie lucane verso i figli maschi rispetto alle più problematiche femmine. A tal proposito, è opportuno ricordare la presumibile incidenza del misero contesto agricolo potentino, che richiedeva di disporre sin dalla giovanissima età del contributo di nuova forza lavoro o comunque di eredi in grado di continuare le attività lavorative del capo-famiglia.

Di conseguenza, non deve scandalizzare oltre modo la reazione materna allorché lamenta la sua sfortuna di avere nel seno della sua famiglia cinque ragazze ed un solo ragazzo, (Ciccillo), l'unico a cui i genitori permettono e finanziano la realizzazione di studi superiori. Al contrario, alla donna di provincia era preclusa o del tutto rara la possibilità di ricevere un'educazione scolastica adeguata, in quanto, secondo il pensiero dominante dell'epoca e della zona, il campo d'azione e d'espressione femminile si limitava ad una funzione domestica e tuttalpiù demografica. Di riflesso, Carolina Rispoli, con il suo romanzo allude in maniera sottile ma con sfumature polemiche al provincialismo lucano, portatore e custode di un servilismo secolare che ha impedito alla donna di coltivare, educare ed esprimere i suoi talenti, le sue insospettate potenzialità, in nome di un presunto ordine naturale, relegandola ad un secondo piano, in attesa dei cenni di consenso del suo uomo. Infatti, le vicende delle cinque sorelle del romanzo rispoliano, ruotano sempre attorno al claustrale spazio domestico; è solo in cucina dove possono e devono dimostrare le loro abilità di casalinghe e dove trascorrono gran parte delle loro insulse giornate. Come conseguenza, ogni forma di cultura era ritenuta superflua se non nociva e destabilizzante poiché avrebbe potuto suscitare nella donna la fuorviante tentazione di fare carriera o comunque favorire un pericoloso percorso emancipativo, eludendo la sua naturale vocazione. La scrittrice melfitana, per questo non appare sorpresa dalla fragilità psicologica e dalla mancanza di autostima, palesata dalla donna di provincia che, di sovente, nei suoi romanzi dimostra la sua debolezza, la sua incapacità di reazione e di difesa anche quando viene beffardamente derisa ed offesa. In tal senso, sono eloquenti le seguenti parole pronunciate con sufficiente arroganza e disprezzo da un personaggio maschile, Don Peppino Del Prete in merito alle rivendicazioni femminili che proprio in quegli anni intraprendevano le prime battaglie per il diritto al voto, esigendo la loro presenza nella vita pubblica e politica.

"Qui, anche le creature parlano di politica? [...].Adesso le donne reclamano il suffragio [...] anche le pettegole delle donne! Ci vorrebbe pure questa! Pensassero a fare la calzetta, che la marmaglia da sola è anche troppa."(Rispoli 1916:175). Ad ogni modo, è da apprezzare lo strategico tempismo della Rispoli, che dalla sperduta e maschilista provincia potentina, in tempi non ancora maturi, lancia un implicito messaggio a favore del suffragio universale per le donne, sebbene attraverso frasi di scherno che sottolineano il desiderio delle donne di partecipare attivamente alla politica nazionale. In *Ragazze da marito*, la scrittrice enfatizza l'abitudine femminile ad una aprioristica obbedienza agli ordini dell'uomo patendo la sua prepotente autorità. Le donne non riescono mai a riflettere razionalmente circa la loro infelice situazione e a formarsi un consapevole concetto della stessa. In tale ottica, il temperato femminismo della Rispoli si avvale di uno stratagemma narrativo per smuovere la coscienza del lettore: l'impiego di monologhi e di un calibrato discorso indiretto libero in cui sono gli stessi uomini a pronunciare espressioni e frasi autocritiche, e denunciare le problematiche derivanti dal deleterio maschilismo lucano che vanifica qualsiasi progetto di vita futura e preoccupa non solo le sorelle direttamente interessate ma anche il padre di famiglia, l'avvocato Forgiuele.

> E quelle femmine, almeno l'uomo può muoversi, può agire, può lavorare, può aprirsi una strada, qualunque essa sia, a qualunque costo; ma le femmine, quelle povere ragazze, allevate nella tranquillità, rigida e monotona della famiglia, incapaci di lavoro e di lotta, inesperte della vita, tirata su solo per la famiglia e pel matrimonio, quale sarebbe stato il destino di quelle ragazze se non si fossero maritate? Povere anime sperdute, povere anime abbandonate, poveri esseri deboli (Rispoli 1916: 209).

In poche righe, l'autrice liquida elegantemente il secolare e deprecabile patriarcato provinciale che trovava terreno fertile nelle aree interne del potentino; ne prende le distanze e pare individuare in esso il colpevole che ha compromesso i diritti delle donne ad affermare la propria personalità e capacità da offrire a se stessa ed alla comunità. Tali coercizioni ambientali ed esclusivismi maschili acuivano la carenza di civismo e di progresso sociale di una regione come la Basilicata che agli inizi del 1900 presentava un'allarmante involuzione storica, almeno in parte imputabile alla mancata partecipazione della donna ai processi civili. Nel complesso, il romanzo fa emergere la necessità delle incolte ed indifese donne di provincia di evadere dalla penalizzante realtà locale, di sognare un riscatto personale, un'ascesa socio-economica, spesso identificata con il matrimonio che determina una

spasmodica ed avvilente caccia al marito. L'opera della Rispoli rileva ogni dettaglio che contraddistingue questa affannosa ricerca coniugale che calpesta il loro orgoglio e la loro dignità giacché si prostrano ad estenuanti attese che logorano la loro gioventù, nelle speranza di trovare una sistemazione familiare e garantirsi quella sicurezza e quel benessere che da sole non possono raggiungere. È il matrimonio l'unica meta agognata dalle pazienti ragazze della cittadina melfese; esso rappresenta un imprescindibile rito di accettazione e convenzione sociale nella comunità lucana grazie al quale la donna regolarizza la sua funzione di moglie e futura madre. Tuttavia, la scrittrice dimostra come persino nella fase di fidanzamento, essa sia un "oggetto" in mano alla volontà e ai capricci umorali dell'uomo. Nessuna delle sorelle Forgiuele, e più in generale nessun personaggio femminile della narrativa rispoliana riesce a sconfiggere la dolorosa dipendenza emozionale nei confronti del potenziale marito. Alla ragazza di provincia viene negata la libertà di scelta poiché, sintetizzando il pensiero di Maria Teresa Imbriani,[13]il matrimonio costituiva un'obbligazione dettata da esigenze morali e materiali in cui amore e interesse possono coincidere.

> Era paga adesso, contenta, quasi felice di quel matrimonio convenuto, e non per avidità soltanto, non soltanto per l'avvenire assicurato, ma più d'ogni altro pel matrimonio in se stesso, per quel matrimonio non d'amore, da lei prima non richiesto, né desiderato [...]. Giacché alla maggior parte delle donne, specialmente alle meridionali, il matrimonio qualunque esso sia, è necessario, non disponendo di altri mezzi di vita (Rispoli 1916: 63-64).

Esso, nell'immaginario femminile assurge a simbolo e strumento di emancipazione in grado di conferire un nuovo *status* e prestigio alla sposa che acquisiva maggior rispetto e carisma nel vicinato, potendo adesso espletare tutte le peculiarità femminili. La pragmatica e spicciola filosofia provinciale segnala l'indiscussa utilità di contrarre matrimonio, corroborata sul piano linguistico da campi semantici anti poetici, in grottesco contrasto con l'ideale romantico che dovrebbe caratterizzare la fase del fidanzamento. Ad esempio, la Rispoli, indica senza mezzi termini l'importanza per le ragazze di possedere una buona dote per aspirare ad un matrimonio di livello, associando lessi-

13 Maria Teresa Imbriani, docente di letteratura italiana presso l'Università di Potenza, a tal proposito, nella sua miscellanea Appunti di letteratura lucana: ventisette ritratti di autore dal Medio evo ai giorni nostri, Consiglio Regionale di Basilicata, Potenza, n.3, 2000, pp.137-139, sottolinea con crudo realismo le anomalie e la sottomessa condizione della donna lucana di inizio novecento, vittima di un sistema sociale e di una grettezza provinciale in cui soltanto attraverso il matrimonio poteva migliorare la sua condizione economica e la reputazione morale.

calmente con crudo realismo le possibilità matrimoniali al patrimonio e all'eredità, oppure comparando il dolce gioco seduttivo della conquista amorosa ad una fredda e calcolata trattativa.

L'ossessiva finalità matrimoniale si ripresenta puntuale nel secondo romanzo della Rispoli, *Il nostro destino*, scritto nel 1923, dove l'autrice ripropone tematiche affini che si ricollegano al consunto scenario provinciale potentino, accentuando la tendenza fatalistica che grava sul destino delle donne. Con un realismo di stampo psicologico e intimistico si commentano i particolari stati d'animo e il delicato processo di crescita di due fanciulle, Bice e Lucietta, appartenenti alla piccola borghesia melfitana del primo novecento, vissute in comunanza sin da piccole, di cui si seguono le vicissitudini personali, abbracciando un lasso temporale di dieci anni durante il quale si plasma la loro diversa identità. Come nel precedente romanzo, la Rispoli conferma la sua maestria nel tratteggiare e relazionare la *forma mentis* delle protagoniste al demotivante ambiente che ancora una volta, livella ed appiattisce le loro qualità e le loro aspirazioni umane sin dalla tenera età. Di fatti, è di nuovo il matrimonio a fungere da catalizzatore delle loro energie, da implacabile condizionante ed unica possibile conquista nella grama vita di provincia. È la meta che illumina il cammino di ogni donna melfitana a intorno a cui si costruiscono sogni ed illusioni. In tale ottica va interpretata l'insolita organizzazione del tempo libero e dei momenti di svago infantile, dove Bice, la più risoluta delle due, suggerisce alla più schiva e romantica Lucietta di giocare, simulando situazioni e varianti matrimoniali. "No, no, giochiamo io e te, ma senza bambole. Facciamo gli sposi. Facciamo che la sposa vuole lo sposo e la madre non vuole… Ah? Come Leonora D'Amato che abita vicino a noi. Anzi vogliamo fare proprio Leonora? Tu sei Leonora, io sono donna Rosina, la madre". (Rispoli 1923: 12).

La Rispoli enfatizza la maniacale centralità del matrimonio che monopolizza persino l'oziosa spensieratezza dell'infanzia e suscita prematuri turbamenti nell'animo e nella fantasia delle fanciulle, facendo risaltare la loro incapacità di godersi la ludica e disinteressata amenità che dovrebbe accompagnare l'età puerile. Allo stesso modo, non stupisce che durante le consuete mansioni domestiche, la fantasia femminile viene spesso sollecitata dall'idea dell'unico evento, considerato momento capitale in grado di riscattare la precaria ed insignificante esistenza provinciale, depositario di tutte le speranze giovanili. La scrittrice palesa un atteggiamento comprensivo verso le fitte confessioni e trepidazioni delle sue corregionali, indotte loro malgrado a vedere nel matrimonio l' unico stimolo e snodo cruciale con cui poter aggirare la mediocrità del paese. La Rispoli, però, tralascia un altro plausibile motivo che invece giustifica la precocità delle nozze nella Basilicata

del 1920[14], interpretabile infatti anche come la risposta al soddisfacimento dei bisogni sessuali[15]. In realtà, pur senza offrirci una chiave di lettura ed un'esegesi relativa alle inibite esigenze fisiologiche femminili prematrimoniali, diversi passi del suo romanzo rimandano alla ferrea e bigotta eticità provinciale che con le sue leggi di onorabilità, decenza e decoro "demonizza" gli impulsi naturali provenienti dalla sfera sessuale. Ad esempio, risalta il rigoroso pudore lucano attraverso la rigida ed austera figura della madre che incute soggezione e conseguente inibizione nella giovane Lucietta, costretta a lanciare furtivi e fugaci sguardi verso l'attraente Antonino Giuliani, approfittando delle parziali distrazioni materne.

> Antonino Giuliani andava, di tanto in tanto, in casa Russo, in apparenza per visitare Ernesto di cui era amico, ma in realtà per vedere Lucietta. Lucietta dolcemente esigeva quelle visite, e, quando egli arrivava, la gioia le raggiava dagli occhi grigi [...]. Ma poi sedeva e non parlava quasi più, temendo di tradirsi, temendo la severità materna. Solo quando la madre si voltava dall'altra parte, ella alzava gli occhi dal lavoro e fissava lui e si perdeva nella contemplazione di lui (Rispoli 1923: 107)

La Rispoli ricalca la determinante influenza della mentalità paesana che orienta i costumi ed i comportamenti provinciali, servendosi di aneddoti locali, presentati talvolta con una certa dose di ironia che compensa l'amaro realismo delle sue pagine. Emblematica risulta la figura della consorte del cavaliere Alessandro Russo, appartenente a sua volta ad una delle più borghesi e ricche famiglie melfitane che durante una cerimonia matrimoniale calamita le attenzioni di tutti i presenti. La donna, infatti, per diverse ragioni, diventa una valvola di sfogo con cui gli invitati sublimano, almeno parzialmente, i loro bassi e spesso frustrati istinti. L'esotica ed appariscente signora innesca le voluttuose e represse fantasie sessuali degli uomini giacché personifica quell'eleganza, quello stile seduttivo assente nel depresso contesto potentino. "La scrutavano tutta, dai capelli nerissimi alla punta sottilissima del piede, in una vampa di desiderio che inaridiva le loro gole, che faceva

14 L'antropologo materano Giovanni Battista Bronzini in *Vita tradizionale in Basilicata*, Congedo, Galatina, 1987, p.177 riporta dati statistici che indicano come, nel 1910 in media la donna lucana si sposava trai 16 anni ed i 18 anni.

15 A tal proposito, nell'opera di Mortara G., *Le popolazioni di Basilicata e di Calabria all'inizio del secolo ventesimo*, Roma, 1910, pp.61-132, oltre ai fattori di ordine morale che spingevano le donne a reprimere i loro istinti sessuali, vengono individuati alcuni dei plausibili fattori che ostacolavano l'esercizio e la diffusione della prostituzione nell'area del potentino, quali l'isolamento socio-culturale e geografico, la mancanza di grandi centri urbani nella vicinanze, di classi agiate, di forti guarnigioni militari e di presenze turistiche.

tremare le loro vene. Le loro fantasie galoppavano come cavalli senza freno. Ognuno si immaginava presso di lei, solo con lei." (Rispoli 1923: 105). La scrittrice, a volte si serve dello stereotipo della donna urbana per smascherare ulteriori limiti e difetti delle donne locali; così la sensuale e raffinata torinese è motivo di curiosità prima e d'invidia poi da parte delle provincialotte che presenziavano il banchetto. La Rispoli costruisce un prototipo femminile destinato a suscitare scalpore e stupore per via del suo abbigliamento moderno e del suo atteggiamento disinvolto e sbarazzino che improvvisamente irrompe e sconvolge il placido e monolitico moralismo del luogo. La forestiera in tal senso, convoglia i timori della popolazione autoctona poiché con le sue *toilette* se soprattutto con il suo *modus operandi* disinibito, autentico e brillante costruisce una minaccia, un elemento estraneo perturbatore per il consolidato ed ipocrita perbenismo provinciale. Essa, inoltre, permette di svelare un'ennesima malsana abitudine di molte donne melfitane: il pettegolezzo. In reiterate occasioni, esso è il risultato della noia che attanaglia la vita di paese, tuttavia, nel caso dell'episodio della donna settentrionale, secondo la lettura rispoliana, si tratta di una reazione femminile collegabile ad un possibile complesso di inferiorità delle rozze donne di provincia, incuranti dell'importanza dell'estetica e delle buone maniere e che adesso avvertono la loro popolana grossolanità. Anche l'introduzione della figura della mezzana, in un certo modo, è il risultato della noiosa vita quotidiana, priva di eventi e sussulti. In verità, la presenza della sensale, presente già nel precedente romanzo della Rispoli, conosce una significativa e calcolata metamorfosi. Nello specifico, in *Ragazze da marito*, il ruolo di donna Chiarina possiede una finalità concreta, motivata da favori e compensi economici promessi dalla famiglia Forgiuele, in cambio del raggiungimento dell'ossessivo obiettivo matrimoniale e del previo fidanzamento da parte di ingenue ragazze, private peraltro delle normali situazioni informali e socializzanti, idonee alla conoscenza dei loro coetanei. Invece, ne *Il nostro destino*, la figura dell'intermediaria appare disinteressata ed il suo sostegno per la ricerca di un marito non risponde a sordide logiche lucrative bensì al puro e mero desiderio del chiacchiericcio, derivante dagli incontri combinati tra il giovane potenziale fidanzato e la famiglia della futura sposa che offrivano una valida scusa per entrare nelle dimore altrui, commentare ed aggiornare poi alle comare e al vicinato le varie fasi e relativi esiti della negoziazione. Emerge come in entrambe le opere, la scrittrice impieghi il personaggio della mezzana con distinta valenza ma sempre e comunque per far affiorare le storture del retrogrado ambiente lucano. La Rispoli, in realtà, forse perché cosciente del *tedium* provinciale che rendevano interminabili le giornate, sembra comprendere la maliziosa arte del pettegolezzo alla quale dedica

un'intera pagina in cui elenca le diverse tipologie di pettegolo dove, tuttavia, condannando tutti al contempo li assolve tutti.

> Il pettegolezzo è la passione, è la vita della provincia [...]. Troverete in provincia una varietà infinita di gente pettegola quante infinite sono le varietà degli umani temperamenti. Il pettegolo silenzioso che ascolta moltissimo e molto pensa, ed il pettegolo ciarlone che poco pensa e molto parla [...] e il pettegolo pedante cha da tutto saprà trarre un insegnamento [...]. Troverete tutto, infine, salvo questo: un uomo e una donna che non siano pettegoli. (Rispoli 1923:119-120)

La scrittrice, analizza con una prospettiva alquanto ambigua se non giustificazionista la mania dello spettegolare sul matrimonio, sui fidanzamenti o sulle visite di forestieri, unici eventi capaci di animare le discussioni nel torpore della squallida atmosfera provinciale. Il paragrafo intitolato *Nelle giornate provinciali*, è nello specifico una fucina di descrizioni e considerazioni sui costumi locali tra cui spicca l'effimero e gratuito curiosare, il criticare esperienze e progetti altrui. Strettamente connessa alla monotonia da provincia appaiono altri vizi del comportamento femminile: l'invidia e la gelosia; si pensi alla malcapitata donna settentrionale che attira le maldicenze e le perfide attenzioni delle donne melfitane a causa del notevole *charme* seduttivo che esercitava verso gli uomini del paese. La romanziera con una vena pessimistica sembra esprimere il suo cocente disincanto dovuto allo sgretolamento insperato dei valori positivi come la solidarietà, la compartecipazione tra donne, ben evidente sull'infastidito volto di Bice nel momento in cui la sorella era prossima alle nozze. Lo sguardo rispoliano capta l'invidiosa rivalità che impietosamente non si arresta nemmeno dinanzi ai vincoli di sangue. In modo analogo, la prosa della scrittrice lucana, in alcuni passi, demitizza la sacralità dell'amicizia, benché elemento spesso essenziale e confortante nel corso della vita e della relazione delle due fanciulle protagoniste che comincia a vacillare allorché Bice, l'amica di sempre, trova l'amore, diventando motivo di lacerante invidia per Lucietta.

Il regionalismo letterario della Rispoli si sviluppa mediante sapienti e rapidi tocchi di costume con cui ricostruisce spaccati della società lucana, criticando alcune delle sue norme. In tal senso va inquadrata la velata condanna della frivola apparenza, inseguita e preservata dalla gente del paese, su cui si fonderanno i temuti giudizi pubblici che sono alla base dell'equilibrio e del rapporto quotidiano tra l'individuo e la comunità. I romanzi giovanili della Rispoli, insistono ad esempio sull'importanza per le donne di trovare un buon partito e di causare un'ottima impressione alla famiglia dell'ipotetico marito da cui deriva il goffo

e paesano sfoggio dei migliori abiti attraverso cui si distingueva il rango delle stesse ed ostentare un benessere spesso fittizio, a volte semplice reminiscenza di una perduta ricchezza. La narrativa rispoliana ed in particolare le numerose pagine dedicate all'analisi di banchetti e cerimonie ufficiali di vario tipo, affermano una perfetta equivalenza abito/identità dove l'abbigliamento delle donne provinciali voleva essere specchio di precisi comportamenti, atteggiamenti e stili di vita, finalizzati a persuadere il resto degli invitati; dunque, gioielli e vestiti, sono impiegati come canali di comunicazione e di informazione che creavano un'allusiva e generale illusorietà. Il romanzo smaschera con distaccato sarcasmo la dubbiosa moralità vigente nella Melfi di inizio novecento, le sue ipocrite imposizioni moralizzanti che determinano una stucchevole inautenticità. Gli strali polemici della Rispoli inglobano e manifestano una religiosità di comoda facciata dove anche le feste cristiane, come può essere quella del giovedì Santo, diventano pretestuose occasioni per farsi notare in pubblico, simulare fervore e raccoglimento. Si assiste ad una strumentale spettacolarizzazione della fede da parte della folla, tra cui Lucietta che finge una sentita spiritualità, e profferisce meccaniche preghiere al passaggio della tomba del Cristo morto durante la processione pasquale.

> Ora ella avrebbe voluto raccogliersi, cercar di rivivere quell'emozione, piangere ancora su quella tomba millenaria. Ma era tardi, ed una gran folla, varia, spesso irriverente, spessissimo fredda e distratta di curiosi, cominciava ad invadere la chiesa. In quell'ora la gente elegante va a visitare i sepolcri. Le chiese con il loro apparato luminoso, abbacinante di candele, offrono alla curiosità dei visitatori come uno splendore fittizio di scenario. (Rispoli 1932: 62)

Più imbarazzante è l'episodio del bacio sul collo ricevuto dalla fanciulla da parte di Antonino Giuliani, il quale approfitta della calca e della confusione collettiva. La Rispoli, fortemente credente, pare far leva su questa indicativa scena per sottolineare al lettore che in definitiva le celebrazioni religiose erano i soli momenti di ozio concessi alle donne e di conseguenza, non deve stupire se vengono utilizzati per sedurre e provare l'ebbrezza del contatto fisico con l'altro sesso. In modo identico, la chiesa si configura come l'unico spazio fisico, oltre a quello domestico, concesso e consigliato ai rari svaghi femminili. Proprio nel luogo di culto religioso, la scrittrice ubica un'altra sintomatica scena, stigmatizzando il diffuso peccato della vanità provinciale che sottende insicurezza, miseria materiale e psicologica. Qui, infatti, il tronfio orgoglio con cui una madre si mostra sottobraccio al figlio professore, in realtà rivela oltre che un implicito classismo paesano, una probabile

vita previa di povertà ed insoddisfazione della donna che ora riesce finalmente a mostrare e dimostrare pubblicamente la sua rivincita nella scala sociale, attraverso la professione filiale, trascendendo i limiti della condizione precedente. Le sagaci e circostanziate descrizioni rispoliane non risultano mai superflue; tutti i dati, i vestiti, i gesti, i riferimenti alle attività lavorative di protagonisti e comparse, si ricoprono di significati a volte patenti a volte latenti, contribuendo a ricreare il panorama provinciale del periodo. È una scrittura che oscilla fra l'aspetto denotativo e quello connotativo, tra l'oggettività e la soggettività, dove ciascun dettaglio assume una duplice valenza, tangibile e simbolica al contempo, garantendo una più esaustiva visione e percezione della realtà circostante. Tuttavia, *Il nostro destino*, pur inserendosi nel solco della condizione femminile, con immutati contrassegni ideologici sui rapporti di classe e fra i sessi, propone alcune novità sostanziali in grado di ampliarne l'area tematica. La Rispoli, perciò introduce un importante binomio che unisce la personalità e l'educazione, intesa quest'ultima anche con i suoi contenuti ed insegnamenti culturali. Nello specifico, per la prima volta nel suo itinerario narrativo, un personaggio femminile viene accostato alla letteratura con presumibile riferimento autobiografico. Non invano, Bice, presentata sin da bambina come una scolaretta modello e nell'adolescenza come un'insaziabile lettrice di impegnative opere letterarie (Omero, Dante, Petrarca, Goethe), riesce a costruire una più solida e consapevole identità psicologica[16]rispetto all'amica Lucietta. La scrittrice lucana, dunque, rimanda al cruciale ruolo che la cultura può svolgere nella formazione umana delle donne, apportando conoscenza, sicurezza, autostima; si pensi alla snella e paritaria *nonchalance* con cui Bice discute di specifici argomenti letterari con Antonio Russo. La Rispoli, già nel secondo romanzo pare segnalare l'educazione culturale come potente strumento risolutivo ed efficace antidoto con il quale modificare la condizione d'inferiorità femminile; senza di essa il comportamento delle donne di provincia difficilmente si sarebbe elevato oltre il piano naturalistico e la primitiva spontaneità istintiva, condannandola a rimanere schiava delle leggi deterministiche delle natura e del dispotico dominio maschile. La parte conclusiva del romanzo, presenta un altro elemento sorprendente ed inusuale nella narrativa rispoliana in quanto si invertono le asimme-

16 In tal senso particolarmente interessante è l'articolo presentato dalla studiosa Antonella Cagnolati, *Tra gli spazi e il silenzio: la condizione della donna nella narrativa di Carolina Rispoli* che in occasione del XII congresso della S.E.I. (Sociedad Española de italianistas), svoltosi a Cordoba nell'ottobre del 2014. Nello specifico, la docente di letteratura italiana presso l'Università di Foggia ha ben evidenziato l'incidenza del fattore educativo nel parallelo ma differente processo formativo delle due protagoniste del romanzo, Bice e Lucietta nonché le conseguenti ed opposte ripercussioni sul carattere e sulla personalità delle stesse.

triche relazioni tra i due sessi, ritraendo un uomo (il professor Bonnone), a patire le decisioni di una donna (Bice). Così, l'autrice stravolge gli squilibri sentimentali abituali e ci mostra un personaggio maschile che soffre e teme un eventuale abbandono, sperimenta quella dipendenza emozionale associata di solito alle donne delle sue opere. Soprattutto, sembra scalfire quella prevedibile ed escludente dicotomia affettiva, attribuendo inoltre, eccezionalmente virtù e valori caratterizzanti le sue umili donnine, quali l'abnegazione, la tolleranza, la capacità di sopportazione, di sacrificio e la fedeltà al sensibile Bonnone. Tuttavia, il finale del romanzo, seguendo una fatalistica struttura circolare, in cui apertura e chiusura coincidono, segnala un brusco ritorno all'ingrato destino riservato alla donna, condannata fin dai tempi di Eva ad una dolorosa ed immodificabile incompletezza e dipendenza dall'uomo, mitigata solo in parte dalla solidale comprensione femminile e dalla compartecipazione del dolore, assente in altri frangenti del romanzo.

Bibliografía

BRONZINI, G. (1987): *Vita tradizionale in Basilicata*. Galatina: Congedo.

CAGNOLATI, A. (2014): "Tra gli spazi e il silenzio: la condizione della donna nella narrativa di Carolina Rispoli (1893-1891)", Blanco Valdés, C. et alii (eds.), *Il Mezzogiorno italiano. Riflessi e immagini culturali del Sud d'Italia*. Firenze: Franco Cesati Editore, vol. II, 71-80.

CASERTA, G. (1989): "Il primo novecento". *Appunti per una storia della cultura e della letteratura lucana*. Boll. Prov.le Matera n.15-16, a. X, 43.

— (2001): *Questioni di letteratura lucana*. Matera: Elicopy.

DE PILATO, S. (1928): *Nuovi profili e scorci*. Potenza: Marchesiello.

GASTALDI, M. (1936): *Panorama delle letteratura femminile contemporanea*: Milano: Gastaldi.

IMBRIANI, M.T. (2000): *Appunti di letteratura lucana: ventisette ritratti dal Medio Evo ai giorni nostri*: Potenza, Consiglio Regionale della Basilicata.

MORTARA, G. (1910): *Le popolazioni di Basilicata e di Calabria all'inizio del secolo ventesimo*. Roma.

NIGRO, R. (1978): *La cultura a Melfi. Nota bibliografica*. Melfi: Ed. Interventi culturali.

RISPOLI, C. (1911): "Lotta elettorale". *Vita femminile italiana*, n.5, a. V, 518-547.

— (1916): *Ragazze da marito*. (Con prefazione di Sofia bisi Albini) Milano: R. Quintieri.

— (1923): *Il nostro* destino. Milano: Unitas.

SANSONE, Mario (1969): "La letteratura in Basilicata". *Il contributo stori-*

co e culturale dato dalla Basilicata all'Italia e al mondo, Atti del LIX, Congresso Internazionale della Società Dante Alighieri, Potenza, 8-12 settembre 1968, Roma, 23-39.

SPINELLI, T (1985): *Per una storia della letteratura lucana del 900*. Napoli: Loffredo.

Christine de Pizan ou l'Écriture au féminin au Moyen Âge

Emma Bahíllo Sphonix-Rust
Universidad de Valladolid

Résumé: Christine de Pizan (1364-1430) est considérée comme la première intellectuelle du monde occidental. Veuve, elle est contrainte d'écrire pour survivre. Ainsi devient-elle, selon les mots de Françoise Autrand, « une vraie professionnelle de la plume ». Auteure très prolifique, elle est d'abord poétesse –elle compose ballades et rondeaux– puis épistolière –*Lettres du débat sur le Roman de las rose*–, pour écrire ensuite des œuvres où elle défend la cause des femmes comme le *Livre de la cité des dames* (1404-1405) ou encore le *Livre des trois vertus* (1405-1406). C'est ainsi qu'une voix féminine surgit dans cet espace public, exclusivement réservé à l'homme. Pour notre contribution, nous nous intéresserons à ces deux derniers ouvrages, à travers lesquels nous proposerons une (re)lecture des la littérature au féminin au cœur de la société médiévale, caractérisée par la domination masculine.

Mots-clés: Moyen-Âge ; Femme-écrivain ; Christine de Pizan ; Éducation ; Misogynie ; Féminisme

La réussite d'une Christine de Pisan est une chance surprenante : encore fallut-il qu'elle fût veuve et chargée d'enfants pour se décider à gagner sa vie de sa plume.

Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*.

1. Introduction

« Célèbre mais méconnue, illustre mais méprisée ». Voilà ce qu'affirme Thérèse Moreau (2003 :14) à propos de Christine de Pizan. Les efforts de ces dernières décennies ont sans aucun doute contribué à mieux connaître notre première femme des lettres. Toutefois, il est nécessaire de poursuivre ce travail de recherche car il est loin d'être achevé.

Christine de Pizan est l'auteure d'une œuvre vaste et hétéroclite:

> Elle manie aussi bien la prose que le vers. Poétesse, elle a composé des ballades (dont les Cent *ballades d'amant et de dame*), des rondeaux, des virelais, des épîtres d'inspiration variée (*Epistre au Dieu d'Amour*, en 1399 ; *Epistre Othea*, texte savant qui glose diverses histoires mythologiques sous la forme d'une lettre de la déese Othéa à Hector ; *Epistre à la reine Isabeau*, à caractère politique, etc.) Femme de savoir, qui revendique la recherche de la sagesse, elle compose des oeuvres en vers ou en prose qui se veulent une réflexion sur la marche du monde (*Livre du chemin de longue estude*, en 1402-1403 ; [...] sur la royauté (*Livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V*, 1404 ; *Livre du corps de Police*, entre 1404 et 1407) (Boutet 2003 : 118).

Parmi cette imposante production, nous nous arrêterons tout particulièrement sur deux ouvrages qui traitent de la cause de femmes. Le *Livre de la Cité des dames* est un récit allégorique où trois Vertus –Raison, Droiture et Justice– se manifestent dans l'étude de Christine[1] puis décident de construire une cité imprenable seulement pour les femmes. Le *Livre des trois vertus* ou *Trésor de la cité des dames* est considéré comme la suite de la *Cité des dames*. Il s'agit d'un ouvrage pédagogique où l'on donne des conseils aux futures habitantes de la cité bâtie.

Pour bien comprendre la portée de l'œuvre de Christine de Pizan il faut s'attarder sur son contexte de production.

Dans la société où elle vit il n'existe qu'une autorité : l'homme. Cet aspect du Moyen Âge a été étudié par Georges Duby (2010), ce qui lui amène à affirmer que le Moyen Âge est masculin. En effet, la société du Moyen Âge se construit sur la suprématie de l'homme: « Incontestablement, la société médiévale est une société d'hommes, ou plutôt fortement marquée par les hommes ; tout ce qu'elle a produit porte le sceau de la prédominance, des rivalités et des préjugés masculins » (Snyder 2000 : 86). L'image et la perception de la femme se fait donc à travers le regard masculin ; « on les connaît », comme le remarque Henri Martin, « à travers la parole des hommes, leurs pères naturels et leurs pères spirituels, les gardiens vigilants de leurs corps et de leurs âmes » (Martin 1996 : 406).

Le modèle féminin prôné au Moyen Âge est défini par Georges Duby comme «pia filia, morigera conjunx, domina clemens, utilis mater. Fille, épouse, dame et mère» (Duby 1981: 248). De cet extrait on peut

1 Voir Les trois Vertus apparaissent à Christine, *Le Livre des trois Vertus*, BnF, Ms n. A. Fr. 25636, f° 2v°.

conclure que la femme n'existe que par rapport à l'homme : le père d'abord et ensuite l'époux.

La femme occupe donc une position de subordination. Cette théorie de la subordination de la femme trouve son origine dans le récit biblique de la Création : Adam a été créé le premier et Ève de sa côte. De ce fait naît l'inégalité entre les sexes. Christine s'exprime sur ce récit et affirme que c'est la femme qui a été conçue la première en Paradis terrestre :

> De la Bible, qui ne puet mençonge estre,
> Nous racontent qu'en Paradis terrestre
> Fu formée femme premierement
> Non pas l'omme ; mais du decevement, (Christine de Pizan 1891 : 20)

Pour Christine de Pizan la différence entre les sexes répond à une construction sociale et arbitraire, s'éloignant ainsi des théories scholastiques. Elle nous présente son interprétation de la Genèse:

> Car Dieu tout-puissant, en l'essence de sa pensée divine, avait de toute éternité l'Idée d'homme et de femme. Et quand ce fut sa sainte volonté de tirer Adam du limon de la terre au champ de Damas et qu'il l'eut fait, il l'emmena au paradis terrestre, qui était et demeure l'endroit le plus digne en ce bas monde. Là il l'endormit et forma le corps de la femme d'une de ses côtes, signifiant par là qu'elle devait être à ses côtés comme une compagne, et non point à ses pieds comme une esclave –et qu'il devait l'aimer comme sa propre chair. Le Souverain Ouvrier n'aurait pas honte de créer et de former le corps féminin, et la Nature, elle, s'en effaroucherait ? [...] Je ne sais si tu t'en rends compte; elle fut formée à l'image de Dieu. Oh ! Comment se trouve-t-il des bouches pour médire d'une marque si noble ? Mais il y a des fous pour croire, lorsqu'ils entendent dire que Dieu fit l'homme à son image, qu'il s'agit du corps physique. Cela est faux, car Dieu n'avait point encore pris corps humain ! Il s'agit de l'âme, au contraire, laquelle est consciente réfléchissante et durera éternellement à l'image de Dieu. Et cette âme, Dieu la créa aussi bonne, aussi noble, identique dans le corps de la femme comme dans celui de l'homme (Christine de Pizan 2000 : 54-55).

Christine de Pizan ne conçoit nullement la relation masculin-féminin comme un rapport inégalitaire où l'homme se situe en haut et la femme en bas, c'est-à-dire qui se dessine sur l'axe vertical. Cette conception spatiale nous permet de rappeler que la puissance masculine se double de la conception valorisante du haut, tandis que la faiblesse de la femme est reliée au mépris du bas. Christine de Pizan les place dans

l'axe vertical : c'est ainsi qu'il n'existe pas de soumission. Homme et femme se disposent l'un à côté de l'autre ; ils sont différents mais égaux.

2. Christine de Pizan : femme et écrivain.

Il n'est pas étonnant qu'une femme qui échappe à ce modèle imposé soit blâmée, d'autant plus qu'elle s'aventure dans une entreprise où la femme est exclue. Cette image *négative* de la femme qui ose écrire va perdurer tout le long des siècles. L'image que l'on a reçue de Christine de Pizan a dû supporter le poids des préjugés masculins car, rappelons-le, l'écriture appartient aux hommes et la lecture aux femmes. C'est ainsi que l'on peut lire dans un manuel du XIXe siècle:

> Bonne fille, bonne épouse, bonne mère, du reste un des plus authentiques bas bleus qu'il y ait dans notre littérature, la première de cette insupportable lignée de femmes auteurs, à qui nul ouvrage sur aucun sujet ne coûte, et qui, pendant toute la vie que Dieu leur prête, n'ont affaire que de multiplier les preuves de leur infatigable facilité, égale à leur universelle médiocrité » (Lanson 1952 : 166-7).

Il est indispensable de rendre justice à Daniel Poirion, à Pierre le Gentil ou encore à Dominique Boutet d'avoir reconnu sa valeur:

> Mais c'est avec Christine de Pizan [...] que s'impose une véritable personnalité dont la vie est indissociable de l'œuvre : une personnalité féminine, qui fait de sa condition de femme le centre de son œuvre, aussi bien dans ses ballades (sur sa tristesse d'être veuve, sur sa maternité, etc.) que dans ses écrits d'inspiration politique (*Cité des dames*) (Boutet 2003 : 28)

Il faut donc se reporter à certains événements autobiographiques de Christine de Pizan pour comprendre beaucoup d'aspects de son œuvre, notamment ceux qui se réfèrent à la féminité.

Le premier témoigne de son attitude, en quelque sorte ambiguë, à propos du rôle de la femme au cœur de la société médiévale : il s'agit de l'éducation des enfants, et plus précisément des filles. Entre ses parents il existe un fort désaccord à ce sujet. D'une part, la volonté de sa mère est que Christine consacre sa vie à la broderie ainsi qu'à la piété, tandis que son père souhaite qu'elle reçoive une instruction. C'est ainsi que dans le *Livre de la cité des dames* la mère est représentée comme un obstacle :

> Ton père, grand astronome et philosophe, ne pensait pas que les sciences puissent corrompre les femmes ; il se réjouissait au contraire –tu le sais bien– de voir tes dispositions pour les lettres. Ce sont les préjugés féminins de ta mère qui t'ont empêchée, dans ta jeunesse, d'approfondir et d'étendre tes connaissances car elle voulait te confiner dans les travaux de l'aiguille qui sont l'occupation coutumière des femmes (Christine de Pizan 2000 : 180).

Cependant, la relation père-fille est essentielle dans ce domaine, comme en témoigne l'histoire d'Hortense que l'on retrouve dans le *Livre de la cité des dames* :

> Quintus Hortensius, qui était à Rome un grand rhétoricien et un orateur accompli [...] avait une fille appelée Hortense qu'il chérissait particulièrement à cause de la vivacité de son intelligence. Il lui fit apprendre les belles-lettres et lui enseigna la rhétorique. Elle excella tant en cette dernière discipline que, d'après Boccace, non seulement elle ressemblait à son père pour l'intelligence, la rapidité de sa mémoire et l'élocution, mais aussi pour l'éloquence et l'art oratoire, si bien qu'elle l'égala en tout (Christine de Pizan 2000 : 179).

L'éducation tient une place remarquable dans l'œuvre de Christine, car c'est là que nous retrouvons l'un des origines de l'inégalité des sexes:

> - Ma Dame, si leur esprit est aussi capable d'apprendre et de concevoir que celui des hommes, pourquoi n'apprennent-elles pas davantage ? [...] c'est qu'il n'est pas nécessaire à la société qu'elles s'occupent des affaires des hommes [...] Il leur suffit d'accomplir les tâches ordinaires qu'on leur a confiées. Quant à ce que l'expérience nous apprend, que leur intelligence serait moindre puisque d'ordinaire elles savent moins que les hommes, pense donc aux habitants des campagnes reculées ou des hauts plateaux ; tu m'accorderas que dans plusieurs pays ils sont si simples qu'on les prendrait pour des bêtes. (Christine de Pizan 2000 : 92).

En effet, dans la société médiale les rôles sont clairement répartis : « aux hommes revenait l'action extérieure et publique ; les femmes se trouvaient normalement cantonnées à l'intérieur » (Duby 1986 : 520). Et les tâches qu'on leur assigne sont définies par cet espace, l'accès au savoir n'en fait pas partie.

La question de l'éducation des femmes devient une priorité pour tenter d'ébranler cette distribution des tâches:

> Si c'était la coutume d'envoyer les petites filles à l'école et de leur enseigner méthodiquement les sciences, comme on le fait pour les garçons, elles apprendraient et comprendraient les difficultés de tous les arts et de toutes les sciences tout aussi bien qu'eux. Et cela arrive en effet, car, comme je te l'ai indiqué tout à l'heure, les femmes ayant le corps plus délicat que les hommes, plus faible et moins apte à certaines tâches, elles ont l'intelligence plus vive et plus pénétrante là où elles s'appliquent (Christine de Pizan 2000 : 91-92).

Pour mener son combat, Christine de Pizan a recours à la technique de *l'exemplum* dont la définition est proposée par J-C Schmitt : « un récit généralement bref, donné pour authentique, et mis au service d'une parole –la prédication– pour attester une vérité morale » (1996 : 37). Elle participe de la conception de l'histoire exprimée par *Historia magistra vitae*, puisqu'elle y puise les exemples de femmes célèbres pour démontrer que la femme est capable de renverser la distribution traditionnelle des tâches. Ce sont donc elles qui deviennent un argument pour répondre aux attaques misogynes :

> Mais si l'on voulait prétendre que les femmes ne sont pas assez intelligentes pour apprendre le droit, l'expérience prouve manifestement le contraire. Comme nous le verrons plus tard, on a vu de nombreuses femmes –et l'on en trouve encore de nos jours– qui furent de très grandes philosophes et qui purent maîtriser des disciplines autrement plus difficiles et plus nobles que sont le droit écrit et les statuts des hommes. D'autre part, si l'on voulait affirmer que les femmes n'ont aucune disposition naturelle pour la politique et le pouvoir, je pourrais te citer l'exemple de beaucoup de femmes illustres qui ont régné par le passé. Et afin que tu te pénètres mieux de cette vérité, je te rappellerai encore quelques-unes de tes contemporaines qui, restées veuves, ont si bien dirigé leurs affaires après la mort de leur mari qu'elles fournissent la preuve irréfutable qu'il n'est aucune tâche trop lourde pour une femme intelligente (Christine de Pizan 2000 : 91-92).

Elle-même est cette *preuve irréfutable* qu'une femme peut assumer aussi bien, voire mieux, qu'un homme les responsabilités qui *a priori* ne sont pas les siennes, ou plutôt celles que la société lui a réservé.

Elle combat également les préjugés misogynes selon lesquels la femme est un être changeant et frivole :

> [...] la constante, la fermeté et le courage des femmes que vous avez citées sont certes étonnants [...] Pourtant les hommes, en par-

ticulier dans leurs livres, reprochent encore aux femmes par-dessus tout d'être frivoles, changeantes et légères, de faible tempérament, malléables comme les enfants et entièrement dépourvues de caractère [...] n'as-tu pas toujours entendu dire que le sot voit la paille dans l'œil de son voisin mais n'aperçoit pas la poutre qui est dans le sien ? Je te montrerai quelle est l'inconséquence des hommes quand ils accusent les femmes de légèreté et d'inconstance. C'est un fait qu'ils prétendent tous que la femme est naturellement instable, et puisqu'ils accusent les femmes d'inconstance, l'on devrait supposer qu'ils s'estiment eux-mêmes courageux, ou tout au moins plus que ne le sont les femmes. Mais en réalité, ils exigent des femmes une plus grande constance que la leur, et eux qui se prétendent nobles et vertueux ne peuvent s'empêcher de tomber en maintes erreurs et fautes, et cela non seulement par simple ignorance mais par malice, car ils savent qu'ils se fourvoient. Mais ils se trouvent toujours des excuses disant que l'erreur est humaine. Cependant, qu'une femme commette la moindre incartade, victime qui plus est des manigances perpétuelles des hommes, et les voilà tous prêts à l'accuser d'inconstance ou de légèreté ! (Christine de Pizan 2000 : 190).

Jeune, Christine se marie. Il est bien connu que, dans la société où se situe le récit, la femme au moment du mariage passe de la soumission du père à celle du mari, et le père donne sa fille à qui il le souhaite car «le droit de marier appartenait toujours à un homme, à celui qui détenait le pouvoir dans la maisonnée» (Duby 1981 : 283). Comme il a été dit plus haut, pour le père de Christine « la science et les bonnes mœurs valaient mieux que la richesse » et c'est pour cette raison qu'il choisit pour sa fille « un jeune clerc fraîchement émoulu, venant d'une bonne famille noble de Picardie dont les vertus étaient plus grandes que les richesses » (Christine de Pizan 2001: 98). Comme en témoignent les vers suivants, Christine se marie par amour :

Pour moi, j'en suis sûre,
Il n'avait pas son pareil au monde :
Je ne pourrais raisonnablement imaginer quelqu'un
À tous égards mieux pourvu que lui
De sagesse et de toutes les qualités.
Il m'aimait, et c'est à juste titre
Car toute jeune je lui fus donnée pour épouse.
Ainsi nous avions entièrement réglé
Notre amour et nos deux cœurs,
Mieux que ceux de frère et sœur,

Selon une même volonté
Dans la joie comme dans la peine.
Sa compagnie m'était si charmante
Lorsqu'il était auprès de moi,
Aucune femme n'était
Plus comblée de bonheur ;
[…] Depuis que je fus séparée de lui
Je n'ai pas eu d'autre moitié
Et n'aspire pas à en avoir,
Si sage ou si riche soit-il. (Christine de Pizan 2000: 93-4)

Ce mariage se dissout avec la mort de son mari qu'elle décrit en utilisant l'image de la tempête en mer qui a emporté le conducteur de la nef. « Vesve, seulete et noir vestue » (Christine de Pizan 1891 : 148): c'est ainsi que Christine décrit sa nouvelle condition. Elle doit faire face à sa solitude, et c'est à elle qui revient la responsabilité de réparer et (re)diriger la nef :

Quant ainsi la vi periller,
Moy meismes a appareiller
La pris ; a clous et a mortel
Rejoing les ais et fort martel ;
Mousse vais cueillant sus les roches,
Es fentes la fiche, a grans troches,
Tant qu'estanche la feis assez
Et rejoigny les bors cassez. (Christine de Pizan 1959 : v. 1375–1382, p. 52)

Pour survivre, Christine de Pizan est obligée à consacrer sa vie à l'écriture. C'est ainsi qu'une femme va intégrer un univers qui n'est pas le sien puisque jusqu'à présent il ne l'était qu'aux hommes. Comment au XIVe siècle une femme devient-elle écrivain ? Dans la première partie du *Livre de la Mutacion de Fortune* Christine subit une transformation en homme, c'est-à-dire une femme qui écrit et qui gagne de l'argent pour faire vivre sa famille ne *pouvait être qu'homme* :

Vous diray qui je suis, qui parle,
Qui de femelle devins male
Par Fortune, qu'ainsy le voult ;
Si me mua et corps et voult
En homme naturel parfaict ;
Et jadis fus femme, de fait
Homme suis, je ne mens pas (Christine de Pizan 1959: v. 141-147, p.12).

Christine de Pizan vit recluse, certes, mais pour s'adonner corps et

âme à l'écriture. Ce statut de femme de lettres est illustré par les miniatures accompagnant les manuscrits où l'auteur apparait accompagnée de livres et d'instruments d'écriture[2].

D'après Danielle Bohler (2001) elle devient *homme* « pour multiplier ces vertus qui n'étaient reconnues qu'à l'Autre, hommes de pouvoir et clercs qui ont osé *entreprendre de diffamer et de blâmer sans exception tout le sexe féminin*, privilège injuste et invalide de l'autorité et de la parole. Il s'agit du «signifiant d'une légitimité revendiquée à l'égal de celle des hommes qui détiennent sagesse, science et pouvoir, et la métaphore d'une conscience enfin libérée de ses craintes ». Dans ce problème identitaire on peut également lire une recherche de reconnaissance littéraire.

L'importance de l'instruction des filles se traduit en l'écriture d'un ouvrage. En 1405, Christine de Pizan entreprend l'écriture du *Livre des trois Vertus*. Ce texte peut être classé comme littérature didactique puisque son objectif est d'instruire les femmes. C'est avec ce livre que Christine de Pizan fait preuve d'une grande audace. En effet, elle va rompre avec la tradition des traités pédagogiques. D'abord parce que les femmes qui ont osé écrire dans ce genre sont rares, et ensuite parce que c'était un privilège exclusivement réservé aux laïcs. Cet ouvrage est également novateur dans la mesure où elle s'adresse à toute la communauté féminine. La plupart des traités s'adressent à des femmes nobles, et d'autres moins nombreux, tel *Le Mesnagier de Paris*, adressent leurs conseils aux femmes bourgeoises. Personne avant Christine de Pizan ne s'était intéressé à l'ensemble des femmes. « Je suis poussée par une intention pure et louable, avec un grand désir d'œuvrer pour le bien et l'honneur de toutes les femmes, qu'elles soient de rang élevé, moyen ou inférieur » écrit-elle au début de l'ouvrage (2006 : 559). Elle abandonne également le classement traditionnel des femmes –établi selon leur rapport au masculin en vierges, épouses et veuves– pour en utiliser un autre selon leur *estat*. Consciente de la réalité de son époque, elle tient à préciser que son enseignement ne va certainement pas profiter à toutes les femmes de la même manière : « Je suis persuadée qu'il est inutile d'apporter cet enseignement à votre noble personne, qui, grâce à Dieu, est déjà parfaitement instruite et éduquée » (2006 : 560). Ce classement sert également à organiser son discours :

Notre enseignement s'adressera donc d'abord aux reines, princesses et nobles dames, et ensuite, en descendant de degré en degré, nous reprendrons pareillement notre enseignement pour les femmes de toutes les conditions, afin que les connaissances procurées par notre école puissent convenir à toutes (2006 : 562).

2 Voir Christine dans sa petite "estude", *Les Cent Ballades*, Londres, British Library, Ms Harley 4431, f° 4r° ou encore Christine au travail, *Le Livre de la mutacion de Fortune*, Paris, BnF, Ms fr. 603, f°81 v°.

3. Conclusion

Christine va défier la mentalité médiévale. Dans la société médiévale on s'efforce à anéantir la femme en l'ancrant dans le mépris et en lui infligeant les pires injures. C'est elle, en tant que fille d'Ève, qui représente une menace pour son équilibre. Exclue de l'espace public, elle se retrouve enfermée dans le foyer. Dans cet univers où l'homme est le maître surgit une voix féminine, celle de Christine de Pizan. Et, « pour la première fois on voit une femme prendre la plume pour défendre son sexe » (Beauvoir 1949 : 177). Peut-être serait-il trop osé de parler de féminisme à son égard, on risquerait d'être accusé d'anachronisme. Quoique récemment Nicole Pellegrin ait inclu Christine de Pizan dans son anthologie d'écrits féministes et que Françoise Autrand (2016) se soit demandée si Christine de Pizan est l'arrière-grand-mère des féministes.

Quoi qu'il en soit Christine de Pizan est une pionnière de la civilisation : c'est la première femme-écrivain. Et son œuvre est un plaidoyer en faveur des femmes.

Bibliografía

AUTRAND, Françoise (2016) : "Christine de Pizan, arrière-grand-mère des féministes ?". *Le Magazine littéraire*, nº 566 [http://www.magazine-litteraire.com/christine-de-pizan-arri%C3%A8re-grand-m%C3%A8re-des-f%C3%A9ministes].

BEAUVOIR, Simonde de (1949) : *Le deuxiéme sexe I. Paris* : Gallimard coll. Folio.

BOHLER, Danielle (2001): "Un regard sur Christine de Pizan". *Clio. Histoire, femmes et sociétés*. 13 | 2001, mis en ligne le 19 juin 2006, consulté le 16 avril 2016. [http://clio.revues.org/136; DOI : 10.4000/clio.136].

BOUTET, Dominique (2003): *Histoire de la littérature française du Moyen Age*. Paris: Honoré Champion.

BREMOND, Claude ; LE GOFF, Jacques ; SCHMITT, Jean Claude (1996) : *L'exemplum*. Turnhout: Brepols.

DE PIZAN, Christine (1891) : *Œuvres poétiques de Christine de Pisan*. Pub. Maurice Roy. Paris : Librairie Firmin Didot et Cie.

— (1959) : *Le Livre de la mutacion de Fortune*. Éd. Suzanne Solente. Paris : A & J Picard, coll. Société des anciens textes français.

— (2001) : *L'Avision Christine*. Éd. Christine Reno et Liliane Dulac. Paris: Champion.

(2000) : *Le Chemin de longue étude*. Éd. et trad. Andrea Tarnowski. Paris : Livre de poche/Lettres gothiques.

(2006) : *Le Livre des trois Vertus*, trad. Liliane Dulac. REGNIER-BOHLER Danielle (dir.), *Voix de femmes au Moyen Âge. Savoir, mystique, poésie, amour, sorcellerie, XIIe-XVe siècle*. Paris : Robert Laffont.

DUBY, Georges (1981) : *Le Chevalier, la Femme et le Prêtre. Le Mariage dans la France féodale*. Paris : Hachette.

— (1986) : "Conclusion et orientations de recherche". *La condición de la mujer en la Edad*

Media. Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre de 1984. Madrid: Universidad Complutense, 430-475.

— (2010) : *Mâle Moyen Âge*. Paris : Éditions Flammarion.

LANSON, Gustave (1952) : *Histoire de la littérature française*. Paris : Hachette.

MARTIN, Hervé (1996) : *Mentalités médiévales XIe-XVe siècle*. Paris : Presses Universitaires de France.

MOREAU, Thérèse (2003): "Promenade en Féminie : Christine de Pizan, un imaginaire au féminin". *Nouvelles Questions Féministes*. Vol. 22 : 14-27.

PELLEGRIN, Nicole (2010) : *Écrits féministes de Christine de Pizan à Simone de Beauvoir*. Paris : Éditions Flammarion.

SNYDER, Patrick (2000) : *Représentation de la femme et chasse aux sorcières : XIIIe-XVe siécle*. Les Editions Fides.

La intimidad como grito: Francesca Woodman y la búsqueda de la artista total

Gema Baños Palacios
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: Francesca Woodman (1958-1981) escogió un camino arriesgado desde el comienzo de su carrera como fotógrafa: el de la búsqueda de la perfección artística. Su ética del trabajo le impulsó a producir obras de una calidad insólita, y su dedicación constante a la fotografía fue una muestra de su visión del arte como eje central de la vida. La intimidad se vuelve un grito fulgurante en sus fotografías, en las que a menudo se retrataba a sí misma, y en donde el cuerpo femenino no es sólo un motivo artístico sino que se convierte en el punto de partida para toda una reflexión sobre el papel que adopta el sujeto al ser inmortalizado en una imagen y devenir así tiempo interrumpido. Francesca Woodman persiguió la vida de manera incansable: sus días fueron una lucha constante entre el vértigo y el deseo de conocerse a sí misma a través de la creación.

Palabras clave: Fotografía; Mujer; Cuerpo; Feminismo; Identidad; Autorretrato.

1. Introducción

Desde sus inicios en el arte de la fotografía siendo apenas una adolescente, Francesca Woodman se volcó en el trabajo de una manera total, de suerte que, conforme sus inquietudes personales crecían, también lo hacía ella: su enfoque artístico se toma a sí misma como centro, por lo que participa tanto como sujeto como objeto de sus fotografías. En su obra el cuerpo humano adquiere un total protagonismo: es un cuerpo que no teme la transgresión sino que la busca deliberadamente, porque está inmerso en un constante proceso de búsqueda de la identidad. La palabra 'proceso' será vital para entender aquello que Woodman anhelaba plasmar, ya que muy a menudo su trabajo nos llega a través de fotografías en series que llevan un solo título, lo que le permitía desplegar todos sus recursos e indagar en aspectos técni-

cos concretos. Durante su corta carrera profesional estuvo muy interesada en la lógica espacio-tiempo. Como explicaremos más adelante, el cuerpo suele deslizarse por estas fotografías casi como un espectro cuya presencia aparece velada, cuyas formas imprecisas dejan entrever otras formas nuevas.

Francesca Woodman llevaba un diario que utilizaba como cuaderno de trabajo; era un verdadero laboratorio de reflexiones y observaciones sobre sus obras, y en algunas entradas del diario se dedica a evaluar performances ideadas pero nunca realizadas. Muchas de sus fotografías quedaban archivadas en este diario, y otras muchas, tenía por costumbre enviarlas por carta a sus familiares y amigos, como quien escribe unas líneas para dar cuenta de sí mismo ante los seres queridos. Su forma de mostrarse era, pues, precisamente, su obra artística.

Su carrera da comienzo en el momento en que su padre, George Woodman, le regala una cámara de imitación japonesa y Francesca es enviada a un internado. A finales de ese año ya se había adentrado por completo en la fotografía y con sólo dieciséis años apostaba por un trabajo serio y profundamente personal. Sus padres, ambos artistas, no miraban sino con admiración la obra de su hija, y trataban de no pensar qué le llevaba a hacer lo que hacía: fotografiar el cuerpo desnudo, frecuentemente el suyo propio pero también el de otros, algunas veces deformado o exhibido en toda su crudeza. Desde la infancia, le habían dado una total libertad para que se expresara a través del arte, de suerte que cuando les llevaban a un museo, les dejaban vagar a ella y a su hermano entre las obras de arte a su antojo. Francesca gustaba de copiar complicados vestidos y adornos femeninos, que ya llamaban su atención. Contrasta esta preferencia infantil con la desnudez absoluta que protagoniza gran parte de su trabajo posterior. Sin duda había en ella una obsesión: el cuerpo y sus formas de ocultamiento.

Su padre habla de que ella era provocativa por naturaleza[3], de manera que frecuentemente se sentía como una actriz en una obra, y eso le conducía a interpretar un determinado papel y cumplirlo a la perfección hasta el extremo. Ese rol, a medias escogido, y en parte impuesto por una ideología familiar sumamente estética, era el rol del artista total, que vivía por y para el arte. Este papel, en una persona tan joven y comprometida como lo fue Francesca, dio su fruto, pues hoy no podemos dejar de admirar el volumen y la calidad de su trabajo, pero es muy probable que también fuera lo que le condujo al final de sus días. Es sabido que, durante su estancia en Nueva York, adonde se había mudado sola para tratar de encontrar un empleo que se ade-

3 A lo largo del trabajo se recogen algunos comentarios sobre la artista provenientes de sus familiares, que aparecen en el documental estrenado en 2010 y dirigido por Scott Willis.

cuara a su talento, Francesca Woodman vivió una crisis vital aguda: su visión grave de la vida, sumada a la sensación de fracaso, de no sentir reconocido el valor de su esfuerzo, le llevó a tomar la decisión de arrojarse por la ventana de un rascacielos y dar fin a sus días con tan solo veintidós años.

En este trabajo queremos resaltar los aspectos que hacen de la obra de Francesca Woodman una obra radicalmente diferente a la que estaban haciendo las artistas feministas de los años setenta; si bien es cierto que comparte con ellas muchos planteamientos, se distancia de manera rotunda en las soluciones. Por último, siguiendo a la estudiosa de su obra Peggy Phelan, hablaremos de la estrecha relación entre el arte y la muerte, lo que puede conducir a una revisión y una apertura de miras ante el estudio del trabajo de Francesca Woodman.

2. Una artista entre dos mundos

On Being an Angel es el título de una de las primeras series de Francesca Woodman, a la que da comienzo durante sus estudios en la escuela de diseño de Rhode Island, Providence, en 1975, y que continuará durante su estancia en Roma entre 1976 y 1978. ¿Qué empujo a la joven artista explorar sobre este tema? Si observamos la primera foto de la serie, podemos ver un autorretrato inusual en el que la joven se fotografía en un ángulo arriesgado, ya que está inclinándose hacia atrás mientras deja que la luz caiga sobre su cuello y su pecho, completamente blancos. La cámara se sitúa en contrapicado. Su rostro no figura en la imagen: como en muchas de sus fotografías posteriores, el modelo ha sufrido una decapitación, que no es, en ningún caso, gratuita. Sobre el suelo vemos un paraguas negro en la distancia y otros objetos, rastro evidente de sus "geometrías interiores desordenadas". En el año siguiente hace una nueva versión de esta fotografía: en esta ocasión la imagen no es tan luminosa y, ahora sí, muestra su cara en claroscuro, así como el mismo fragmento de su cuerpo. Esta fotografía, pese a su evidente parecido con la anterior, podría tomarse como su envés, ya mientras que en la primera ofrece una visión boca abajo, y en la segunda decide darle la vuelta a la imagen, de manera que, a pesar de estar tomadas de forma idéntica y mostrar los mismos elementos, en esta última la figura humana parece suspendida del techo, lo que no es sino un engaño visual puesto que podemos distinguir el suelo de madera detrás de ella.

Para el resto de fotografías de esta serie, Francesca Woodman se viste con unas enaguas, lo que le hace asemejarse a una criatura etérea, y cuelga unas telas blancas del techo a modo de alas, –unas alas que

se encuentran separadas de cuerpo del ángel–. Las fotografías están hechas en movimiento, de manera que su figura se nos presenta difuminada, con un halo fantasmagórico, como si fuera una presencia no del todo real: Francesca se imagina como un ser entre dos mundos, que no está del todo en la vida ni ha llegado a rozar la muerte. Este conflicto entre el deseo de vivir y el deseo de morir será una de las claves para entender el conjunto de su obra, tal y como señala Peggy Phelan en su ensayo *Francesca's Woodman Photography: death and the image one more time*. Phelan acude a dos de los grandes teóricos de la fotografía: Walter Benjamin y Roland Barthes, quienes propusieron dos perspectivas diferentes. En su conocido trabajo *El arte en la época de la reproductibilidad técnica*, Benjamin señala que la fotografía existe como un texto independiente de quien la mira, y sin embargo, para Barthes en *La cámara lúcida* no cabe duda de que una fotografía necesita ser descubierta e interpretada por alguien (Phelan 2002: 982-983). Es el paso de la era del espectáculo a la era de la respuesta del espectador al espectáculo. En la obra de Francesca Woodman hay mucho de esto último: ya lo denominemos espectáculo, actuación o performance. Algunas de sus fotografías proceden de vídeos en los que podemos ver el proceso de trabajo, o más bien la escenificación o puesta en escena de una determinada idea.

No han sido pocos los críticos que han señalado que la preocupación por el tema del cuerpo y su representación está directamente ligada a las inquietudes de las artistas feministas de los años setenta como Cindy Sherman[4]. Sin embargo, el trabajo de Sherman transita por otros lugares, ya que, aunque tenía por costumbre fotografiarse a sí misma, sus obras no son autorretratos sino más bien una suerte de enmascaramiento en la que el disfraz y la transformación de sus rasgos le llevan a ser otros personajes. En Francesca no hay máscara alguna, sino desnudez total, sinceramiento, transparencia.

La transparencia es otro de los aspectos que podrían resaltarse en sus fotografías. Muy a menudo, utilizaba objetos que iluminan o atraviesan la piel, tales como cristales, vasos, espejos o urnas, en los que me detendré a continuación para seguir profundizando en su trabajo.

La serie *Space*[2] está compuesta por varias fotografías en las que podemos distinguir a una figura humana desnuda en el interior de una gran urna transparente, como si se tratara de la urna de un museo. En una de las imágenes, la propia Francesca está acompañada de una segunda persona, a todas luces un varón: mientras ella permanece

4 Concretamente, una de ellas es la historiadora del arte y feminista Abigail Solomon-Godeau, quien reconoce que no es posible saber si Woodman tenía conocimiento de las teorías feministas, pero su preocupación por el cuerpo, la dicotomía sujeto-objeto y la iconografía femenina conducen a una lectura feminista de su obra.

en el interior de la urna, sus rasgos difusos por el movimiento que está realizando, la otra figura yace extendida sobre la tapa. Su desvanecimiento, con un brazo inerme hacia abajo, recuerda a la posición de un moribundo. En todo caso, a través de una superficie transparente observamos un contraste: el de lo vivo frente a lo muerto, el de la lucha por huir y la resignación de permanecer estático en un determinado lugar. Esta huida, que es la que se refleja en el resto de fotografías de la serie, a través del cuerpo que se pega al cristal, con las manos y con el pecho, viene a recordar la actitud de búsqueda inagotable de Francesca, su necesidad de no quedarse quieta y explorar la realidad a su alrededor. El cuerpo, al empujar contra la vitrina, se ve distorsionado, deformado, violentado. Es un cuerpo que grita.

La serie *House* requiere mayor atención aún, pues en ella aparecen nuevos elementos y obsesiones. En la primera fotografía de esta serie, la joven se encuentra agachada bajo una ventana luminosa, por la que entra un torrente de luz que ilumina la habitación, que es un cuarto en ruinas, decrépito, con desconchones en las paredes, grietas, manchas y agujeros. El papel de la pared está arrancado a pedazos sobre el suelo, y también hay pequeños cristales. Nuestros ojos se detienen con especial interés en la figura humana de Francesca, que nuevamente se encuentra difuminada, especialmente su rostro, aunque podemos distinguir que su mirada se dirige al frente, hacia la cámara. En esta ocasión no muestra su cuerpo desnudo, sino que parece estar cubriéndose con una tela, o con lo que podría ser un trozo del papel de la pared, puesto que el efecto que desea causar es el de mimetización absoluta con la habitación en la que se encuentra. Hay un deseo de fusión con el espacio que estará presente en el resto de fotografías tomadas en el interior de esa casa deshabitada. El cuerpo, su cuerpo, también es un lugar, una forma de espacio. La desaparición que, nuevamente, nos conduce a la no vida, al no ser, al ente incorpóreo. Esta presencia de lo fantasmagórico y la atmósfera onírica podría recordar a la del fotógrafo estadounidense Duane Michals, a quien sabemos que admiraba la joven, y que apostó por una fotografía conceptual (Tellgren; Palm 2015: 13).

En Francesca Woodman encontramos no pocos objetos con resonancias surrealistas: la presencia del doble, los espejos, las sombras, la máscara, las manos, los cisnes y los peces. En otra de las fotografías de la serie *House* podemos ver a la joven, nuevamente difuminada, con medio cuerpo en el interior de una vieja chimenea antigua, que tiene los laterales abiertos, y la otra mitad del cuerpo fuera. Lo que mejor se distingue son sus piernas, y la sensación de provoca es de angustia, así como de paso de un estado a otro; es de nuevo un cuerpo en movimiento que está tratando de escapar o de hallar un refugio. Esta deli-

berada confusión entre el cuerpo de la mujer y el espacio deshabitado no puede sino ser una construcción metafórica del vacío que experimentaba la propia artista, y también responde a la necesidad de interrogarse acerca del propio cuerpo, su intimidad y su papel en el contexto de la sociedad. El hecho de que Francesca Woodman retratara su cuerpo desnudo ya denota un acto de liberación, aspecto que era compartido por multitud de artistas como la neoyorquina Hannah Wilke, que utilizaba precisamente la desnudez y la exposición de los genitales femeninos como bandera del movimiento de liberación de la mujer. En Woodman, la sexualidad está muy presente porque ella misma era muy intensa, hasta el punto de que necesitaba sentirse deseada, no sólo tolerada. En algunas de sus fotografías descubrimos que la zona genital aparece cubierta, ya sea por sus propias manos, o por el papel de la pared con el que trata de confundirse, e incluso con una máscara. En una fotografía, la joven aparece agachada, en una esquina, abrazando su cuerpo, y al otro lado de la pared, hay un lirio de largo tallo, cuya forma bulbosa y recogida se asemeja a los genitales femeninos. En esta fotografía, la sexualidad es externa al sujeto fotografiado.

Las partes del cuerpo que adquieren mayor protagonismo en su obra son, por un lado, las manos, que sirven para encubrir y para evocar, y a menudo se presentan casi como un rostro desvelado; y por otro lado el rostro, tanto cuando está explícito como cuando se desvanece o se muestra borroso. El duelo identitario está directamente relacionado con esta imposibilidad de revelarse de la artista, que a menudo se desdobla en otros sujetos que le sirven como marionetas para tomar cuerpo. Hay una fotografía especialmente misteriosa, titulada *About being my model*, en la que Francesca Woodman retrata a tres mujeres que no son ella pero tratan de serlo. En la imagen, tres mujeres posan en pie, desnudas. Su rostro ha sido sustituido por una foto de la cara de la autora, reproducida tres veces de forma idéntica; una cuarta imagen cuelga de la pared, aunque no hay cuerpo para ella. Este desdoblamiento del sujeto es otra manera de hablar de la disolución de la identidad y la falta de referentes que perseguía a la autora desde sus primeras fotografías. A propósito de esta multiplicidad del yo en la fotografía dirá Roland Barthes: "La fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de la identidad" (1989: 40).

A propósito del desdoblamiento y el juego con la identidad, no podemos ignorar un elemento que reaparece continuamente en las series de Woodman: los espejos. En la larga serie *Self-deceit*, que realiza nuevamente en un edificio abandonado, la fotógrafa emplea únicamente un espejo, que le brinda una infinitud de posibilidades con la luz y los reflejos. En la primera de todas, la joven aprovecha una esquina de la habitación para ocultar parte de su cuerpo y dejar que asomen los

brazos, el torso y la cabeza. Estos se inclinan hacia el espejo apoyado en el muro, de manera que el observador consigue distinguir los rasgos de Woodman, que aparecen ligeramente borrosos. Es una fotografía evocadora, ya que la postura que nos presenta puede recordar a la de un niño de pocos años durante un juego. Esconderse o revelarse, hablar o guardar silencio, es la disyuntiva habitual del artista. El espectador, a través de la lente de la cámara, asiste a una suerte de obra teatral en la que no todo es lo que parece, y ya no es posible saber qué rostro es el real. El resto de fotografías de la serie están compuestas por la figura desnuda de Francesca Woodman, que sostiene este gran espejo cuadrado en diferentes posiciones. En algunas, la luz recae en su totalidad en el espejo, de forma que el cuerpo queda en un segundo plano, a oscuras, y sólo puede intuirse. En una de ellas, la artista sitúa el espejo ante su propio rostro, de manera que no podemos ver ni éste ni su reflejo, y en otra oculta parte de su cuerpo, como si estuviera siguiendo engullido por el espejo.

La serie, más temprana, *Charlie the model,* está compuesta durante su estancia en Rhode Island. En esta serie volvemos a encontrarnos con un juego de espejos, pero la diferencia es que la autora no está presente en todas las instantáneas, sino que ha buscado a otro protagonista, a un modelo: Charlie. Charlie es un hombre de mediana edad y complexión robusta, que se convierte en el sujeto fotografiado y experimental de la serie. En todas las fotos se repite un motivo: en el gran espejo de la pared está escrito "Charlie" con grandes letras que podemos distinguir gracias a las gradaciones de la luz que entra a través de la ventana. El cuerpo del modelo se interpone en ocasiones entre el espectador y el espejo, de manera que también podemos ver reflejados algunos aspectos de su fisonomía, y en algunas fotografías, además de los espejos, también podemos ver un cuenco de cristal. Francesca Woodman aparece en tres de ellas, en las dos primeras se encuentra difuminada por el movimiento, e interactúa de alguna manera con Charlie, en la tercera se encuentra en pie junto a él, y su gesto es el de estar explicándole a su modelo qué es lo que persigue en la foto. La última fotografía de esta serie la autora escribió las siguientes palabras: "Sometimes things seem very dark. Charlie had a heart attack. I hope things get better for him". En la imagen el propio Charlie aparece tumbado en un rincón al que apenas llega la luz. Sostiene en sus manos un cristal que cubre casi todo su cuerpo y se adhiere a él, mientras las piernas quedan fuera. La reflexión sobre los límites entre la vida y la muerte está muy presente en toda la obra de Francesca Woodman, y gracias a sus anotaciones en su diario podemos ser partícipes de su enorme sensibilidad, y de algunos de sus pensamientos, muchos de los cuales denotan una preocupación obsesiva sobre la contingencia de los hechos que transcurren en

su vida, como la ocasión en la que afirma: "No sé si será porque cuando pienso en las cosas en vez de dejar que sucedan, por lo general sucede algo diferente o no sucede" (Willis 2010). Su concepción del arte como algo prioritario, debía resultar una pesada carga para una joven con las ambiciones de Woodman, que se había criado en un ambiente repleto de manifestaciones artísticas. La presión, pues, nunca la abandonó, sino que fue el empuje para su trabajo, y muy a menudo, el núcleo de sus desvelos y frustraciones.

Las notas que aparecen al pie de algunas fotografías funcionan como un eje vertebrador en la obra de Francesca Woodman, y al mismo tiempo, como una evocación metafórica de su forma de conciliar fotografía y escritura. De hecho, es conocido que tres de estas anotaciones a pie de foto conforman un poema escrito durante su época de estudiante, que decía así:

> I am apprenhensive. It is like when i / played the piano. First i learned to / read music and then at one point i / no longer needed to translate the notes: / they went directly to my hands. After a / while I stopped playing and when I / started again I found I could not / play, I could not play by / instinct and I had forgotten how / to read music. (Phelan 2002: 1001)

Francesca reproduce a través de estos versos un paralelismo de lo que le sucede a sí misma con la fotografía: al comienzo, aprende el lenguaje de la cámara, se familiariza con ella y se entrega por completo al arte fotográfico hasta tal punto que deja de ser consciente de que está presionando un botón. Con el tiempo, la acción se vuelve tan instintiva que, para cuando quiere darse cuenta, ya no sabe cómo retroceder al instante en que toma la decisión de ser sujeto y objeto de sus fotografías. Aunque todas sus imágenes son sorprendentes, hay una que destaca por su dramatismo, en la que atestigua el avance hacia la desaparición que sufre la autora y modelo. En la instantánea, Francesca Woodman se encuentra de espaldas, agachada frente a una pared. Lo único que vemos de ella es parte de sus hombros así como los brazos y la curva de la espalda, puesto que está cubierta con un papel rígido que envuelve su cuerpo, como si estuviese en el interior de un cascarón que está a punto de quebrarse. Por supuesto, no se trata de una cáscara, sino nuevamente del papel de la pared, con el que parece fundirse. Su gesto es significativo: las manos abiertas con los dedos extendidos simulan tocar un instrumento musical invisible. Sobre la pared, unas marcas podrían funcionar como las teclas de un piano. Ante la gran incógnita de esta imagen resulta inevitable recordar aquella sentencia de Roland Barthes, que reza así: "Ante algunas fotografías yo deseaba ser salvaje,

inculto." (1989: 33). En *La cámara lúcida*, el crítico bautiza al objeto fotografiado como "spectrum" y lo liga directamente con la muerte, ya que el hecho de adoptar una pose para ser fotografiado implica una interrupción artificial del tiempo. El enigma de este proceso de "inmortalización" del sujeto queda resumido en las siguientes palabras:

> Imaginariamente, la Fotografía (aquella que está en mi *intención*) representa ese momento tan sutil en que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro. (1989: 42)

Barthes no será el único que establezca este paralelismo de la fotografía con la muerte. En el conocido ensayo de Susan Sontag *Sobre la fotografía* descubrimos una afirmación muy similar a la del crítico francés, en la que se advierte: "Todas las fotografías son *memento mori*". En ellas no es posible evitar la muerte, parece querer decirnos, y luego continúa: "Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo." (2006: 32). Retomando a Barthes, y su afán por descubrir la esencia de la fotografía, es necesario retomar el punto en el que reflexiona acerca de las semejanzas de esta con la pintura y el cine, y termina por trazar una línea recta con el teatro. Así, nos recuerda que las primeras manifestaciones teatrales en la antigüedad servían para el culto a los muertos, y los actores representaban ese papel: mediante el disfraz se convertían en no vivos a pesar de seguir estándolo. Para Barthes no cabe duda:

> Por viviente que nos esforcemos en concebirla (y esta pasión por "sacar vivo" no puede ser más que la denegación mítica de un malestar de muerte), la Foto es como un teatro primitivo, como un Cuadro Viviente, la figuración del aspecto inmóvil y pintarrajeado bajo el cual vemos a los muertos. (1989: 65)

3. El arte de morir

En enero de 1981 se publica su primer libro: *Algunas geometrías interiores desordenadas*; unas pocas semanas después, el día 19, se quitará la vida arrojándose desde la ventana de su apartamento de Nueva York. Francesca Woodman tenía 22 años.

El tema del suicidio continúa siendo hoy día un tema tabú, del que no se puede hablar, o en el que se teme profundizar, a pesar de que es la segunda causa de muerte en mujeres jóvenes. Tanto Rosalind Krauss como Abigail Solomon-Godeau, que han trabajado en la obra de Francesca Woodman, coincidieron en no hacer alusiones al tema de la muerte de la fotógrafa en sus artículos para el catálogo de la exposición *Francesca Woodman: Photographic work,* y, si bien es cierto que no se puede reducir la obra de un artista a un único hecho, ignorarlo en el caso de Woodman no nos parece apropiado. La calidad y la madurez de sus trabajos tal vez no sería la misma si desde el comienzo no hubiese estado tan cerca del umbral de la muerte. Peggy Phelan, en el artículo ya mencionado, propone que repensemos si la muerte de la artista ha de presentarse como una gran tragedia, o si más bien no fue sino el desenlace lógico de una carrera profesional efímera que tenía como objetivo ese último acto. Muchas de sus fotos son ensayos de la muerte: en ellas, el cuerpo desaparece, se diluye en las paredes de un edificio abandonado, o pasa a formar parte de la naturaleza. El hecho de que casi todas sean autorretratos nos pone en la pista de que existe una reflexión sobre su propia identidad y un conflicto con ella.

Rechazando la idea de que la muerte es algo que siempre sucede en el futuro, sus fotos sugieren que la anticipación de la muerte está basada en imágenes, incluso en memorias, de la muerte como un acontecimiento pasado. Su diario, al que ya hicimos alusión, estaba compuesto todo ello por planes de futuro, que pueden sugerir la no existencia de un pasado, la anulación de la memoria o más bien la proyección del recuerdo hacia el porvenir. Francesca Woodman necesitaba ser el sujeto y el objeto de sus fotografías para experimentar en su piel el grito, la ruptura temporal, la brecha. Se deseaba presencia y ausencia, hasta el punto de que existen algunas fotografías en las que ella misma asiste a la muerte en su interior. La más destacable es una imagen en la que aparecen dos mujeres a la orilla del mar. Una de ellas yace en el suelo, con un vestido blanco, y no podemos distinguir su rostro. A su lado, un lirio blanco que ya había aparecido en otras imágenes. De pie, junto a su cabeza exánime, está la segunda mujer, que lleva un vestido negro, y que cubre su rostro con un espejo de forma ovalada que está capturando los rasgos de la cara de mujer muerta. A través de este juego, la autora de la fotografía nos muestra con gran sensibilidad cómo pueden convivir la vida y la muerte en una sola escena, hasta el punto de que ya no acertamos a saber si quién finge la muerte o disimula la vida. La presencia del mar nos evoca a una escena muy del gusto de los surrealistas: es inevitable pensar en fotógrafos como Hans Bellmer, Claude Cahun o Man Ray. Sabemos, tal y como nos recuerda la estudiosa en Woodman Anna Tellgreen (2015: 14), que la artista, durante su estancia

en Roma, conocía a los dueños de la librería Maldoror, especializada en literatura de vanguardias y surrealista. Allí encontró cuadernos antiguos, postales anónimas y otros materiales que usaría para su trabajo, y por supuesto, se nutrió de algunos textos como *Nadja* de André Breton. Gracias a las anotaciones que la joven fotógrafa hizo en su diario, descubrimos una perpetua lucha, no sólo por acceder a los bastidores de la muerte, sino para estar aún más en la vida, de una manera muy intensa, con una pasión desbordante, arrebatada, romántica:

> Esta noche no estoy contenta. Pienso y hablo a menudo de mi detestable tendencia al romanticismo. Creo que el esfuerzo de deshacerme de esta actitud en mi trabajo ha tenido un extraño efecto en mi vida… La fotografía es también una manera de conectar con la vida. Hago fotos de la realidad filtradas a través de mi mente. (Willis 2010)

Francesca Woodman perseguía una forma de estar en la realidad más allá de la realidad. Por un lado, había un deseo de romper con lo existente y transgredir la norma como es habitual en una persona joven, y por otro, una necesidad de crecer más rápido para saber qué le aguardaba. El documental *Los Woodmans* dirigido por Scott Willis da comienzo con uno de los vídeos grabado por la artista. Este es sumamente evocador: en él la joven se encuentra detrás de una sábana blanca. Su cuerpo desnudo se transparenta a través de la tela, mientras pasa uno de sus brazos por delante del velo y empieza a escribir 'Francesca' en grandes letras. Una vez termina de escribir su nombre, rasga la sábana en pedazos, y muestra su cuerpo al espectador. En este vídeo, Francesca Woodman parece querer revelarnos que la prueba de su existencia no está en su nombre, que es lo que otros eligieron para ella, sino en sí misma, su cuerpo es una prueba, el testimonio de que está viva y detrás de sus fotografías, pero no consigue alcanzarse. Susan Sontag señala que "una fotografía es a la vez pseudopresencia y un signo de ausencia" (2006: 33), y es precisamente esta ausencia la que reconocemos en la obra de Woodman, ese deseo íntimo por plasmar lo indecible, el silencio más próximo al fin de la vida.

Retomando el hilo de Peggy Phelan, podemos afirmar que Woodman encuentra en el arte una forma de oscilar entre el deseo de vivir y el deseo de morir. Mediante su trabajo, que a veces roza lo críptico, traza su propia desaparición, dibuja sus coordenadas para los pasos de un futuro que habrá de recordarla. De algún modo parece necesario permitir su muerte para que su arte sobreviva. Frente a la crudeza de esto último, tratemos de no mirar el final de una vida como su adiós definitivo.

Francesca Woodman está más presente que nunca.

Bibliografía

BARTHES, Roland (1989): *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.

BENJAMIN, Walter (2008): *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos.

BRYAN-WILSON, Julia (2013): "Blurs: Toward a Provisional Historiography of Francesca Woodman". *Francesca Woodman*. San Francisco Museum of Modern Art.

PHELAN, Peggy (2002): "Francesca Woodman's Photography: Death and the Image One More Time". *Signs*. Vol 27, No. 4, 979-1004.

SONTAG, Susan (2006): *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara

TELLGREN, Anna; PALM, Anna-Karin (2015): *Francesca Woodman. On Being an Angel*. London: Moderna Museet and Koenig Books.

WILLIS, Scott (2010): *The Woodmans*. Estados Unidos [Documental].

Una voce dal passato: i versi in Titsch di Anna Maria Bacher

Mattia Bianchi
Universidad de Salamanca

Abstract: Dai primi anni '80 del secolo scorso, la poetessa piemontese Anna Maria Bacher ha cominciato a pubblicare versi nel suo idioma materno, una varietà della lingua walser denominata *Titsch,* oggi in serio pericolo di estinzione. Nel tentativo di delineare i tratti distintivi della sua opera poetica, sviscerandone tematiche principali ed immagini ricorrenti, si cercherà di mettere costantemente in relazione l'esperienza letteraria dell'autrice con l'avventurosa storia delle genti Walser che a partire dal Basso Medioevo hanno intrapreso una migrazione colonica che le ha portate a popolare varie zone dell'arco alpino. Inoltre, si focalizzerà l'attenzione su determinati aspetti sociolinguistici che una scelta linguistico-letteraria di questo tipo implica inevitabilmente.

Parole chiave: Poesia; Minoranze linguistiche; Walser; Titsch; Val Formazza; Anna Maria Bacher

Anna Maria Bacher è una poetessa italiana nata nel 1947 a Grovella, frazione di Formazza, piccolo comune situato nell'omonima valle che costituisce l'estrema propaggine settentrionale della regione Piemonte, ai confini con l'elvetico Canton Vallese. Qui, in queste terre di montagna così prossime al cielo si è dedicata per anni all'istruzione dei più giovani e alla conservazione e promozione della ricca cultura locale, con una spiccata attenzione alla lingua. L'interesse suscitato dalla sua figura è infatti strettamente collegato alla sua audace e sotto molti aspetti felicemente anacronistica decisione di usare per i propri componimenti l'antico dialetto Walser conosciuto come *Titsch*, suo idioma materno e unica forma di comunicazione a sua disposizione prima dell'inserimento nel sistema scolastico italiano. Una scelta questa che Bacher compie a partire dal 1983, quando con l'antologia d'esordio, *Z Kschpêl fam Tzit*, intraprende la sua carriera letteraria, la quale proprio in virtù di tale scelta ardita risulta meritevole di essere presa in esame dal mondo accademico.

Non è tuttavia pensabile inquadrare la figura di Anna Maria Bacher e provare a delineare quelle che sono le caratteristiche salienti della sua poesia senza fare riferimento, seppur in modo superficiale, alla storia

dei Walser, popolo capace di un'altrettanta coraggiosa scelta, ovvero quella di farsi montanaro e di abitare stabilmente, prima di ogni altro, le regioni più elevate e fredde delle "Alpi Somme".

Quella dei Walser è rimasta per secoli una vicenda avvolta nel mistero; lo stesso alone di mistero che ha pervaso lo spazio alpino sin dall'antichità e che nel Medioevo si è infittito al punto da rendere le Alpi un luogo quasi inviolabile per il terrore generato da credenze pagane e da inquietanti leggende prima ancora che per la rigidità del clima e l'asprezza del territorio. A questo proposito, Enrico Rizzi (1992: 17) ricorda come "i primi uomini capaci di sfidare le antiche superstizioni e scacciare dai ghiacciai e dagli anfratti le potenze malefiche che li infestavano, siano stati i monaci", tanto che è assolutamente lecito affermare che il sorgere di monasteri ed abbazie nelle terre di montagna più prossime al Creatore "fu determinante nell'apertura della regione alpina verso il mondo circostante" (Rizzi 1992: 19). Tuttavia questa spinta religiosa non è sufficiente a spiegare l'avventura montanara dei Walser, la quale non sarebbe stata possibile se attorno al IX secolo non si fossero parallelamente verificati dei cambiamenti climatici che determinarono un sensibile innalzamento delle temperature ed il conseguente ritirarsi dei ghiacciai. Tale condizione di *optimum climaticum* permise ad alcune genti di stirpe germanica, o per meglio dire alemanna, allora stabilite nel Vallese di sperimentare per la prima volta la vita ad alta quota, dopo che per lungo tempo erano rimaste "bloccate" dinanzi all'insormontabile ostacolo delle Alpi. Fu così che questo coacervo di tribù originariamente proveniente dal Nord Europa occupò l'ampia valle del Goms (letteralmente "conca") a oltre 1500 metri d'altitudine. Fu questo un vero e proprio banco di prova che consentì alle suddette popolazioni di mettere a punto specifiche tecniche di coltivazione e sopravvivenza in alta montagna; in poche parole appresero a vivere "in montagna e di montagna" (Zanzi e Rizzi 2013: 8), sviluppando una creatività ed una capacità di adattamento a condizioni estreme che solo un'esperienza simile può fornire.

Successivamente, verso il finire del XII secolo, queste genti intrapresero una nuova diaspora colonica che le portò dapprima a raggiungere i territori circostanti il massiccio del Monte Rosa[5] ed in un secondo momento a spargersi un po' per tutto l'arco alpino, arrivando in tempi sorprendentemente brevi sino alle Alpi Retiche ed al Tirolo.

Dunque, appare chiaro che con il termine "Walser" ci si riferisca a quei gruppi di coloni di origine alemanna che dal Vallese si sono mossi in cerca di terre da dissodare e dove poter sviluppare un nuovo modello di

5 Tra gli insediamenti Walser più antichi in Italia si annovera proprio quello della Val Formazza (risalente presumibilmente alle prime decadi del XIII sec.), luogo dove è nata e cresciuta l'autrice.

civilizzazione della montagna. Tuttavia, per quanto etimologicamente risulti evidente che "Walser" sia una contrazione di "*Walliser*" (Vallesani), questa parola nel Basso Medioevo non veniva usata tanto per designare gli appartenenti ad un determinato gruppo etnico ma possedeva una valenza più che altro giuridica e serviva a contraddistinguere il loro *status* colonico legalmente riconosciuto e che conferiva loro speciali diritti ed agevolazioni. Scrive a tal proposito Rizzi (1992: 151):

> E non dovremmo stupirci –abbandonata finalmente ogni concezione "etnocentrica" della storia– se ci capitasse di imbatterci in gruppi colonici non di origine alto-vallesana, tali tuttavia da confondersi con i Walser; e da poter essere pertanto considerati "walser", superando ogni contraddizione in termini.

Quello che nel Medioevo veniva denominato appunto "diritto walser" altro non era che una particolare estensione del più generale "diritto dei coloni" riconosciuto ai dissodatosi di terre, il quale prevedeva la concessione dei poderi in affitto ereditario oltre che alcune libertà e autonomie amministrative e giudiziarie. Insomma, una serie di incentivi che i signori feudali garantivano a quei gruppi disposti ad accettare l'ardua impresa di abitare terre incolte ed ostili, nel caso dei Walser situate ad altitudini (anche oltre i 2000 metri) che nessuno prima aveva mai scelto di affrontare stabilmente.

Il fatto di disporre del possesso perpetuo delle aree disboscate e messe a coltura con enormi sacrifici, e dunque avendo la possibilità di lasciarle in eredità ai figli a cambio di tasse estremamente esigue ma anche di cedere il proprio contratto ad un altro nucleo colonico, da un lato, svincolava i Walser dall'asservimento alla terra e garantiva loro "la libertà di scegliere, spostandosi come colonizzatori, il luogo del proprio domicilio" (Rizzi 1992: 152), dall'altro, creava "un vincolo forte di pertinenza territoriale, un vincolo di radicamento della persona alla «gleba», ma senza alcuna riduzione in stato di «servitù della gleba»" (Zanzi e Rizzi 2013: 35). Ciò spiegherebbe il profondo attaccamento dei Walser al proprio *Heimat*: una casa scelta per vocazione montanara, una "patria" costruita a fatica strappandola alla natura selvaggia e poi difesa per secoli dall'incombente minaccia dei ghiacciai e da quella sempre più pressante del progresso e delle contaminazioni provenienti dalla civiltà urbana. Tale elemento caratteristico della civiltà walser risulta di particolare interesse per il presente studio in quanto si ritiene costituisca uno dei punti cardini della poesia della Bacher, come si tornerà a sottolineare più avanti.

Ritornando sulla questione dell'identità walser e sullo spazio semantico abbracciato da questo patronimico, occorre evidenziare parimenti

come i coloni del Vallese non avessero assolutamente una coscienza di popolo prima della loro diaspora lungo l'arco alpino; anzi, è stata proprio questa avventura condivisa, la loro estrema scelta ambientale a fornire coesione ai gruppi colonici walser (Zanzi e Rizzi 2013: 59-61) e a far sorgere in essi uno spirito solidale, accresciuto dalla necessità di una comune strategia di sopravvivenza in condizioni di vita disagiate, la quale li portò a sviluppare un modello di civilizzazione delle zone d'alta quota che è divenuto paradigmatico per quanto riguarda la catena delle Alpi e che era basato su una doppia economia:

> Da una parte l'economia stanziale: l'agricoltura e pastorizia autarchica dell'"Alpwirtschaft"[6], esercitate sul podere dissodato con ammirevole tenacia. Dall'altra invece, altrettanto essenziale, l'impresa colonizzatrice in quanto tale, cioè l'iniziativa semi-nomade di emigrare, disboscare, dissodare. (Rizzi 1992: 169)

Un "popolo" semi-nomade, dunque, dedito ad attività agro-silvo-pastorali e di allevamento, il quale, come si diceva, ha appreso ad abitare stabilmente un ambiente naturale inospitale, configurando uno stile di vita appropriato all'alta montagna ed in assoluto equilibrio con essa (Zanzi e Rizzi 2013: 31).

Principale elemento di omogeneità culturale tra le varie comunità walser, ed unico che ci può permettere di distinguerli in modo univoco in quanto gruppo etnico, è stato senz'altro la loro lingua (Rizzi 1992: 224), variante del tedesco meridionale appartenente al ceppo linguistico denominato "altissimo alemanno". Una lingua che, benché vissuta e tutt'oggi viva (anche se in serio pericolo di estinzione e già scomparsa da alcuni degli insediamenti originari), ha mantenuto caratteri propri rimanendo discretamente immutata nel tempo rispetto agli altri dialetti tedeschi, se eccettuiamo le inevitabili interferenze delle lingue romanze e non con cui è entrata in contatto e che hanno prodotto vernacoli locali i quali presentano talune peculiarità di cui non è opportuno discorrere in questa sede. Ricorda ancora una volta Rizzi (1992: 224) in riferimento ai Walser ed al loro dialetto arcaizzante:

> Il loro tenace attaccamento alla vecchia lingua appare come la volontà di salvare la parte più profonda della loro cultura, quella che l'ambiente con le sue leggi ferree non era in grado di scalfire, che tutte le altre espressioni della civiltà walser sapeva gelosamente racchiudere.

6 Tipo di transumanza che implica lo spostamento del bestiame tra i pascoli di montagna nei mesi caldi e zone situate ad altitudini inferiori durante il resto dell'anno.

Tale "tenace attaccamento" è poi il medesimo dimostrato da Anna Maria Bacher che non rassegnandosi passivamente al tramonto del proprio idioma materno sta provando a lasciarne almeno una traccia, sia attraverso l'organizzazione di corsi per persone interessate a riscoprire questa antica parlata sia mediante la sua scelta linguistico-poetica, che l'ha portata, inoltre, a dover riflettere ed intervenire sulla propria lingua: un'operazione autoconoscitiva mai semplice, soprattutto quando si tratta di elaborare un'ortografia tanto necessaria quanto difficile da stabilire per un dialetto tramandato per lo più oralmente[7] di generazione in generazione e che ha conosciuto una tradizione scritta dal peso specifico limitato[8].

A questo proposito, bisogna rammentare come il non trascurabile riconoscimento letterario ottenuto dall'autrice all'interno del mondo walser, in particolare in area svizzera, abbia fatto sì che il sistema ortografico da lei proposto si sia convertito nel tempo in una sorta di modello, di importante punto di riferimento che, spontaneamente, ha influenzato gli sviluppi della scrittura in *Titsch*, almeno a livello locale (Dal Negro 2010: 32). Costruire e ricostruire in modo coerente il suddetto sistema non è certo stato un compito facile per la poetessa, che durante i primi intenti di dare forma scritta ai suoni appresi durante sua infanzia si è dovuta appoggiare in taluni casi alla grafia della lingua tedesca, una lingua che, sebbene non abbia mai studiato e non parli[9], ha naturalmente riconosciuto come prossima alla propria e ha stimato rappresentasse la soluzione più idonea in mancanza di altre fonti a sua disposizione.

Immancabilmente, dubbi di carattere ortografico sono stati sperimentati da tutti coloro che abbiano provato nei secoli[10] ad adoperare l'idioma walser con fini artistici, e non potrebbe essere altrimenti per un dialetto -intendendo questo termine nella sua accezione di lingua priva di rilevanza politica e prestigio letterario- che non ha goduto di una forte tradizione scritta e che quindi non ha prodotto un sistema grafico stabile e condiviso. Tale considerazione impone alcune imprescindibili precisa-

7 La stessa Bacher ha appreso in famiglia, naturalmente, il dialetto walser, ma essendosi formata sin dall'età di 6 anni in un sistema educativo totalmente "italiano", non ha mai avuto la possibilità di studiarne gli aspetti fonologici e fonetici o di ponderare metalinguisticamente sulle sue strutture, tutte questioni che ha dovuto affrontare da autodidatta, in età adulta.

8 Solo in tempi assai recenti sono stati realizzati tentativi seri rivolti ad uniformare o per lo meno armonizzare i diversi codici di scrittura che le comunità walser italiane hanno elaborato negli anni, spesso spinte proprio dal pericolo di vedere obliato il loro patrimonio linguistico-culturale. A tal proposito cfr. *Scrivere tra i Walser. Per un'ortografia delle parlate alemanniche in Italia* (presente in bibliografia).

9 È doveroso precisare che questa informazione, come altre riguardanti le esperienze personali di Anna Maria Bacher, la sua biografia o le motivazioni che l'hanno spinta verso la decisione di scrivere in walser sono frutto di un'intervista che chi scrive ha realizzato direttamente all'autrice in data 22/01/2016 presso la sua abitazione di Brendo, in Val Formazza.

10 Le prime testimonianze letterarie in walser risalgono al XVIII sec. (Rizzi 1992: 226).

zioni concernenti il concetto stesso di "letteratura" in un ambito culturale come quello walser. In un contesto del genere appare lampante, come spiega Paolo Sibilla nella sua introduzione all'antologia *Orizzonti di poesia* (a cura di Barell, Squindo Tousco, Squindo, Squinobal 1995: 21-28), la difficoltà di differenziare nettamente, nella maggior parte dei casi, tra poesia "popolare" e poesia "colta", in quanto persino nelle manifestazioni letterarie che potrebbero essere considerate *Kunstpoesie*, l'elemento popolare e locale rimane evidente, ed inscindibile risulta in tali componimenti il loro essere contemporaneamente chiara espressione del folklore e di valori autoctoni rispetto alla volontà di esporre tali contenuti attraverso un uso mediato del mezzo linguistico ed una maggiore cura della dimensione estetica. In questo senso la stessa elezione del walser è già di per sé un fattore determinante poiché si tratta di una lingua con diffusione assolutamente locale, una lingua che al pari di un vernacolo rimanda automaticamente ad una quotidianità "semplice" e particolare, anche laddove questa realtà diviene punto di partenza o specchio per riferirsi a tematiche che si potrebbero definire "universali". Ciò non toglie che una parte di tale produzione letteraria abbia raggiunto un livello di elaborazione tale da poter renderla apprezzabile per il suo valore artistico oltre che per il fatto, già di per sé fondamentale, che rappresenti, parole di Sibilla, "un'autentica e significativa espressione di cultura perché trova nella cultura stessa i suoi motivi d'ispirazione, il suo principio e la sua giustificazione" (a cura di Barell *et alii* 1995: 21).

Questi doverosi chiarimenti tornano altresì utili per inquadrare meglio l'opera di Anna Maria Bacher, poiché sebbene la sua poesia presenti senza dubbio caratteristiche formali ed una ricercatezza estetica propria di una "poesia d'autore", nel suo immaginario lirico si vede immediatamente, commenta il Prof. Annibale Salsa nella sua prefazione alla raccolta poetica *Colpo d'occhio* (2015: 6), che "la montagna diventa la metafora dell'esistere", venendosi così ad unire lo spazio e l'esperienza locali alla sfera dell'universale, mentre parallelamente il passato mitico ed il presente nostalgico si incontrano, e spesso scontrano, attraverso la creazione di un delicato e umile codice simbolico in cui la volontà artistica corre indissolubilmente legata al bisogno viscerale di tramandare e proiettare il proprio dialetto in estinzione e la cultura autentica della sua valle verso un futuro storicamente segnato da attese e timori. E ciò, secondo Paolo Sibilla, risulta un tratto tipico di tutti i componimenti walser, i quali "celebrano una civiltà antica, centrata su di una tradizione che fa appello ad una eredità spirituale e linguistica a lungo custodita" (a cura di Barell *et alii* 1995: 22-23), tanto che la poesia "ha costituito una delle più efficaci espressioni della «coscienza» del gruppo walser. Gruppo che nel suo essere minoritario, ha sempre avvertito incombente la minaccia di perdere la propria identità culturale" (a cura di Barell *et alii* 1995: 22-23).

Per addentrarci ulteriormente nell'esperienza letteraria di Bacher potremmo cercare l'ausilio di Peter Zürrer e delle opportune riflessioni da queste proposte nella sua personale introduzione alla poc'anzi citata raccolta antologica di brani poetici in walser dell'area valdostana, intitolata *Orizzonti di poesia* (a cura di Barell *et alii* 1995: 40), ma che si ritiene possano essere applicate perfettamente anche al caso della poetessa formazzina:

L'autore che scrive in forma dialettale invece che in italiano (o una qualsiasi altra lingua) fa capire che questa scelta implica:

- un rapporto fondamentale con la comunità che possiede l'idioma impiegato.
- un collegamento con la propria infanzia che è un periodo durante il quale il titsch o il töitschu[11] erano acquisiti per poi essere usati come unica lingua.
- un nesso con un sistema culturale minacciato del quale gli autori sono partecipi
- un appello, cosciente o meno, all'esigenza di conservare quel bene rappresentato dal patrimonio linguistico.

Riprendendo e sviluppando i punti sopracitati, si può sottolineare come in Bacher il rapporto con la propria comunità linguistico-culturale di appartenenza sia, pare scontato ribadirlo, più che mai intenso, come dimostrato dal già menzionato impegno profuso negli anni per salvaguardare le sue radici. Il suo appello, del tutto cosciente, appare, però, non tanto focalizzato ad un interesse di conservazione linguistica fine a se stesso, ma sfocia in un sentimento di comunione assoluta con il proprio *Heimat*, per altro tipico nella civiltà walser. Ciò lo si può evincere da un'analisi contenutistico dei suoi componimenti che, commenta Annibale Salasa, da una parte, "offrono ai lettori, siano essi compaesani o estimatori non formazzini, il distillato di una finezza letteraria in piena sintonia con il contesto ambientale di Formazza" (Bacher 2015: 6), e dall'altra denunciano sovente una doppia paura. In primo luogo quella della nuova avanzata dei boschi, ovvero la natura che tutto inghiotte –"ovunque volgo gli occhi / solo verde che avanza" (Bacher 2015: 93)– e che non può che trasmettere tristezza ad una discendente di quei coloni che con estrema fatica erano riusciti centinaia di anni fa a farsi largo tra quegli spazi selvaggi e prima inabitabili. L'altro timore che subentra, ancora più forte e strettamente connesso al precedente, è quello di essere costretta a vedere la tanto amata montagna ormai spopolata e soprattutto privata della presenza dei bambini, simbolo di futuro; un futuro che per la cultura walser, oggi più che mai, sembra possa essere

11 Altra varietà della lingua walser.

concepito solo come un "non tempo", sicuramente non associabile ad un'idea di sviluppo propria della società in cui viviamo. Questa preoccupazione è racchiusa perfettamente nella poesia *Wê êscht allts aalts* di cui si riporta la traduzione in italiano (Bacher 2015: 31):

Come tutto è vecchio
qui in valle.

Anche i Bambini
sono ormai rari
come le farfalle.

Manca la loro gioia,
e il colore
e la leggerezza.

Nei versi citati risulta evidente, dunque, quella sensazione di minaccia a cui faceva riferimento Zürrer, la quale, come descritto, è percepita da Bacher come un pericolo a 360° per il sistema socio-culturale di cui è erede e che ha deciso di rappresentare attraverso la poesia. Tale minaccia, tra l'altro, ha costituito nei secoli una delle principali fonti motivazionali che hanno spinto i walser a cimentarsi nella letteratura. Difatti, già negli anni '90 del secolo scorso, lo stesso Zürrer (a cura di Barell *et alii* 1995: 39) evidenziava che "negli ultimi decenni è sbocciata una produzione di testi dialettali che è stupefacente perché si realizza in pieno declino dell'uso del *titsch* e del *töitschu*". Ma è sempre il linguista elvetico a precisare immediatamente che "il paradosso si può spiegare come reazione cosciente che mobilita gli sforzi collettivi allo scopo di salvaguardare la lingua e la cultura locale" (a cura di Barell *et alii* 1995: 39). Pertanto il caso di Anna Maria Bacher non rappresenta un *unicum* nel mondo walser, almeno per quanto riguarda le intenzioni che soggiacciono le sue inclinazioni letterarie.

Per quanto riguarda, invece, il rapporto con la propria infanzia -ultimo punto che rimane da sciogliere tra quelli segnalati da Zürrer-, il caso di Anna Maria Bacher risulta addirittura emblematico di quella che è stata l'esperienza dei Walser al sud delle Alpi. Racconta l'autrice[12] che il suo primo vero impatto con la lingua italiana è avvenuto all'età di 6 anni, quando ha cominciato le scuole elementari, ovviamente italofone e distributrici di una cultura totalmente italiana. Questo scontro con una lingua per lei "straniera" la portò, in tutta la sua innocenza fanciullesca, a domandare al padre riguardo al perché gli altri bambini e le maestre della scuola non parlassero come lei. A tale quesito il genitore non poté

12 Vedasi nota 5.

che indicare verso l'alta valle del Rodano e dirle che il motivo era che loro venivano da là, dal Goms. Nella spiegazione paterna non figurava, tuttavia, nessun riferimento alla parola "Walser" e questo non deve stupire poiché, come ricorda Rizzi (1992: 32), "solo pochi decenni fa la marcia a ritroso del termine Walser ha raggiunto le colonie a sud delle Alpi: Bosco Gurin negli anni '30, Formazza e il Monte Rosa negli anni '40-'50". Infatti, solamente anni dopo Bacher, informandosi e ricostruendo la propria storia grazie anche alle associazioni walser costituitesi sul territorio, è riuscita a dare una risposta più completa ed esaustiva a quel quesito sorto nella sua testa di bambina. Fortunatamente, "oggi tutti i discendenti delle comunità fondate dai coloni provenienti dall'Alto Vallese hanno riscoperto la loro comune origine, e si dicono Walser" (Rizzi 1992: 32). In tal modo anche queste genti montanare, accomunate dal fatto di essere parte della medesima minoranza linguistica e culturale, hanno potuto prendere piena coscienza di un'identità prima solamente intuita o parzialmente conosciuta. Un'identità che era fondamentale riscoprire per poterla adeguatamente proteggere.

Pare ora opportuno puntualizzare un importante aspetto riguardante il desiderio di Anna Maria Bacher di coltivare e difendere le proprie radici culturali attraverso la letteratura in dialetto. Scrivere in Walser è sicuramente già di per sé una scelta pregna di significati tali da convertirla in una parte essenziale del messaggio di cui la lingua si fa portatrice. In questo senso risulta imponderabile negare che una simile presa di posizione sociolinguistica non costituisca intrinsecamente una dichiarazione di intenti che implica il mettere in risalto il sistema linguistico-culturale minoritario difronte a quello egemonico, nel caso specifico italiano. Tuttavia sarebbe erroneo intendere che dietro tale scelta di Bacher vi possa essere la benché minima volontà di rifiuto, rivalsa o "lotta di classe" nei confronti della lingua o della cultura italiane. Anzi, l'autrice rappresenta un esempio di integrazione perfetta tra ambedue le sfere -quella locale/dialettale e quella nazionale/egemonica- poiché, pur coltivando e dando voce al suo lato "straniero", non rigetta assolutamente quell'italianità che comunque è parte integrante del suo bagaglio vitale e culturale. Quanto appena affermato viene suffragato dal fatto che è la stessa autrice ad incaricarsi di tradurre personalmente le proprie liriche in italiano[13]. Oltretutto, nei casi in cui il processo di adattamento dei componimenti dal *Titsch* all'italiano non produce risultati per lei soddisfacenti, preferisce addirittura scartare anche l'originale[14],

13 Tutte le sue raccolte poetiche vengono pubblicate in edizione trilingue (*Titsch*, italiano e tedesco).

14 A questo proposito, Kurt Wanner scrive nella prefazione all'antologia poetica della Bacher intitolata *Wê im ä Tröim* (2006): "Benché i suoi testi siano scritti nel dialetto walser, Anna Maria Bacher li traduce subito in italiano, perché devono essere «usabili e validi» in tutte e due le lingue della sua quotidianità.

dimostrando una volontà chiara e decisa di creare una sorta di ponte poetico-linguistico-culturale tra i due mondi. Non si può sostenere altrettanto in riferimento alle versioni in lingua tedesca delle sue poesie, la cui incombenza è lasciata a dei traduttori, in quanto, come già sottolineato anteriormente, Anna Maria Bacher non parla e non ha sentito l'esigenza di apprendere tale idioma.

Quest'ultima considerazione può essere presa come spunto per perorare la tesi di chi scrive, secondo cui una poetessa come Anna Maria Bacher debba rientrare di diritto nella letteratura dialettale italiana, nonostante il *Titsch* che usa per comporre i suoi versi sia un dialetto alemanno. E questo non esclusivamente per la cura particolare con cui ella stessa traduce in italiano le proprie poesie ma ancor prima perché la situazione di diglossia da lei vissuta oscilla tra il dialetto walser e l'italiano -non il tedesco-, sue uniche due possibili scelte linguistiche. Il medesimo discorso, infatti, potrebbe essere applicato a tutti i membri delle varie isole linguistiche walser presenti in territorio italico che vivano a cavallo tra cultura dialettale e cultura italiana e che decidano di cimentarsi in campo letterario usando la lingua walser, ovviamente sempre e quando gli esiti dei loro sforzi siano rilevanti da un punto di vista artistico.

Giunti a questo punto, al fine di fornire un quadro globale ed esaustivo dell'opera di Anna Maria Bacher sarebbe necessario richiamare tutte quelle immagini e quei riferimenti alla realtà naturale –sin qui non ancora menzionati– che sono ricorrenti e risultano come distintivi della sua poesia. Premettendo che la montagna col suo paesaggio, ora coperto dalla tristezza gelida della neve, ora rinvigorito dai colori vivaci dell'autunno "amico" e "amato", sono i protagonisti incontrastati ed onnipresenti dei versi dell'autrice, si vorrebbe puntare l'attenzione, per le ragioni imposte dallo spazio limitato concesso da un articolo quale il presente, su di un unico aspetto concreto che si considera, però, preponderante se messo in relazione con quanto esposto in apertura di questo studio riguardo all'avventurosa migrazione colonica dei Walser, la quale li ha portati ad elaborare un modello di civilizzazione dell'alta montagna che è divenuto paradigmatico.

Luigi Zanzi (2013: 7-9) spiega che l'alta montagna è un ambiente naturale e culturale diverso e per molti aspetti diametralmente opposto a quello cittadino o comunque "extra-montano", e pertanto è stata popolata e vissuta dai Walser con modalità di civilizzazione che non sono assimilabili a quelle che caratterizzano le zone di pianura, dove gli schemi di insediamento umano implicano un dominio del territorio circostante, il quale viene sottoposto ad intensi processi di "trasformazione-artificializzazione". Al contrario, in alta montagna, a causa delle condizioni ambientali, a tal punto estreme, non è possibile un così profondo intervento sull'ambiente stesso ed un suo sfruttamento, dirigendo

> L'attività economica verso esiti che superino i livelli di mera sussistenza e di equilibrio propri di una strategia di sopravvivenza. [...] Non può pertanto avviarsi in territorio montano un processo di sviluppo industriale orientato ad una crescita illimitata (Zanzi e Rizzi 2013: 56-57).

Quella walser è dunque un tipo di società basata storicamente sull'autarchia (Zanzi e Rizzi 2013: 24), la quale ha vissuto per secoli in simbiosi perfetta con l'ambiente montano, e che rifiuta intrinsecamente pratiche capitalistiche e post industriali tipiche della nostra civiltà; anche se in tempi più recenti, come logico aspettarsi, si sono verificate violente incursioni "cittadine" che hanno contaminato con il proprio "stile di vita" alcune sedi stanziali walser divenute centri turistici (Zanzi e Rizzi 2013: 57). Tale "stile di vita", con il retaggio culturale che si porta dietro, non può che stridere con quello originario delle genti montanare. Nella poesia di Anna Maria Bacher, troviamo infatti diversi riferimenti a questo contrasto fra il "suo" mondo alpino e quello cittadino fautore di un nuovo, orribile, sistema produttivo. Uno su tutti è quello alla "mucca", la quale rappresenta, come ricorda Annibale Salsa, uno dei simboli più forti dell'alpicultura ed è stato "ridotto ad una macchina, costretto ad una stabulazione forzata, privato del proprio segno distintivo delle corna, schiavo della ormai soffocante logica dell'iper-produttivismo seriale e robotizzato" (Bacher 2015: 8).

Tuttavia, il grido di denuncia di Bacher contro questo mondo moderno, cittadino, tecnologico riesce talvolta a prescindere da un codice simbolico prettamente vincolato alla sua terra, ed è forse in questi momenti che la sua poesia si fa per certi versi più "universale". È questo il caso, per esempio, dei componimenti *Noi, indifferenti e soli* (Bacher 2015: 17) e *Aiuto* (Bacher 2015: 25), in cui l'autrice lamenta la separazione tipica del mondo contemporaneo tra la sfera dei sentimenti e quella della razionalità, con la seconda a prevalere tragicamente sulla prima. Ciò, per una persona abituata alla semplice vita dura d'alta quota, marcata dal silenzio e scandita dal tempo ciclico delle stagioni, non può che apparire come un presagio funesto.

Ed è proprio il tempo, quello lineare, come già messo in risalto anteriormente, ad essere uno dei "nemici" atavici della minoranza walser. Un tempo che, suggerisce ancora una volta Annibale Salsa (Bacher 2015: 7) "diventa ossessione del cambiamento, crudeltà allo stato puro. Non possiamo più rifugiarci nella dimensione consolatoria del tempo mitologico. Tutto passa". Di questo tempo mitologico rimangono solo tracce sparse che nell'immaginario poetico di Bacher prendono all'occorrenza le sembianza delle streghe –"donne del mistero, / donne da invidiare, / donne da bruciare" (Bacher 2015: 63)–, figure leggendarie, riconducibili a credenze pagane che nella cultura walser si sono amalgamate con la

fede cristiana e che rimandano immediatamente a quei tempi, rivissuti brevemente nella parte iniziale del presente studio, in cui la montagna, popolata da esseri malefici, incuteva un timore che i Walser seppero vincere per dare il là alla propria storia avventurosa di popolo delle Alpi.

Per concludere questa presentazione della figura di Anna Maria Bacher, non resterebbe che offrire una valutazione critica, oggettiva, sull'effettivo valore letterario della sua opera in *Titsch*, senza lasciarsi condizionare dal fascino romantico che inevitabilmente suscita una scelta così coraggiosa, "umile" ed in controtendenza rispetto ad ogni cinica legge di mercato.

Premettendo, innanzitutto, che prescindere totalmente dall'interesse sociolinguistico e socioculturale del suo lavoro nel formulare un giudizio di valore sarebbe non solo complicato ma anche metodologicamente incorretto, ci si limiterà a ricordare che parecchie delle sue liriche sono state scelte per essere messe in musica da compositori svizzeri del calibro di Peter Roth, Thüring Bräm e soprattutto il celebre a livello europeo e mondiale, Heinz Hollinger. Questo fatto, oltre al successo ottenuto dalla sua opera all'interno del mondo walser[15], sembrerebbe suggerire che l'ambiente accademico debba riporre maggior attenzione su questa autrice, voce sommessa e genuina delle valli al sud delle Alpi, forse e purtroppo canto del cigno di un mondo antico che non si rassegna ad abbandonare senza lasciarne un segno imperituro, scritto su un foglio di carta, usando la lingua del suo cuore.

Bibliografia

ANTONIETTI, Federica (a cura di) (2010): *Scrivere tra i Walser. Per un'ortografia delle parlate alemanniche in Italia*. Borgomanero: Associazione Walser Formazza.

BACHER, Anna Maria (1983): *Z Kschpêl fam Tzit. Il gioco del tempo. Das Spiel der Zeit*. Splügen: Walservereinigung Graubünden.

— (2006): *Wê im ä Tröim. Alte und neue Gedichte - vecchie e nuove poesie*. Chur: Walservereinigung Graubünden.

— (2015): *Öigublêkch. Augenblicke. Colpo d'occhio*. Domodossola: Grossi.

BARELL, Alys; SQUINDO Tousco, Elide; SQUINDO, Eugenio; SQUINOBAL, Attilio (a cura di) (1995): *Orizzonti di poesia. Mundarttexte aus Gressoney und Issime. Testi e composizioni nell'idioma di Gressoney ed Issime*. Aosta: Tipografia Valdostana.

DAL NEGRO, Silvia (2010): "Tradizioni scrittorie in area walser italiana".

15 Successo confermato dai numerosi premi che le sono stati conferiti negli anni, tra cui citiamo il Premio Letterario Val Formazza e il Kulturpreis della Enderlin-Stiftung.

Antonietti Federica (a cura di). *Scrivere tra i Walser. Per un'ortografia delle parlate alemanniche in Italia*. Borgomanero: Associazione Walser Formazza.

RIZZI, Enrico (1992): *Storia dei Walser*. Anzola d'Ossola: Fondazione Enrico Monti.

ZANZI, Luigi; RIZZI, Enrico (2013): *I Walser. L'avventura di un popolo nelle alte Alpi*. Ornavasso: Fondazione Enrico Monti.

L'ironia dell'esistenza: una sensibile riflessione tra le pagine di anna marchesini

Michele Carmone
Universidad de Granada

Riassunto: l'articolo si presenta come un'analisi dei tre libri in prosa di Anna Marchesini, rinomata attrice televisiva e di teatro: *Il terrazzino dei gerani timidi*, *Di Mercoledì* e *Moscerine*. Opere diverse tra loro per i temi affrontati dall'autrice, ma che riuniscono caratteristiche in comune, quali la raffinatezza e ricercatezza del linguaggio e alcune similitudini che i personaggi principali presentano con i personaggi teatrali che da sempre ci fanno ridere e ci affascinano.

Parole chiave: narrazione, personaggi, vita, tragedia, ricordi, ironia.

1. Introduzione

"Cosa c'è di più comico della tragedia?
È irresistibile di per sè"
Anna Marchesini, intervista a *Che tempo che fa* (10/03/2012)

Anna Marchesini: attrice, personaggio, icona della televisione italiana, ma anche narratrice. Sì, proprio narratrice, non esattamente scrittrice, perché è all'arte del narrare che l'artista orvietana ha fatto affidamento negli ultimi anni per raccontarci e raccontarsi, per condividere con i suoi fans e lettori i suoi ricordi, i suoi pensieri, la sua visione della vita, ma anche della morte, e delle esperienze, speranze, paure e sensazioni ad esse legate. Tutti sostantivi, guarda caso, femminili, così come le protagoniste di quasi tutte le storie che la Marchesini scrive, e che, sorprendentemente, irrompono nel nostro immaginario sin dal suo primo libro, *Il terrazzino dei gerani timidi*, come se le storie stesse invadessero all'improvviso quel grande palcoscenico teatrale che ci sembra di osservare con curiosità dal momento in cui smettiamo

di guardare le emblematiche immagini di copertina dei suoi libri e ci addentriamo nella lettura della prima pagina di ognuno di essi. Sono, appunto, quasi sempre le donne le eroine dei romanzi di Anna Marchesini, donne che spesso sembrano ricordare alcuni dei personaggi di maggior successo dell'attrice, come la Perpetua e la Madre Badessa de *I Promessi sposi*, o la Signorina Carlo, la sessuologa, ecc., ma in un modo sottile e misterioso, quasi volessero rivelare le loro origini, la loro vera natura. Perché sono le storie, le vite dei personaggi, i loro ricordi, successi ed insuccessi, i loro timori, le loro debolezze e le loro emozioni i veri protagonisti dei romanzi dell'autrice, la quale, in varie interviste, ha affermato di coltivare una vera e propria passione "per le vite degli altri", di possedere un'inguaribile curiosità verso i piccoli fattori, i minuscoli gesti che apparentemente sono senza valore, ma che in realtà influenzano le decisioni e gli avvenimenti delle nostre esistenze. Gesti e situazioni descritti e raccontati attraverso un invisibile filo poetico che si intreccia con le vite a cui appartengono, un'indagine minuziosa che porta il lettore a scoprire il motivo che spinge i protagonisti delle storie a pensare ed agire in modo da cambiare il corso e il significato delle loro esperienze.

La descrizione, tanto di luoghi e persone come di situazioni e sentimenti, è, infatti, uno degli strumenti narrativi preferiti della Marchesini scrittrice. Tramite un linguaggio che va dall'italiano letterario e ricercato (appaiono nella narrazione improvvisi ed inaspettati elenchi di ricercatissimi aggettivi o di verbi, che enfatizzano le descrizioni di oggetti e situazioni con accurata originalità) ad alcune espressioni alle volte colloquiali e dialettali, le descrizioni si spingono aldilà della narrazione lineare e dei confini del tempo e dello spazio, spesso inserendosi all'interno di generosi flashbacks che disseppelliscono i ricordi di momenti vissuti e invitano il lettore ad immergersi nella memoria e nei segreti dei protagonisti.

Memorabile la descrizione delle azioni che si svolgono in cucina nel racconto "La torta nuziale", dalla raccolta di racconti *Moscerine*, nella quale è evidente la grande passione dell'autrice per le parole e la totale mancanza di punteggiatura:

> Si pasticcia si insuga si impana si squaglia si frulla si mescola si tagliuzza si manteca si frigge si scola si assaggia si mette a bollire si farcisce si inforna si sforna si umetta si monda si sbollentisce si cuoce si addensa si sfuma si sbatte si stende si guarnisce si impasta si avvolge si svolge si sala si impepa si insaporisce si scotta si unge si dora si infarina si sbuccia si grattugia si affetta si monta si assaggia si sbriciola si salta si spolpa si disossa si accende si spegne si abbassa si stempera si infila si copre si scopre si fa evaporare si allunga si fa rosolare si zucchera

si svapora si riscalda si netta si snocciola si sgrana si ammolla si pesa si passa al setaccio si travasa si spruzza si versa si spolvera si scarta si condisce si assaggia e alla fine si impiatta. (Marchesini 2014: 78)

Ricordi e situazioni che a volte sorgono da esperienze autobiografiche, da storie di vita vissuta dall'autrice e dai personaggi da lei incontrati mentre, durante la sua infanzia, osservava il giardino di una casa disabitata da quel terrazzino pieno di gerani "abituati tutto il giorno a vedere un po' di mondo", come descrive nel suo primo romanzo *Il terrazino dei gerani timidi*. Altri dei protagonisti dei tre romanzi sono scaturiti dall'immaginazione di Anna Marchesini, come le affascinanti protagoniste del suo secondo romanzo, *Di mercoledì*, personaggi fittizi, che, come racconta l'autrice, le "hanno chiesto" di raccontare la loro storia.

Storie spesso femminili, così come quasi tutti i personaggi che hanno reso famosa l'attrice nel corso della sua carriera, prima con il famoso Trio, accompagnata dagli inseparabili Massimo Lopez e Tullio Solenghi, ed in seguito nei suoi spettacoli teatrali. Perché è proprio il teatro, tanto quello classico come quello umile dei teatri off, la culla da cui nacquero "le femminacce", come l'attrice stessa le definisce, i personaggi femminili a cui siamo tanto affezionati. La giovane Anna Marchesini, dopo i suoi anni di studio all'Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico, fece suoi i movimenti, le parlate, i vizi scenici delle attrici di teatro che tanto aveva studiato, ammirato e osservato, fino a trasformarle in oltre cento personaggi che arricchirono i palcoscenici e gli schermi di tutta Italia durante gli anni Ottanta e Novanta. L'interpretazione da parte della Marchesini di questi personaggi si basava spesso in una satira in cui si criticava l'eccessiva pomposità ed espressività nella tragedia o, quando si trattava di artisti alle prese con le loro prime esperienze a teatro, la poca sensibilità e la totale assenza di emozioni nell'interpretazione; lo vediamo in personaggi teatrali come l'attrice dai capelli rossi del Teatro Piccolo di Milano o come l'indimenticabile cameriera secca dei signori Montagné, interpretata volutamente in modo patetico, e l'inespressiva e piatta Giulietta shakespeariana dalle lunghe trecce un po' hippy che ricorda molto i figli dei fiori degli anni Settanta.

Tra le "femminacce", teatrali e televisive, troviamo anche la Signora Flora, il primo personaggio di Anna Marchesini, ispirato ad una donna realmente esistita che, a detta dell'attrice, viveva proprio sotto casa sua ad Orvieto. La Signora Flora, che parla il dialetto della città di cui è nativa l'attrice, fu solo il primo di una lunga serie di personaggi che portano in scena il suo mondo interiore, un mondo fatto di vite e personalità più o meno influenti nella costruzione della sua identità di artista.

2. Immaginario e teatro nei libri di Anna Marchesini

2.1. *Il terrazzino dei gerani timidi*

Ma prima ancora dell'artista c'era Anna, una bambina timida ed insicura, che non osava ribellarsi, così come racconta nel suo primo libro, l'autobiografico, almeno in gran parte, *Il terrazzino dei gerani timidi*. Dimentichiamoci, perciò, della bambina tenera e a volte piagnucolona dei suoi spettacoli teatrali: la piccola Anna dell'opera prima dell'autrice lascia spazio alla normale timidezza e alla ordinarietà, all'ubbidienza, con cui affronta le insidie e le incongruità che la vita in famiglia le pone innanzi. È emblematica e tenerissima, ad esempio, la scena della prima confessione –preludio della comunione che le verrà impartita entro poco– in cui la bimba, incerta e imbarazzata prima di essere ascoltata dal vescovo a proposito delle proprie colpe, esordisce con un tenero e forzato "ogni tanto disubbidisco ai miei genitori", pur sapendo, lei a differenza degli altri, che invece se c'è un peccato che non le si può attribuire è proprio questo appena ammesso. Anna vive malinconica e triste in una famiglia di buona gente, timorata di Dio e per questo sempre incline alla penitenza, al calvario, all'espiazione. Anna, ragazzina intelligente e amante della solitudine, della lettura dei classici e del teatro, soffre silenziosa e infelice le incongrue scelte della madre, che, in buona fede, la sottopone a estenuanti visite caritatevoli a lontani parenti, remoti conoscenti o amici di costoro presso lo spettrale ospedale cittadino, le ricama vestitini lasciati a metà per risparmiare sul filo creandole imbarazzo con i compagni di scuola, la sottopone a feste di compleanno di massa, ammucchiate con quelle degli altri fratelli per sacrosante esigenze di risparmio.

La bimba patisce molto queste imbarazzanti situazioni; potrebbe anche ribellarsi, come tanti altri coetanei, a questa esistenza di coercizioni, ma preferisce sopportare in silenzio, anche a costo di consumare lascrime amare di tristezza e solitudine. Per fortuna il terrazzino del titolo le accorre in soccorso per ospitarla in un mondo interiore dove le buone letture la isolano in un limbo benevolo e assolutorio, mentre, incoscentemente, come la bambina che è, osserva e assimila modi di fare e comportamenti dei personaggi che incontra lungo il cammino della sua infanzia, colma di rassegnazione e ubbidienza, simile ad una *Divina Commedia*, in cui Virgilio è interpretato dalla madre dell'attrice, la guida attraverso il lungo cammino dell'infanzia e poi dell'adolescenza, e in cui le anime in pena o in attesa di redenzione sono gli abitanti della

cara Orvieto, persone le cui esistenze, a volte corrose e sgretolate per gli avvenimenti di cui furono vittime, rimasero impresse nella sensibilità della piccola Anna. Ed è così che, mentre leggiamo *Il terrazino dei gerani timidi*, ci sembra di cogliere riferimenti ad alcuni dei più famosi personaggi della Marchesini, che fanno capolino quando meno ce li aspettiamo tra le pagine del romanzo, nonostante, però, siano anche i protagonisti di avvenimenti alle volte tuttaltro che piacevoli. La lunga lista di personaggi comincia con le suore del ricreatorio delle domeniche pomeriggio, la cui fedele descrizione ci riporta al 1990, anno in cui vedevamo ne *I Promessi Sposi*, nel convento in cui si rifugia Lucia, la schiera di uomini vestiti da suora, a capo dei quali c'era proprio lei, Anna Marchesini, che nel personaggio della Madre Badessa rispecchiava fedelmente, tutte le caratteristiche di Suor Giuseppina, baffuta monaca le cui disavventure vengono raccontate nel romanzo, trasformando la donna in una specie di marionetta scontrosa e severa:

> Ma proprio sulla sua stazza si esercitava innocente il gioco feroce, soprattutto dei maschi, che goduti sgusciavano a terra, si sdraiavano per guardarle le cosce e smascellandosi dalle risate riferivano di mastodontiche brache larghe e peli lunghi e ricci come quelli di un uomo, e le visioni diventavano leggende, Suor Giuseppina un uomo sotto la veste da monaca […] (Marchesini 2012: 27)

Anche la madre della giovane Anna, nel suo tentativo di spiegare la sessualità alla figlia, ricorda sottilmente il famoso personaggio della sessuologa Merope Generosa, che si imbarazza e balbetta un po', e che descrive gli uomini come furbi e mascalzoni:

> […] gli uomini, furbi e mascalzoni tutti, e qui prendeva vigore e si scaldava, per convincere la donna chiedono sempre di fare quella cosa come prova d'amore, accusando casomai la donna che non si concede di non amarli abbastanza e pur di raggiungere il loro scopo gli uomini sono in grado di fare moine, promesse, si dichiarano pure disposti a giurare alla donna di sposarla, ma se poi disgraziatamente la donna ci fosse cascata […] (Marchesini 2012: 50)

Qualche pagina dopo spunta anche una donna, in una giornata ventosa, che si lamenta per il brutto tempo con una vocina stridula e petulante, infantile e nasale, che ricorda molto nella sua descrizione alla signorina Carlo, famoso personaggio dell'attrice e icona della televisione italiana (tipica la sua frase "...che siccome che sono cecata..."), fino all'apoteosica "festa" della comunione, in cui la piccola Anna viene portata a casa di tre sorelle dalle caratteristiche decisamente grottes-

che e pittoresche, che sembrano create dall'immaginario di un regista teatrale: Caterina, la più giovane, nobile ed elegante nell'aspetto e nei modi di fare, come la contessa "marchesiniana" della tv degli anni Novanta, Ghita, la vecchia petulante e scorbutica dalla squillante voce e dai toni dialettali, come la signora Flora o Perpetua, la governante di Don Abbondio de *I Promessi sposi,* e Erminia, la taciturna pianista.

Tutti personaggi che Anna Marchesini afferma aver sempre avuto dentro di sé, che fanno parte del suo essere, non sono semplici imitazioni: sono creazioni che presentano caratteristiche delle personalità reali che la scrittrice raccoglieva e assimilava nel suo mondo interiore, dimenticando la timidezza e mettendo allo scoperto piccole sfaccettature della Anna Marchesini che senza il teatro chissà sarebbero rimaste celate nei sogni di quella bambina che si rifugiava tra i libri della sua stanzetta ad Orvieto. D'altronde, come racconta la scrittrice all'inizio del quinto capitolo del libro:

> Se il terrazino si fosse affacciato sulla strada anziché sul giardino incolto di una vecchia casa disabitata, con molte probabilità avrei visto un minor numero di cose e la mia vita sarebbe andata diversamente. (Marchesini 2012: 41)

Il terrazzino dei gerani timidi è la storia di una bimba/adolescente/donna che spiega l'amore per l'ironia, la sdrammatizzazione delle figure femminili che porta sul palcoscenico e la delicatezza straordinaria con cui le descrive nei suoi romanzi. L'opera prima dell'autrice diventa, grazie alla rivisitazione dei personaggi incontrati durante l'infanzia e alla scoperta del mondo emozionale dell'innocente, piccola Anna, una tenera descrizione interiore di una nascente personalità, castrata dall'ubbidienza e dalla regola in nome di una educazione che spesso sfociava in irresponsabile e illogico fanatismo, ma che senza la quale forse non avremmo conosciuto la grande attrice comica che tutti amiamo.

2.2. *Di mercoledì*

Di mercoledì, il secondo romanzo dell'autrice ci trasporta in un mondo ancora più intenso e denso di emozioni che scaturiscono da ricordi di un passato, raccontandoci di esistenze sensibili, felicità perdute, a volte mai realizzate e a volte mai veramente cercate, che si incrociano ed entrano in contatto per condividere una piccola porzione di vita, nella gioia ma anche nel dolore. È quello che succede alle tre protagoniste del romanzo, stavolta lungi dall'essere paragonabili ai personaggi teatrali e televisivi dell'attrice, le cui storie sono presentate al lettore in

un momento di disequilibrio, di passaggio tra il passato e il futuro, in un presente incerto, in una sorta di limbo a metà tra dolore e felicità, a cui sempre si tende ad aspirare. Questo momento di passaggio è rappresentato, nel romanzo, da un luogo concreto, che riflette la passione di Anna Marchesini per la psicologia (si laureò nel 1975 all'Università di Roma con il massimo dei voti): lo studio di una coppia di psicoterapeuti che accoglie i racconti delle vite degli altri, una sorta di teatro, di luogo abitabile, confortevole, da dove è possibile osservare storie ed eventi in attesa di evolversi, di trasformarsi.

Else, una delle tre protagoniste che incontriamo tra le prime pagine, è una donna che per tutta la sua vita è stata invisibile, in seguito ad una tragedia familiare che la rese orfana della madre e dimenticata dal padre, una donna che cerca l'affermazione e la conferma della propria esistenza in quel luogo che per lei arriverà a rappresentare un nuovo universo di cui far parte, nel quale può osservare le vite degli altri per colmare la sua solitudine. Else è costretta a sopravvivere ad una perdita che non lascia spazio se non al dolore. Una sofferenza così cupa e abitudinaria da realizzarsi nel silenzio esteriore e nei tramonti spiati attraverso il loro riflesso in uno specchio. Else ed il dramma di un dolore che non si può narrare per pudore, per paura, per vergogna, per stereotipi culturali. Ha la sensazione di non essere lei la destinataria di quello che le capita, ha l'impressione che la sua vita scorra come se appartenesse a qualcun altro, come se viverla fosse il suo incarico, si sente smarrita e prigioniera di un passato doloroso che cerca di seppellire e dal quale cerca di uscire. Lo studio psichiatrico è il suo luogo di rifugio, nel quale, durante le sedute, si limita a rimanere in silenzio e a ricordare il passato dal quale cerca di evadere, finché un mercoledì, giorno in cui la coppia di psicoterapeuti accoglie i pazienti, Else osserva di nascosto, attraverso uno spiraglio tra scaffali pieni di libri, la conversazione della seconda protagonista del romanzo, Zelda, ed il suo interlocutore, e si immerge nel suo mondo, così diverso dal suo per circostanze distinte, ma così simile per il vuoto ed il senso di solitudine che gli eventi hanno causato nell'esistenza di entrambe le donne.

Anche Zelda è prigioniera del silenzio dentro di lei. Schiava dell'impossibilità di chiedere spazio nella vita perché in fondo non saprebbe neanche lei che spazio occupare, Zelda è il riflesso di ciò che rappresenta per il marito e per gli altri, è il bisogno degli altri di riflettersi in lei. Solo un giardino fiorito, luogo in cui Zelda può essere se stessa in assoluta libertà e gioia, nasconde ciò che potrebbe diventare e che occupa tutto lo spazio che c'è.

Maria, che vive nello stesso condominio della coppia di psicoterapeuti, è la vera protagonista del romanzo, nonostante faccia la sua apparizione a metà del libro. Impossibilitata a crescere e ad attraver-

sare il mondo delle proprie attitudini e delle proprie aspirazioni, Maria è soffocata dal troppo amore dei genitori, che l'ebbero in età già avanzata quasi per miracolo, dalla troppa protezione, dai sensi di colpa e dall'incapacità di comprendere che non tutto l'amore è "buono" anche se ha buone intenzioni. Un evento inaspettato sconvolge la vita di Maria, che improvvisamente si trova a dover scegliere se tradire i suoi genitori realizzando la sua vita o tradire i suoi sogni rimanendo loro accanto:

> Era troppo per Maria, troppo il peso della responsabilità di un amore che certo ricambiava tuttavia non sarebbe stata capace di soddisfare; in qualche modo un giorno li avrebbe traditi tutti e due, oppure avrebbe tradito le sue illusioni, avrebbe tradito se stessa. (Marchesini 2013: 120)

Tre donne, tre storie di solitudine che troverà il modo di essere sconfitta, tre racconti in un libro che la Marchesini ci regala porgendolo al lettore con attenzione, con profondo rispetto verso il dolore e, soprattutto, con quella sensibilità gentile dell'ironia che coglie il dolore di sorpresa. Ed è questo il messaggio che viene veicolato dal romanzo: paradossalmente è proprio il dolore che diventa la mancata promessa di felicità, che viene sopravvalutata dagli esseri umani e resa mito. La felicità esiste grazie al dolore e viceversa, e noi inseguiamo la mitizzazione della felicità e siamo così coinvolti da questa tensione verso il mito che, quando anche ci dovesse passare accanto, non siamo in grado di esserne realmente felici.

Questo pensiero, questa visione che possiamo chiamare filosofica della vita, dato che la scrittrice ha sempre affermato di dovere molto agli scritti di Marcel Proust, viene presentata da Anna Marchesini durante un'intervista durante programma televisivo *Che tempo che fa*, condotto da Fabio Fazio, con una brillante metafora:

> […] quando i sub esploravano gli abissi marini dove non arriva il sole si credeva che la vegetazione e le colonie di pesci fossero incolore. Quando poi sono riusciti a portare delle telecamere dotate di luce hanno visto che gli abissi sono in realtà coloratissimi. Se si scende con la luce sicuramente non si può illuminare il buio e il mistero che deve rimanere occulto, ma puoi vedere delle cose bellissime anche nel buio e nell'oscurità. Si può anche arrivare ad una sopravvalutazione del dolore, ma non è il mio caso, perché io sono un'attrice comica.

2.3. *Moscerine*

Anna Marchesini decide, per il suo terzo lavoro, di pubblicare una raccolta di racconti che ama definire "romanzi brevi" anziché dei veri e propri racconti, ispirata dalla rilettura delle *Novelle per un anno* di Pirandello. Un lavoro incentrato sui personaggi, non più solo donne, e su minuscoli eventi che cambiano il corso delle loro vite, aspetti microscopici talvolta invisivibili dell'esistenza, insospettabili trame, elementi irrilevanti eppure capaci di ribaltare il corso degli eventi. In quasi tutte le storie presenti in *Moscerine* esiste un imprevisto trascurabile, un tarlo, un insetto che si insinua sornione nella trama, si intrufola, si accomoda, corrode sino a provocare il ribaltamento della trama e costringere la storia a riscrivere il finale. Mentre ci disponiamo ad osservare il disegno che incessantemente la vita traccia sulla tela dei personaggi, ci accorgiamo che uno scivolone, una carezza involontaria, una luce accesa nella casa di fronte hanno mutato del tutto la scena. E così il filo invisibile di fulminee irrilevanze ("moscerine", appunto), in grado di travolgere gli eventi, cuce tra loro le trame dei destini della vita, ma anche della morte, facendo precipitare i personaggi da situazioni sentimentali in disgrazie irresistibilmente comiche o così indicibilmente e profondamente tragiche.

La novità principale di questo nuovo libro è l'evoluzione nella creazione di personaggi che non sono più scaturiti dalle varie signora Flora, signorina Carlo o sessuologa, come quelli che incontriamo ne *Il terrazzino dei gerani timidi* e non sono neppure vittime di un passato doloroso e solitario, come le protagoniste di *Di mercoledì*; sono persone dalle vite comuni, ritratte in momenti di passaggio, in cui prendono una decisione o modificano un tipo di pensiero che fino a quel momento, prima che un impercettibile avvenimento sconvolgesse il loro mondo, ritenevano invariabile.

Così succede alla signorina Iovis, protagonista del primo racconto, che grazie ad uno scivolone a causa del quale si storce una caviglia, si rende conto dell'inesistenza di un amore platonico che non si è mai realizzato, e che lei, nella sua innocenza e tenerezza aveva idealizzato, a Nelda che, nel momento di dover pronunciare il fatidico sì alle sue nozze con Andrea si rende conto che lui e l'amata sorella Flora sono sempre stati innamorati l'uno dell'altra e per amor suo non si sono mai concessi il loro amore, a Santo che, di ritorno dalla guerra, capisce di non essere solo come pensava, grazie all'amico Nevio e ad un'inaspettata malattia che gli porta via l'adorata moglie, o a la professoressa Maria Luce Colli, vittima del giudizio altrui, che si vede costretta a prostituirsi per pagare le cure del povero figlio malato.

Personaggi pirandelliani che si raccontano, quindi, e che simboleggiano l'interesse quasi morboso dell'autrice per la vita degli altri, che si

evolve in una passione incontenibile anche verso la morte nel penultimo racconto, in cui è capace di farci entrare con estrema delicatezza e sensibilità nel corpo immobile del protagonista moribondo Casimiro Mei (forse pseudonimo della stessa Marchesini?), nei suoi pensieri, descrivendo la catarsi di un'esistenza di solitudine nell'ultimo anno della sua vita.

Il riflesso della dedizione dell'attrice al teatro appare anche nei racconti "L'odore del caffè" e "La torta nuziale", in cui i veri protagonisti non sono più esseri umani, bensì le sensazioni causate da un odore e un oggetto simbolo di bellezza e perfezione che vengono umanizzati nella loro descrizione, attraverso l'uso di un linguaggio e uno stile, come sempre, elegante, ricercato e raffinato:

> era un odore fisico quello, corposo e forte, un profumo dal richiamo carnale quasi vergognoso quasi peccaminoso. (Marchesini 2014: 70); [...] quell'astronave golosa e molle che come una divinità obesa, lussuriosa, come un venerabile Buddha dal sacro ventre di panna richiamava fedeli e postulanti al pascolo [...]. (Marchesini 2014: 81)

Una menzione particolare merita il racconto "Cirino e Marilda non si può fare", adattamento del testo teatrale andato in scena nelle stagioni teatrali 2013-2014 e 2014-2015 al Teatro Piccolo di Milano. Il protagonista del racconto è il timido professore Cirino Pascarella (nome decisamente pirandelliano), la cui vita viene travolta da quella turbolenza di emozioni da cui ha sempre procurato di tenersi distante. Il professore si trova a cercare di evitare la sua padrona di casa, Olimpia, che ricorda moltissimo tutte le "femminacce" teatrali della Marchesini che attingono dalle scorbutiche signore orvietane, la quale vuole a tutti i costi fargli sposare sua figlia Marilda, ormai quarantenne, "Giovane! Snella sottile caruccia! Come un'acciuga una silfide! Tanto caruccia". (Marchesini 2014: 233), mentre Cirino scopre di essere omosessuale dopo essere rimasto abbagliato dalla visione di un ragazzo alla finestra davanti alla sua. Cirino finalmente ha trovato un senso alla propria vita, torna ad osservare il ragazzo ogni sera, al buio, per non farsi vedere, per celare quella sua attrazione della quale, fino a quel momento, non sapeva nulla neanche lui.

"Cirino e Marilda non si può fare" è un testo intimista e sottile, che con grande delicatezza e forza espressiva narra la storia di un uomo mite e apparentemente scontato, mosso in realtà da pulsioni ed emozioni segnate da grande inquietudine, e dimostra l'abilità dell'autrice di addentrarsi, così come altri racconti di *Moscerine*, anche nell'universo emozionale maschile con grande delicatezza e sensibilità, raccontandoci di emozioni che vanno dalle passioni incontenibili di Cirino, la nostalgia del passato di Santo e l'incertezza riguardo il futuro di Casimiro Mei.

Moscerine, nonostante si proponga come un libro a forte carica umoristica, propone nove racconti che nascondono una vena emotiva, un'introspezione paurosa, una connotazione umana eccezionale ed una consapevolezza che la vita fa quasi timore. Anna Marchesini mette in parole la vita stessa, con la sua carica di ironia, il suo fare secco e stizzito, il ciondolio della testa (che non si vede ma chi la conosce bene può immaginare benissimo) e fiumi di parole, tante, tantissime, una dietro l'altra e alle volte senza rispettare la punteggiatura. Climax, accostamenti, sinonimi, che compongono una varietà lessicale amplissima. Non tutti i racconti sono ironici, alcuni sono emotivamente molto forti, commuovono e trattano temi molto importanti, indagano le fragilità dell'esistenza. Una grande lezione quella di *Moscerine*, in cui l'autrice ci dice ancora una volta la sua sulla vita e i suoi stereotipi, sulle paure che ognuno di noi ha o pensa di avere e su quelle che crediamo di non avere, in nove racconti affascinanti per il modo in cui narrano la verità, in cui colgono l'essenza dell'uomo, i suoi difetti, le debolezze, le angosce.

Anna Marchesini, autrice anche di una raccolta di poesie dal titolo *Fiori di fitolacca*, disponibile in formato pdf e scaricabile gratuitamente dal suo sito ufficiale, ci invita ed accoglie, con le sue opere letterarie, nel suo universo, raccontandoci cosa c'è e soprattutto chi c'è dietro ai personaggi a cui siamo tanto affezionati, chi è davvero colei che li ha creati e qual è la sua visione del mondo delle emozioni che sono dentro di noi e che si trasformano in base a ciò che ci accade. Perché Anna Marchesini è, come lei stessa ha più volte affermato, ghiotta, esageratamente interessata e "morbosamente appiccicata" alle vite degli altri, ed è per questo che, nei suoi libri, indaga così a fondo nelle esperienze passate, presenti e future dei personaggi da lei creati, commentando il tutto con ironia (ma anche auto-ironia). Un'ironia che nasce dal ribaltamento della condizione umana, da una tragedia che si trasforma in commedia, dal dolore della solitudine come individuo che a teatro, e anche nella lettaratura, prende nuovamente forma, diventa qualcosa di irresistibile per lo spettatore/lettore, qualcosa di cui non può fare a meno. Come Anna Marchesini ci raccontò qualche anno fa in un'intervista a *Che tempo che fa*:

> Per esempio, la cecata, la signorina Carlo, che venne chiamata Carlo perché quand'è nata il padre pensava fosse maschio e neanche l'ha guardata, è una che va con questa borsettina sola per il mondo, uguale a nessuno, che è rimasta una bambina nonostante la sua età. In fondo si potrebbe raccontare come una storia patetica, invece nella sua rappresentazione teatrale la solitudine fa una specie di capriola, diventa qualcosa che lo spettatore non vuole più respingere, ma a cui si vuole avvicinare, così tanto che quando la si guarda da vicino (porca miseria!) è così bella! E questa è la vita.

Bibliografia

MARCHESINI, Anna (2012): *Il terrazzino dei gerani timidi*. Milano: Rizzoli.
— (2013): *Di mercoledì*. Milano: Rizzoli.
— (2014): *Moscerine*. Milano: Rizzoli.

Sitografia

Interviste ad Anna Marchesini durante il programma televisivo *Che tempo che* fa:
— (10/03/2012) http://www.dailymotion.com/video/xpu1f5_anna-marchesini-intervista-che-tempo-che-fa-10-03-2012_shortfilms
— (23/11/2013) http://www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-72ee9018-f985-4bd0-b1f1-aa96dc59dfcf.html
— (02/11/2014) http://www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-0c4344a5-5d4b-4ab7-b8e4-21759efc6228.html

Marie de Gournay y la misógina república de las letras

Víctor Cases Martínez
Doctor por la Universidad de Murcia

Resumen: A caballo entre los siglos XVI y XVII, Marie de Gournay, una de las más destacadas mujeres de letras de su tiempo, tuvo que soportar numerosas críticas de los varones que pretendían custodiar la entrada al Parnaso literario, entre ellas las contenidas en *La comédie des académistes* de Saint-Évremond. A la autora de la Égalité des hommes et des femmes no la libraron de los ataques misóginos ni su sólida cultura, ni sus influyentes contactos en las altas esferas de la sociedad y la política francesa, ni la sincera estima que le profesaba Montaigne, quien no podía dejar de asombrarse ante la condición de mujer de alguien tan capaz e inteligente.

El siglo de las Luces no trató mucho mejor a las voces femeninas que pretendían hacerse un hueco entre los hombres de letras, alarmados ante la posibilidad de que la ausencia de la mujer de los medios intelectuales encontrara más excepciones.

Palabras clave: Marie de Gournay; Mujeres de letras; Ataques misóginos; Francia; Época moderna.

1. Introducción

En *La naissance de l'écrivain*, el sociólogo de la literatura Alain Viala sostiene que es en el siglo XVII cuando el escritor entendido como tipo socioprofesional comienza a andar sus primeros pasos (Viala 2006). Aún estamos lejos de la coyuntura histórica que alumbrará la nueva *institución literaria*, como la denomina Jacques Dubois (Dubois 1978), quien al igual que Jean-Paul Sartre (Sartre 1948) y Roland Barthes (Barthes 1953), señala que fue hacia mediados del siglo XIX cuando la literatura se constituyó como una actividad autónoma al tomar distancia con respecto a las esferas política y religiosa y hallar su legitimidad en su propia dinámica interna[1], en las relaciones objetivas entre los diferentes

1 Según Paul Bénichou, no es necesario esperar hasta 1850, sino que veinte años antes el escritor ya es un personaje social consagrado (Bénichou 1973).

agentes del *campo* literario, por emplear los términos de Pierre Bourdieu (Bourdieu 1966; Bourdieu 1971; Bourdieu 1992). Sin embargo, para que la burguesía decimonónica pudiera ser testigo del «desarrollo de una verdadera industria cultural»[2] (Bourdieu 1971: 52) fue necesario que el siglo XVII sentara las bases sociales y mentales del nuevo estatuto del escritor.

La literatura comienza entonces a aparecer como una praxis social específica de la mano de lo que Viala denomina las *instituciones de la vida literaria*, las academias, el mecenazgo estatal, los balbucientes derechos de autor (Viala 2006: 9-10)[3]. Las primeras, como apunta Daniel Roche, vivirán su época dorada un siglo más tarde, cuando el modelo parisino se extienda a la práctica totalidad del reino (Roche 1978: I, 32)[4]; aunque no es necesario esperar tanto tiempo para asistir a la fundación de la famosa Académie française, cuyos estatutos fueron registrados por el Parlamento de París el diez de julio de 1637.

2. *La comédie des académistes*

Aquí comienza nuestro recorrido, que observa la Académie française como telón de fondo de una obra de teatro que nunca llegó a estrenarse, que circuló manuscrita desde que fue compuesta por Saint-Évremond en el invierno entre 1637 y 1638. Titulada *La comédie des académistes*, la pieza tiene la virtud de poner sobre la mesa algunas de las tensiones que sacuden el convulso panorama de las letras francesas en la primera mitad del siglo XVII, entre otras las que tienen que ver con la situación de la mujer en mitad de este escenario.

La única que figura en la obra, Marie de Gournay, aparece en la segunda escena del tercer acto para comprobar cómo Jacques de Sérizay, Jean de Silhon y ante todo Boisrobert se burlan de ella. El primero es el encargado de anunciar su llegada al final de la escena anterior, donde nos presenta a Mlle de Gournay como «la sibila», un «viejo bicho» del que no puede deshacerse, que ha de soportar como si se tratara de un castigo divino (Saint-Évremond 1969: III, 1, v. 371-374). Sérizay tampoco se muerde la lengua en presencia del nuevo contertulio, y tras la primera intervención de éste, que se alegra de haber encontrado por fin al presidente, le pide a Boisrobert que se agache y recoja el diente que se le ha caído a la «vieja loca», como la calificarán más adelante (Saint-Évremond 1969: III, 2, v. 425).

2 « Le développement d'une véritable industrie culturelle ».

3 Alain Viala distingue entre las *instituciones de la vida literaria*, los contextos sociales de la praxis del escritor, y las *instituciones literarias*, las codificaciones de formas y géneros. Ambos tipos de figuras se formaron según él en la época clásica.

4 En 1760, casi todas las provincias francesas contaban con una academia.

La comédie des académistes es sin duda una de las críticas más contundentes contra la institución impulsada por el cardenal Richelieu, la cual, al igual que sucederá con la inmensa mayoría de las academias oficiales, procedía de un círculo privado, en este caso el destacado círculo de Valentin Conrart constituido en 1629, un año después de la muerte de François de Malherbe, formado por un grupo de poetas de la misma tendencia de este último entre los que se encontraban, además del propio Conrart, Jean Chapelain y Antoine Godeau (ambos aparecen en la pieza de Saint-Évremond). Todos ellos eran representantes del denominado purismo, un nuevo ideal lingüístico que se oponía al modelo de Pierre de Ronsard y la *Pléiade*, el furor poético tan del gusto de los círculos literarios de Marie de Gournay y los discípulos de Philippe Desportes, que los seguidores de Malherbe consideraban demasiado arcaico y erudito.

La mentalidad racionalista que imponía la Académie française, la cual cargaba a sus espaldas con la sospechosa tarea de la codificación del gusto literario, chocaba frontalmente contra la sensibilidad artística de Théophile de Viau –el poeta favorito de Saint-Évremond, al que Chapelain plagia de forma descarada al comienzo del segundo acto– o de Marie de Gournay, cuya firme animadversión hacia los puristas o *nouveaux doctes* –quienes en su opinión limitaban la expresividad del lenguaje– no la libró, como veíamos, de los groseros reproches que le lanzan los personajes de la comedia. Como Saint-Évremond, también ella critica con dureza «la estéril labor de reformar las palabras», el «bobo artificio»[5] al que se aplican aquellos poetas que le faltan al respeto (Saint-Évremond 1969: III, 2, v. 386-387). No obstante, la postura que defiende a continuación según el autor de *La comédie des académistes* no resulta menos censurable que la esgrimida por los vanidosos puristas que lideran la Académie française. En el diálogo queda en evidencia tanto la mala educación de estos últimos como la anticuada apuesta de Mlle de Gournay, que llena de arcaísmos cada una de sus intervenciones, pues, como ella misma sostiene, «todo iba bien en los tiempos de aquellas viejas palabras»[6] (Saint-Évremond 1969: III, 2, v. 400).

La secuencia tiene una doble lectura: por un lado, demuestra que para Saint-Évremond reprobar a los *nouveaux doctes* herederos de las doctrinas de François de Malherbe no implica suscribir la apuesta de sus archienemigos que pretendían regresar al ideal poético de la Pléiade, entre los que se contaba Marie de Gournay; pero además hay que encuadrar la crítica de la amiga de Montaigne en el contexto de la denigración de las *femmes savantes*, como reza el irónico título de la comedia de Molière (Molière 1672) cuya tercera escena

5 « Et l'on remarque en vous un niais artifice, / Un stérile labeur à réformer les mots ».
6 « Monseigneur, tout alloit bien du temps de ces vieux mots ».

del tercer acto, la disputa entre Vadius y Trissotin, está inspirada en el enfrentamiento de Godeau y Colletet que tiene lugar en el acto inicial de *La comédie des académistes* (Carile 1969: 157)[7], donde los autores comienzan alabando recíprocamente sus obras hasta que el elogio de Godeau a su compañero –«Colletet, amigo mío, usted no lo hace mal»[8] (Saint-Évremond 1969: I, 2, v. 123)- se queda demasiado corto, más aún después de que este último lo ensalzara a tal punto que llegaba a preguntarle si dada la altura de sus producciones literarias no debería «besar su sagrado talón»[9] (Saint-Évremond 1969: I, 2, v. 84).

La respuesta que da Godeau a la pregunta de su compañero que tanto parece admirarlo nos sirve para retomar el hilo: «Nosotros somos todos iguales, hijos de Apolo»[10] (Saint-Évremond 1969: I, 2, v. 85). A juicio de Jean-Marc Civardi, la igualdad de trato entre los miembros de la Académie française, presente en los estatutos de la institución, no gustaba demasiado a Saint-Évremond, para quien la sutil cortesía que exhibían orgullosos los pedantes literatos no era sino la máscara que ocultaba las tensas rivalidades que afloraban a poco que los contertulios relajaban su esforzada sonrisa, como ocurre en el altercado entre Godeau y Colletet o en el de Silhon y Boisrobert a comienzos del tercer acto –justo antes de que entre en escena Marie de Gournay, que aparece poco después de que Silhon reproche a su compañero el hecho de que las únicas alabanzas que recibe provengan de una mujer[11] (Saint-Évremond 1969: III, 1, v. 338)–. Civardi señala además que esta artificiosa camaradería que observaban los académicos evocaba en Saint-Évremond la imagen del senado republicano de la antigua Roma, el organismo que se ocupaba de la censura, y cita a este respecto un fragmento de *Les sentiments de l'Académie françoise sur la tragi-comédie du Cid* (publicado en 1637), que sostiene que «la Censura […] no sería menos útil en la República de las Letras de lo que lo fue antaño en la de Roma»[12] (citado por Civardi 2005: 58).

Sin por ello menoscabar la interpretación del *maître de conférences* de la Université de Versailles –que subraya dos aspectos esenciales de la obra, la cual enfatiza el clima de hostilidad reinante entre los académi-

7 Como señala Paolo Carile, el papel otorgado a Guillaume Colletet no es muy apropiado, pues según sus contemporáneos se trataba de una persona modesta y generosa, lo cual contrasta con la imagen de poeta vanidoso y carcomido por la envidia que ofrece de él la disputa con Godeau. Además, nunca frecuentó los círculos de Malherbe y su talante festero –era asiduo de los cabarets- y fama de buen bebedor lo aproximan más bien al grupo de Saint-Amant (Carile 1969: 74-75).

8 « Colletet, mon amy, vous ne faites pas mal ».

9 « Ne dois-je pas baiser votre sacré talon ? ».

10 « Nous sommes tous esgaux, estant fils d'Apollon ».

11 « Vous ne fustes jamais loué que d'une femme ».

12 « La Censure […] ne seroit pas moins utile dans la République des Lettres, qu'elle le fut autresfois dans celle de Rome ».

cos y la actividad censora de la institución–, tal vez deberíamos sumar una nueva hipótesis de lectura y examinar el reverso de la etiqueta que según Godeau borra las diferencias de rango entre los miembros de la organización. Se trata en definitiva de dirigir la mirada hacia los márgenes de la caracterización y preguntarnos quiénes no tienen cabida en la selecta categoría de los «hijos de Apolo». Descendiente de Zeus y Leto y hermano de Artemisa, el dios de la música y la poesía que dará nombre a la magnífica galería del Musée du Louvre –la primera galería real dedicada a Luis XIV–[13], celebrado en no pocas ocasiones por Pierre de Ronsard –quien a juzgar por los escritos de sus contemporáneos había recibido lecciones del director del coro de las musas (Laumonier 1909: 296)–[14], parecía custodiar la entrada al Parnaso literario y, como es obvio, no prestaba su lira sino a unos pocos elegidos, entre los que no podía contar Mlle de Gournay ni ninguna mujer que destacara por sus inquietudes y habilidades intelectuales.

3. La *fille d'alliance* de Montaigne

A la ya por entonces septuagenaria Marie Le Jars de Gournay, nacida en la capital del reino en 1565, no parecían servirle de nada ni la sólida cultura que con tanto esfuerzo había adquirido a lo largo de su vida, ni sus influyentes contactos en el mundo letrado y las altas esferas de la sociedad y la política francesa (el mismo Richelieu le proporcionó una modesta pensión real)[15], ni su importante producción intelectual, entre la que destaca su decidida apuesta por la Égalité des hommes et des femmes, como reza su título de 1622, cuyo argumento desarrolló asimismo en *Grief des dames*, que formó parte de la miscelánea *L'ombre de la damoiselle de Gournay* publicada en 1626 (Gournay 2008).

13 La Galería de Apolo comenzó a construirse en 1661, tras un incendio en la Pequeña Galería. Louis Le Vaux se ocupó de los trabajos arquitectónicos, realizados entre 1661 y 1663, mientras que la decoración le fue encargada por Colbert a Charles Le Brun. Los estucos fueron obra del escultor Girardin. La galería, que inspiró la de los Espejos del Castillo de Versalles, ha sido objeto de restauración en dos ocasiones: la primera, desarrollada entre 1848 y 1851, fue confiada al arquitecto Félix Duban, que contó entre otros con los pintores Eugène Delacroix y Joseph Guichard; la última rehabilitación de la galería la llevó a cabo el servicio de monumentos históricos entre 1999 y 2004.

14 La reina de Escocia María Estuardo, gran admiradora del poeta de la Pléiade, regaló a éste en 1583 un aparador de 2.000 escudos, acompañado por un jarrón en forma de roca que representaba el Parnaso dominado por Pegaso con la inscripción: «A Ronsard, el Apolo de la fuente de las Musas» [« à Ronsard, l'Apollon de la source des Muses »]. Véase también el artículo de Simone Perrier (Perrier 1989).

15 Como señalaba Mario Schiff, a través de las dedicatorias de Mlle de Gournay nos hacemos una idea de la envergadura de los protectores oficiales y oficiosos de ésta, que además de contar con el primer ministro de Luis XIII tuvo como benefactores a María de Medici, el mariscal de Bassompierre o Ana de Austria (Schiff 1978: 33).

Tampoco la libraron de las críticas, acaso todo lo contrario, las traducciones que realizó de textos de Salustio, Tácito o Virgilio. Dichos trabajos eran fruto de la gran tenacidad mostrada por Marie desde su adolescencia, gracias a la cual logró aprender latín y griego por sí sola, al más puro estilo Jacotot, esto es, comparando los originales y las traducciones de que disponía[16]. Pero su laborioso inconformismo con respecto a las costumbres de la época, que moldeaban la educación de las jóvenes de su extracto social según el código femenino de la nobleza, no podía dejar de granjearle numerosas enemistades.

Y ello pese a contar con el aprecio de Michel de Montaigne, por quien sentía una profunda admiración desde que descubrió a los dieciocho años la primera edición de los *Essais*. A partir de entonces, Marie no deseaba nada con más entusiasmo que encontrarse un buen día con su venerado escritor, lo que ocurrió cinco años más tarde, en la primavera de 1588, durante un viaje a París que hizo acompañada por su madre. Montaigne no defraudó sus expectativas, pero éste no quedó menos impresionado por Marie, y en los meses que siguieron a su primera entrevista realizó varias estancias cortas en el castillo de Gournay-sur-Aronde (que el padre de Marie, Guillaume Le Jars, compró antes de morir en 1578, donde estaba instalada la familia desde 1586). El reputado escritor, que cuando conoció a su fiel admiradora contaba cincuenta y cinco años, pudo allí degustar el placer de la conversación mientras paseaba por los jardines que rodeaban el castillo de la mano de la joven y prometedora Marie –que en uno de aquellos encuentros, tras una lectura común de Plutarco, contó a su compañero la historia que años más tarde publicó bajo el título *Le Proumenoir de Monsieur de Montaigne* (Gournay, 1594)-, a quien bautizó en el capítulo XVII del libro II de los *Essais* («De la présomption») como su «hija adoptiva» (*fille d'alliance*):

> He experimentado placer al publicar en diversos lugares la esperanza que me inspira Marie de Gournay Le Jars mi hija adoptiva: amada

16 En *El maestro ignorante*, Jacques Rancière reflexiona sobre la peculiar experiencia docente de Joseph Jacotot. Lector de literatura francesa en la Universidad de Lovaina, en 1818 Jacotot debía enseñar francés a unos estudiantes que ignoraban dicha lengua del mismo modo que éste desconocía por completo el holandés, el idioma de sus alumnos. El profesor se sirvió de una edición bilingüe de *Telémaco* de Fénelon recientemente publicada en Bruselas y a través de una intérprete les pidió a sus discípulos que aprendiesen el texto francés ayudándose de la traducción. Tras la lectura del libro, les propuso que escribiesen en francés lo que pensaban acerca de la obra, y su sorpresa fue mayúscula al comprobar que los resultados estaban a la altura de lo que se podría esperar de muchos franceses.

Si lo que instruye al alumno no es el saber del maestro, pensó Jacotot, entonces nada impide a éste enseñar lo que ignora. Así, Jacotot enseñó con éxito materias que desconocía. Se trataba en definitiva de sustituir al tradicional *maestro explicador*, o atontador, por el *maestro ignorante*, o emancipador (Rancière 2003).

por mí mucho más que paternalmente, y envuelta en mi retiro y soledad como una las mejores partes de mi propio ser. No me importa nada más que ella en el mundo. Si la adolescencia puede constituir un presagio, esta alma será algún día capaz de las más bellas cosas, entre otras de la perfección de esta santísima amistad, a la que no nos consta que su sexo haya podido nunca elevarse. La sinceridad y la solidez de sus costumbres son ya estremecedoras, su afecto hacia mí más que desbordante, tal que sólo podemos desear que la aprehensión que le causa mi final, ya que me ha encontrado a los cincuenta y cinco años, no la atormente demasiado. El juicio que realizó de los primeros *Ensayos*, siendo mujer, y en este siglo, y tan joven, y tan aislada en su región, y la asombrosa vehemencia con la que me amó y deseó tanto tiempo encontrarme, en virtud de la estima en que me tenía, antes de haberme visto, es algo de muy digna consideración[17] (Montaigne 1990: II, 439).

Como vemos, incluso en el feliz asombro de Montaigne juega un papel importante la condición de mujer de su interlocutora, quien parece desafiar las leyes o la pétrea costumbre según la cual la femineidad es incapaz de sostener una relación amistosa de gran envergadura o emitir un mesurado juicio estético. Ni aun la honda pasión de Montaigne es capaz de zafarse de los férreos prejuicios que pesan sobre la mujer, lo cual no resulta demasiado extraño si recordamos, por ejemplo, lo que afirmaba el escritor francés en el capítulo IX del libro tercero de los *Essais* («De la vanité»): «La más útil y honorable ciencia y ocupación para una madre de familia es la ciencia del hogar [...] Es ridículo e injusto que la ociosidad de nuestras mujeres se alimente con nuestro sudor y trabajo»[18] (Montaigne 1990: III, 131).

No es difícil por tanto imaginar las numerosas resistencias que hubo de vencer Marie de Gournay para hacerse un sitio en el mundo litera-

17 « I'ay pris plaisir à publier en plusieurs lieux lieux, l'esperance que j'ay de Marie de Gournay le Jars ma fille d'alliance : et certes aymée de moy plus que paternellement, et enueloppée en ma retraite et solitude, comme l'vne des meilleures parties de mon propre estre. Ie ne regarde plus qu'elle au monde. Si l'adolescence peut donner presage, cette ame sera quelque jour capable des plus belles choses, et entre autres de la perfection de cette tres sainte amitié, où nous ne lisons point que son sexe ait peu monter encores : la sincerité et la solidité de ses mœurs, y sont desia battantes, son affection vers moy plus que sur abondante : et telle en somme qu'il n'y a rien à souhaiter sinon que l'apprehension qu'elle a de ma fin, par les cinquante et cinq ans ausquels m'a rencontré, la trauaillast moins cruellement. Le jugement qu'elle fit des premiers Essays, et femme, et en ce siecle, et si ieune, et si seule en son quartier, et la vehemence fameuse dont elle m'ayma et me desira long temps sur la seule estime qu'elle en print de moy, auant m'auoir veu, c'est un accident de tres digne consideration ».

18 « La plus utile & honnorable science & occupation à une mere de famille, c'est la science du mesnage [...] Il est ridicule & inutile, que l'oysiveté de nos femmes, soit entretenuë de nostre sueur & travail ».

rio. Tras la muerte de su «padre adoptivo» en septiembre de 1592 –que Marie conoció meses más tarde a través de una carta de Juste Lipse, el célebre restaurador del estoicismo nacido en el Ducado de Brabante-, Françoise de Montaigne, la viuda del afamado escritor, le hizo llegar una copia anotada de los *Essais* de 1588 y le pidió que se encargara de su publicación. Mlle de Gournay no dejó pasar la oportunidad, y en 1595 veía la luz la nueva edición de los *Essais* con un largo prefacio firmado por la *fille d'alliance* del autor, donde la apología de Montaigne corre paralela a la crítica del pueblo, que según Marie de Gournay «es una multitud de ciegos» cuya aprobación es mejor evitar, pues «es una especie de injuria ser alabado por aquéllos a quienes no querría parecerse»[19] (Gournay, Préface à Montaigne 1990: p. I). Como la práctica totalidad de los hombres de letras, la amiga de Montaigne sentía un profundo desprecio hacia las clases más humildes.

4. *Anti-Gournay*

Es el comienzo de la carrera literaria de Marie de Gournay, que se traslada a París y empieza a frecuentar los círculos intelectuales de la época. Pese a disponer, como advertíamos antes, de una amplia red de protectores, entre los que se contaba el propio Richelieu, cuya pensión permitió a Mlle de Gournay editar sus propias obras, ésta no dejó de ser objeto de las burlas de sus contemporáneos. Para empezar, las groseras referencias a su persona contenidas en *Le Remerciment des Beurrières de Paris au Sieur de Courbouzon Montgommery*[20], llamado también *Anti-Gournay*, un texto anónimo de 1610 que se presenta como una respuesta a Louis de Montgommery, sieur de Courbouzon (nieto del célebre Gabriel de Montgommery, que mató accidentalmente a Enrique II en una justa de 1559), quien acababa de publicar *Le fléau d'Aristogiton, ou Contre le calomniateur des Pères Jésuites, sous le titre d'Anticoton*.

Como ocurrirá un siglo y medio más tarde tras el fallido atentado de Damiens, el asesinato de Enrique IV perpetrado por François Ravaillac levantó no pocas sospechas en torno a la Compañía de Jesús. Pierre Coton, el predicador del rey que desde 1608 era asimismo confesor y consejero del monarca, que le confió la educación del delfín, publicó tras el regicidio una *Lettre déclaratoire de la doctrine des Pères jésuites*, que pretendía exculpar a éstos de toda responsabilidad en la muerte

19 « Le peuple est une foule d'aveugles [...] C'est une espece d'injure, d'estre loué de ceux que vous ne voudriez pas ressembler ».

20 El libelo posee un título alternativo: *Lettres de creance de la communauté des beurrieres de la Ville, Cité, & Université de Paris, au Sieur de Courbouzon Montgommery.*

del soberano. El texto obtuvo una contundente e inmediata respuesta, *Anti-Coton ou Réfutation de la Lettre déclaratoire du P. Coton. Livre où est prouvé que les jésuites sont coupables & auteurs du parricide exécrable commis en la personne du roy très-chrétien Henri IV d'heureuse mémoire*. Es este panfleto de más de setenta páginas (que se reeditará en 1733, poco antes de que el frustrado asesinato de Luis XV reavive el imaginario que liga el regicidio y la doctrina jesuítica, alentado sin duda por la teoría del legítimo tiranicidio de Juan de Mariana), atribuido a César de Plaix, abogado de Orleans[21], el que Courbouzon intenta rebatir en *Le fléau d'Aristogiton*, contestado a su vez por *Le Remerciement des Beurrières de Paris*[22], que además de criticar con ironía al defensor de Pierre Coton arremete en varias ocasiones contra Marie de Gournay, quien también intentó refutar las acusaciones vertidas contra los jesuitas a raíz del crimen cometido por Ravaillac en su *Adieu de l'ame du Roy de France et de Navarre Henri Le Grand à la Royne, avec la defence des Peres Jesuistes*, que obtuvo el privilegio para ser publicado el 21 de agosto de 1610. *Le Remerciment* no entra a analizar el texto de Gournay, acaso porque en opinión del autor del panfleto no merece mayor consideración una «virgen de cincuenta y cinco años» que aparece como uno de los ineptos que siguen los pasos de Courbouzon y pretenden robarle su clientela[23] ([Anonyme] 1610: 8).

Además de la ya mencionada *Comédie des académistes*, otros textos que lanzaban idénticos ataques a la recién inaugurada Académie française criticaban con dureza a la fiel amiga de Montaigne, así el *Roole des présentations faites aux grands jours de l'Académie françoise, sur la réformation de nostre langue* de Charles Sorel o la *Requête présentée par les dictionnaires à Messieurs de l'Académie pour la réformation de la langue françoise* de Gilles Ménage[24]. No conviene olvidar tampoco *La furieuse monomachie de Gaillard et Braquemart*: publicada en 1634 en el volumen de las *Oeuvres meslées du Sieur Gaillard, le philosophe plaisant*, la comedia articulada en cinco actos –cuya influencia sobre

21 Aunque el texto ha sido atribuido en ocasiones a Jean du Bois, Pierre du Coignet y Pierre du Moulin, la hipótesis más aceptada apunta como decíamos a César de Plaix.

22 Constant Venesoen afirma que no le resultaría extraño que el *Anti-Coton* y *Le Remerciement des Beurrières de Paris* fueran obra del mismo autor, sea o no César de Plaix, dado que entre los dos panfletos, que combinan de forma atrevida la zafiedad libertina y algunas puntadas eruditas, hay no pocas similitudes (Gournay 1998: 84).

23 « Il est bien vray que depuis n'agueres, ils se sont presentez quelques mal habiles gens qui ont voulu entreprendre sous vos marches, & vous desrober votre chalandize, comme un certain Peletier, & la Damoiselle de Gournay, pucelle de cinquante cinq ans, qui s'y sont meslez de publier ses defenses pour les Iesuites ». El panfleto añade diez años a Marie de Gournay, que en 1610 tenía 45 y no 55 años, a quien nombra en dos ocasiones más, o tres si consideramos que se refiere a ella cuando habla de «Demoiselle Carabine» (*Le Remerciment*… 1610: 12), tal vez en alusión a su carácter combativo.

24 Escrita tras la querella del Cid, la obra de Ménage se publicó de forma anónima en 1649 bajo el título *Le Parnasse alarmé*.

la obra de Saint-Évremond es decisiva según Henry Carrington Lancaster (Lancaster 1932: part II, vol. 1, 296)[25]– gira en torno a la disputa que sostienen los dos poetas protagonistas, Gaillard y Braquemart, que no paran de enviarse versos el uno al otro, pues cada uno de ellos está plenamente convencido de que sus composiciones son mejores que las de su rival literario. Cansados del eterno debate, los contendientes deciden acudir al arbitraje de Louis de Neufgermain, el extravagante *poeta heteróclito* de Gastón de Orleans[26], y de Marie de Gournay, quien al igual que en *La Comédie des académistes* aparece como un viejo reducto del siglo pasado, investida de un lenguaje tan arcaico como ridículo (Gaillard 1634).

Las mofas hacia Mlle de Gournay no cesaron tras su muerte en 1645. Casi veinte años más tarde, el personaje de Géminie de *Le cercle des femmes sçavantes* de Jean de la Forge está inspirado en la editora de los *Essais* de Montaigne, según confiesa el autor en la «Clef de noms de sçavantes» que incorpora tras el diálogo (De la Forge 1663: 17).

5. ¿Un siglo XVIII menos misógino?

Lejos de desvanecerse en la supuesta claridad del Siglo de las Luces, el motivo que da título a la comedia de Molière, estrenada en el teatro del Palais-Royal el once de marzo de 1672, resistirá con firmeza cuando la ausencia de la mujer de los medios intelectuales encuentre más excepciones. Puede que, como afirma Élisabeth Badinter, el orbe literario de la segunda mitad del siglo XVIII sea menos misógino que antes (Badinter 2002: 233), pero como cabría esperar no nos sobran motivos para ser demasiado optimistas, a pesar de la maravillosa escena que en 1762 dibujaba el *Second Supplément à la France littéraire de l'année 1758, pour les années 1760 & 1761*:

> Francia nunca ha proporcionado un número mayor de ciudadanos a la República de las Letras que en el presente siglo. Entre los cerca de mil ochocientos autores que nos ofrece *La France littéraire*, los

25 Jean-Marc Civardi (Civardi 2005: 63) matiza la aseveración de Lancaster y encuadra la pieza de Saint-Évremond dentro de un grupo de comedias que proliferan aquellos años, tales como *La Comédie des comédies* de Du Peschier (1629), *La Comédie des comédiens* de Gougenot (1633), *La Comédie des proverbes* (anónima, de 1633), *La Comédie des comédiens* de Scudéry (1635), *La Comédie des Tuilleries* de François Le Metel de Boisrobert, Pierre Corneille, Jean de Rotrou, Guillaume Colletet y Claude de L'Estoile (representada en 1635 y publicada por Jean Baudoin en 1638) o *La Comédie des chansons* atribuida a Charles de Beys (1640).

26 El hermano menor de Luis XIII bautizó de este modo a un poeta bastante peculiar, que componía sus rimas a partir de los nombres de los destinatarios de sus versos.

hay de todos los sexos, de todos los estados, de todas las condiciones, desde el monarca hasta el artesano, para enseñarnos que la ciencia no degrada las altas dignidades, ni desdeña a aquéllos que están situados en los rangos más inferiores[27] (*Second Supplément à la France littéraire de l'année 1758, pour les années 1760 & 1761* citado por Darnton 1987: 265).

Al hilo de este fragmento, cabe plantear al menos dos preguntas: cuál es la noción de autor estamos manejando y si en efecto el siglo XVIII logró que la República de las Letras acogiera en su seno a ciudadanas y ciudadanos de todos los estratos de la sociedad. Antes de responder, conviene aclarar que la fuente de la que nos servimos es un inventario –que pretende ser exhaustivo– de los autores que residen en Francia, cuyas tres ediciones de referencia vieron la luz en 1757, 1769 y 1784. Ahora podemos formular la primera cuestión: ¿qué es lo que *La France littéraire* entiende por *autor*? Se trata de las personas vivas que han publicado al menos un libro. Aunque los editores no explican su concepto de *libro*, podemos comprender al hilo de los inventarios que la noción de autor así definida por un lado descarta a aquellos individuos cuya obra se limita a un breve ensayo en un periódico o revista y a quienes no se prodigan más allá de la recitación de poemas en las reuniones *mondaines*; pero incluye por otra parte no sólo las plumas que producen ejemplares más o menos voluminosos, sino también los nombres propios que figuran junto con trabajos que pueden ser considerados panfletos (Darnton 1987: 263, 265).

A partir de aquí abrimos la segunda interrogación: ¿en qué medida el mundillo intelectual de la Francia de mediados del siglo XVIII abarca a toda clase de individuos, en particular a las mujeres? Podemos intentar responder a la cuestión a partir de las estadísticas de la fuente que realiza un diagnóstico tan triunfalista en 1762.

Si atendemos al modo como quedan representados los distintos órdenes sociales en los repertorios de *La France littéraire*, observamos en primer lugar el gran peso de las clases privilegiadas en la República de las Letras: entre los dos primeros estados suman el 34% de los autores inventariados en 1784, una cifra desproporcionada si tenemos en cuenta que la nobleza y el clero suponen menos de un 5% de la población francesa.

De las estadísticas correspondientes a la categoría socioprofesional de los autores cabe subrayar algunos datos: la notable presencia de la

27 « La France n'a jamais fourni un plus grand nombre de citoyens à la République des lettres que dans le siècle présent. Parmi près de dix-huit cents auteurs que nous offre *La France littéraire*, il y en a de tout sexe, de tous les états, de toutes conditions, depuis le monarque jusqu'à l'artisan, pour nous apprendre que la science ne dégrade point les hautes dignités, ni ne dédaigne ceux qui sont placés dans les rangs les plus inférieurs ».

alta burguesía (en particular de los doctores y cirujanos), que contrasta con la escasa proporción de escritores pertenecientes a la burguesía comercial e industrial; y el destacado lugar que ocupan los denominados oficios intelectuales, los periodistas, actores, músicos y ante todo los profesores, cuyo porcentaje es al menos similar al del resto de ocupaciones englobadas en este ámbito.

Los colectivos más desfavorecidos apenas tienen cabida en las listas de autores de *La France littéraire*. Los trabajadores más humildes, los tenderos, artesanos o sirvientes apenas llegan al 1%, dentro del cual no hay ningún campesino ni agricultor –como recuerda Darnton, la autobiografía del vidriero parisino Jacques-Louis Ménétra editada por Daniel Roche (Ménétra 1988) nos enseña que los obreros a menudo no sólo leían, sino que también escribían, pero rara vez publicaban–. Por lo que respecta a las mujeres autoras, éstas alcanzan como máximo el 3% en las ediciones de 1769 y 1784.

Las estadísticas de *La France littéraire* arrojan una imagen distinta de la dibujada por el suplemento que apareció en 1762. No parece que haya motivos para ser tan optimistas a tenor de unos datos que podemos contrastar con los derivados de otra fuente analizada asimismo por Robert Darnton, los más de quinientos informes sobre autores que el inspector del comercio de libros Joseph d'Hémery elaboró entre 1748 y 1753 (Darnton 2000). Como afirma Darnton, este archivo «constituye un censo virtual de la población literaria de París, desde los más famosos *philosophes* hasta los más oscuros escritorcillos» (Darnton 2000: 148). Frente a *La France littéraire*, cuyos procedimientos favorecieron a los escritores provincianos, el inspector d'Hémery centró sus esfuerzos ante todo en la capital del reino, que le proporcionaba pistas muy diversas para sus expedientes, desde la prensa periódica hasta las conversaciones de café registradas por los espías o los interrogatorios de la Bastilla (por la que pasó en torno al 10% de los autores señalados por d'Hémery).

Se trata de fuentes muy distintas que arrojan resultados ligeramente diferentes en lo que respecta a la repartición social u ocupacional de los autores, pero que en ambos casos registran una participación bastante pobre de la mujer entre quienes estampaban su firma en un libro: los expedientes de d'Hémery contabilizan tan sólo 16 nombres femeninos de un total de 434 autores, lo que supone un 3,7%.

Los datos no son motivo de entusiasmo, aunque tal vez tampoco sería acertado desacreditar por completo a los responsables de *La France littéraire* que proclamaban orgullosos que la República de las Letras había dejado de ser el territorio exclusivo de una minoría pudiente o acomodada. Tanto estos listados como los informes del inspector d'Hémery dejan entrever ciertas posibilidades de promoción

social para aquellos jóvenes empeñados en demostrar sus habilidades en el manejo de la pluma; pero como vemos da la sensación de que la situación de las mujeres de letras invita menos al optimismo.

Aunque muy matizables, acaso podemos interpretar las ilusionantes palabras del *Second Supplément à la France littéraire* como un síntoma de que entre las gentes de letras las voces femeninas son cada vez menos silenciadas. La hipótesis se refuerza si tenemos en cuenta que la mayor presencia de la mujer en el mundillo intelectual no sólo es celebrada, sino que a menudo aparece como motivo de preocupación, la que inquieta por ejemplo al doctor Tissot, cuyo libro *De la santé des gens de lettres* alerta contra los efectos nocivos de las inquietudes literarias femeninas:

> Tantos autores provocan la eclosión de una multitud de lectores, y una lectura continuada produce todas las enfermedades nerviosas; puede ser que de todas las causas que han dañado la salud de las mujeres la principal haya sido la multiplicación infinita de las novelas desde hace cien años. Desde el babero hasta la vejez más avanzada, las mujeres las leen con tal ardor que temen distraerse un momento, no hacen ningún movimiento, y a menudo permanecen despiertas hasta muy tarde para satisfacer esta pasión; lo cual arruina absolutamente su salud; sin hablar de las que son ellas mismas autoras, y el número de éstas aumenta cada día. Una niña que a los diez años lee en lugar de correr será a los veinte una mujer con vapores y no una buena nodriza[28] (Tissot 1991: 166).

Si bien no parece que los últimos decenios del Antiguo Régimen sean testigo de un incremento tan considerable de autoras como pretende Tissot, el desasosiego del médico francés es sin duda significativo. Al menos la pujanza de la lectura femenina se presenta como una evidencia casi incuestionable: «Todo el mundo lee en París –comentaba un habitante de la capital del reino a mediados del siglo XVIII– […] Todo el mundo –pero sobre todo las mujeres- lleva un libro en el bolso» (citado por Wittmann 1997: 438). Títulos como *Il newtonianismo per le dame*, de Francesco Algarotti –quien aprendió mucho sobre el científi-

28 « Tant d'auteurs font éclore une foule de lecteurs, et une lecture continuée produit toutes les maladies nerveuses ; peut-être que de toutes les causes qui ont nui à la santé des femmes la principale a été la multiplication infinie des romans depuis cent ans. Dès la bavette jusqu'à la vieillesse la plus avancée, elles les lisent avec une si grande ardeur qu'elles craignent de se distraire un moment, ne prennent aucun mouvement, et souvent veillent très tard pour satisfaire cette passion ; ce qui ruine absolument leur santé ; sans parler de celles qui sont elles-mêmes auteurs, et ce nombre s'accroît tous les jours. Une fille qui à dix ans lit au lieu de courir, doit être à vingt une femme à vapeur, et non point une bonne nourrice ».

fico inglés gracias a las lecciones de Mme de Châtelet–, demuestran que algunos libros adoptaban estrategias editoriales dirigidas a las mujeres.

El autor de una de las novelas que más extasiaron ante todo al público femenino, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*[29] comparte la preocupación de Tissot y sostiene en su tratado de la educación que la instrucción femenina ha de girar en torno al patriarcado establecido por naturaleza en la esfera doméstica, que es la que marca el ritmo y los contenidos de la enseñanza dispensada a las jóvenes:

> Si no quiero que se apresure a un muchacho para que aprenda a leer, con mayor razón no quiero que se fuerce a las niñas antes de hacerles comprender para qué sirve la lectura [...] Después de todo, ¿dónde está la necesidad de que una hija sepa leer y escribir tan pronto? ¿Tiene ya un hogar que gobernar? Son muy pocas las que, más que usarla, no abusan de esta fatal ciencia[30] (Rousseau 1762: IV, 43-44).

La protagonista de *La Nouvelle Héloïse* asume con tranquilidad que «la razón es más débil y se apaga antes en la mujer» y no deja de inquietarse ante la posibilidad de merecer las duras críticas que recibían las muchachas que intentaban satisfacer su pasión por el conocimiento: «Temo hacerme demasiado sabia», confiesa Julie a Claire (Rousseau 2007: 54).

Al propio Rousseau parecen asustarle, tanto o más que a la protagonista de su novela, las jóvenes demasiado leídas: «Preferiría cien veces una chica simple y groseramente educada antes que una chica sabia y cultivada, que vendría a establecer en mi casa un tribunal de literatura donde ella se nombraría la presidenta»[31] (Rousseau 1762: IV, 194). La cita reproduce un nuevo fragmento de Émile, ou de l'éducation, publicado un año después de *Julie ou La Nouvelle Héloïse*. Por desgracia, no podemos tomar a la ligera la repercusión de las opiniones vertidas en un exitoso libro firmado por toda una celebridad

29 Se trata probablemente del mayor *best-seller* del Antiguo Régimen: publicada en 1761, la novela conoció al menos setenta ediciones antes de fin de siglo.

30 « Si je ne veux pas qu'on presse un garçon d'apprendre à lire, à plus forte raison je ne veux pas qu'on y force de jeunes filles avant de leur faire bien sentir à quoi sert la lecture [...] Après tout, où est la nécessité qu'une fille sache lire et écrire de si bonne heure ? Aura-t-elle si tôt un ménage à gouverner ? Il y en a bien peu qui ne fassent plus d'abus que d'usage de cette fatale science ».

31 « J'aimerais encore cent fois mieux une fille simple et grossièrement élevée, qu'une fille savante et bel esprit, qui viendrait établir dans ma maison un tribunal de littérature dont elle se ferait la présidente ».

de la época[32]. Por fortuna, sabemos que muchas coetáneas no pensaban igual que Rousseau, como lo demuestran todas aquéllas que tomaron el testigo de Marie de Gournay (Mme de Châtelet, por ejemplo), quien no temía los continuos reproches dirigidos a las mujeres que cultivaban el intelecto, o las prácticas cotidianas de numerosas amantes de la lectura.

Bibliografía

[ANONYME] (1610) : *Le Remerciment des Beurrières de Paris, au Sieur de Courbouzon Montgommery*. Niort.

BADINTER, Élisabeth (2002) : *Les passions intellectuelles*, vol. II. *Exigence de dignité (1751-1762)*. Paris: Fayard.

BARTHES, Roland (1953) : *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Éditions du Seuil.

BÉNICHOU, Paul (1973) : *Le sacré de l'écrivain*, Paris : Corti.

BOURDIEU, Pierre (1966) : « Champ intellectuel et projet créateur ». *Les temps modernes*. Vol. 246 : 866-875.

— (1971) : « Le marché des biens symboliques ». *L'Année sociologique*. Vol. 22 : 49-126.

— (1992) : *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil.

CARILE, Paolo (1969): *La* Comédie des académistes *di Saint-Évremond e il contrastato esordio dell'Academia Francese nella satira letteraria del tempo*. Milano/Varese: Istituto Editoriale Cisalpino.

CIVARDI, Jean-Marc (2005) : « *La Comédie des Académistes*. Théâtre et polémique: Saint-Évremond contre les fils d'Apollon », (Suzanne Guellouz, éd.). *Saint-Évremond au miroir du temps : actes du colloque du tricentenaire de sa mort* (Caen – Saint-Lô, 9-11 octobre 2003). Tübingen : G. Narr, 49-74.

DARNTON, Robert (1987): «The Facts of Literary Life in Eighteenth-Century France» (Keith Michael Bake, ed.), *The French Revolution and the Creation of Modern Political Culture*. Vol. I. *The Political Culture of the Old Regime*. Oxford : Pergamon Press, 261-292.

(2000): «Un inspector de policía organiza su archivo: la anatomía de la República de las Letras». *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, trad. de Carlos Valdés. México: FCE, 2000, 148-191.

DE LA FORGE, Jean (1663) : *Le cercle des femmes sçavantes*. Paris : Jean-Baptiste Loyson.

32 El escritor ginebrino es una de las «figuras públicas» que Antoine Lilti analiza en su último libro, sobre el nacimiento de la celebridad (Lilti 2014: 153-219).

DUBOIS, Jacques (1978) : *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*. Paris/Bruxelles : Nathan/Labor.

GAILLARD, Antoine (1634) : « La furieuse monomachie de Gaillard et Braquemart ». *Oeuvres du Sieur Gaillard*. Paris : Jacques Dugast, 1-53.

GOURNAY, Marie Le Jars de (1594) : *Le Proumenoir de Monsieur de Montaigne*. Paris : chez Abel l'Angelier.

— (1998) : *Textes relatifs à la calomnie*, éd. de Constant Venesoen. Tübingen : Gunter Narr Verlag.

— (2008) : Égalité des hommes et des femmes, suivi de Grief des dames, éd. de Claude Pinganaud, présentée par Séverine Auffret. Paris : Arléa.

LANCASTER, Henry Carrington (1932): *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Part II. *The Period of Corneille, 1635-1651*. Baltimore/Paris : The Johns Hopkins Press/Les Belles Lettres, 2 vol.

LAUMONIER, Paul (1909) : *Ronsard, poète lyrique: étude historique et littéraire*. Paris : Hachette.

LILTI, Antoine (2014) : *Figures publiques. L'invention de la célébrité, 1750-1850*. Paris : Fayard.

MÉNÉTRA, Jacques-Louis (1998) : *Journal de ma vie*, édité par Daniel Roche. Paris : Albin Michel.

MOLIÈRE (1672) : *Les femmes savantes, comédie*. Paris : P. Promé.

MONTAIGNE, Michel de (1990) : *Les essais de Michel seigneur de Montaigne. Édition nouvelle trouvée après le deceds de l'Autheur, revue et augmentée par luy d'un tiers plus qu'aux précédentes impressions*, préface de Marie de Gournay. Cambridge (Massachusetts) : Omnisys, 2 tomes en un volume –reproduction de l'édition de Paris, Abel l'Angelier, 1595-.

PERRIER, Simone (1989) : « Quand "Apollon luy mesme se chantoit ». L'écrivain du XVIe siècle et ses miroirs ». *Textuel*. Vol. 22: 29-48.

RANCIÈRE, Jacques (2003): *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, trad. de Núria Estrach. Barcelona: Laertes.

ROCHE, Daniel (1978) : *Le siècle des lumières en province. Académies et académiciens provinciaux, 1680-1789*. Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2 vol.

ROUSSEAU, Jean-Jacques (1762) : Émile, ou de l'éducation. La Haye : Jean Néaulme, 4 vol.

(2007): *Julia, o la nueva Eloísa*, trad. de Pilar Ruiz Ortega. Madrid: Akal.

SAINT-ÉVREMOND, Charles de Marguetel de Saint-Denis, seigneur de (1969): *La comédie des académistes*, (Paolo Carile), *La* Comédie des académistes *di Saint-Évremond e il contrastato esordio dell'Academia Francese nella satira letteraria del tempo*. Milano/Varese: Istituto Editoriale Cisalpino, 169-198.

SARTRE, Jean-Paul (1948) : *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Gallimard.

SCHIFF, Mario (1978) : *La fille d'alliance de Montaigne: Marie de Gournay*. Genève : Slatkine.

TISSOT, Samuel Auguste André David (1991) : *De la santé des gens de lettres*. Paris : La Différence.

VIALA, Alain (2006) : *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris : Les Éditions de Minuit.

WITTMANN, Reinhard (1998): «¿Hubo una revolución de la lectura a finales del siglo XVIII?» (Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, dirs.). *Historia de la lectura en el mundo occidental*, trad. de María Barberán. Madrid: Taurus, 435-472.

Alejandra Pizarnik, crítica y traductora. Sus textos en *Sur*

Vicente Cervera Salinas
Universidad de Murcia

Resumen: En los años sesenta Alejandra Pizarnik colaboró activamente en la revista *Sur*. En sus páginas se publicaron poemas de la mítica poetisa argentina, pero también otras colaboraciones no menos interesantes. En este trabajo nos ocupamos de revisar sus reseñas, sus textos críticos, sus traducciones y otros textos dispersos. Con todo ello damos a conocer una faceta menos divulgada de la literatura pizarnikiana, pero muy valiosa sin duda para descubrir los intereses fundamentales de la autora en la construcción de su poética.

Palabras clave: Alejandra Pizarnik; revista *Sur*; crítica poética; traducción; reseñas; literatura francesa.

1. Introducción

Este trabajo emana de una investigación más amplia sobre la presencia de la escritora Alejandra Pizarnik en la revista *Sur,* para lo cual me serviré de una cita introductoria tomada de una publicación previa. En aquella ocasión me centré en el estudio de la obra poética de la autora publicada en la revista, así como en las reseñas que sobre la misma aparecieron en las páginas de *Sur*.

Sirva esta extensa cita como introducción a este nuevo enfoque, donde pretendo rastrear no ya los textos líricos de y sobre Alejandra, sino su labor como prosista y traductora, complementaria sin duda a la anterior:

> Así, el periodo en que hallamos la presencia de Alejandra Pizarnik en *Sur* comprende la década de los años sesenta, comenzando en 1962 y concluyendo en 1971, si bien en el año 1973 la revista volverá a incluir su nombre entre la nómina de colaboradores al reproducir algunos de sus poemas y traducciones en la *Primera Antología poética*, publicada en aquel año. Alejandra está todavía viviendo en Paris cuando comienza su colaboración, en una época en que José Bianco dejaba el cargo de jefe de redacción, siendo sustitui-

do en esa misma década por Enrique Pezzoni, que potenciará la divulgación de la poesía de Alejandra en las páginas de la revista. Es una nueva etapa de *Sur*, y los jóvenes escritores argentinos comienzan a asomarse a sus páginas, aportando cierta renovación necesaria en un momento crucial y crítico para la divulgación de la revista, amenazada de cierta decadencia desde su posicionamiento reacio al triunfo de la revolución cubana en 1959. Como bien señala John King, Pizarnik será la más compleja y consumada de las jóvenes voces poéticas publicadas por la revista, que también incluiría en su nómina de autores de su misma generación a Antonio Porchia, Jorge Paita, Carlos Viola Soto o Juan José Hernández (King 1986: 194-195).

Durante estos años, la presencia de nuestra autora en *Sur* fue notable y, sobre todo, de muy variada condición, no sólo como creadora, sino también como traductora, reseñadora, divulgadora de la poesía contemporánea y ensayista. Su impronta personal en la revista revela por un lado su compromiso con la poesía y la literatura contemporáneas, y por otro testimonia su posición como autora todavía orillada en el campo cultural del momento, demostrando que la recepción de su obra y de su pensamiento poético iba hallando un importante eco en el panorama literario de los años sesenta en Argentina. Para ello, su estancia en París fue decisiva, no sólo por haber conocido a grandes defensores de su obra lírica, como Octavio Paz, Julio Cortázar o Aurora Bernárdez, sino por haberla ayudado de manera decisiva a profundizar en la poética surrealista, trascendiendo ya los marbetes del movimiento histórico, como lo harán sus mencionados mentores, sumergiéndose en la cosmovisión despiadada y radical de autores como Antonin Artaud, y avanzando en la consideración del surrealismo como "poética de la existencia", en la línea del mismo Cortázar. También fue en París donde pudo descubrir e imbuirse en la obra de autores como Yves Bonnefoy o André Pieyre de Mandiargues, a quienes dedicará admirables trabajos en diversos números de *Sur* (Cervera, e.p.).

2. Pizarnik y Girri

Sabemos que en 1962 Alejandra estampa su primera firma como poetisa en *Sur*, con una serie de poemas que titula "Zona prohibida" y que serán el germen de su poemario Árbol de Diana, que publicará meses después con un encendido y elogioso prólogo de Octavio Paz. En ese mismo número, el 275, aparecerán también textos poéticos de

firmas consagradas en el ámbito argentino, como Jorge Luis Borges con su soneto "Texas" o Alberto Girri, del cual se imprimieron sus "Elegías italianas" (Cervera, e.p.)

Precisamente será Alejandra la encargada de reseñar un poemario de Girri, *El ojo,* en el número 291 de *Sur*, correspondiente ya a finales del año 1964 (b, 84-87). Para ello, despliega Alejandra un amplísimo bagaje de conocimientos de historia y teoría poéticas, que nos permiten conocer de primera mano su función como lectora y crítica, paralela sin duda a la creativa. Así, utiliza paratextos de T. S. Eliot y André Breton, dos de sus poetas favoritos para introducir la reseña, y plantea la esencia del libro como un poemario "perfectamente desesperado y hermoso" (84), planteando una nostalgia hacia la unidad perdida y el deseo de abolición del tiempo en el texto de Girri, que enlazaría con lo más exigente de la poesía contemporánea en su búsqueda perpetua por trascender el viejo sistema de dualidades de Occidente, muy en la línea de lo que precisamente practicaban por entonces la poesía y la obra crítica de Octavio Paz.

Es muy hermosa la cita de Pizarnik sobre el fenómeno de la oscuridad poética y de cómo en la necesidad de repetición de versos en apariencia abstrusos o incomprensible se genera un acceso a la visión diáfana, como quería ese otro "gran oscuro", tal como define admirativamente Alejandra al poeta irlandés Gerald Manley Hopkins. No pasa por alto Pizarnik en su crítica a Girri algo que es muy importante en la propia obra que ella está gestando durante esos años. Me refiero al referente plástico, la insinuación pictórica, a modo de écfrasis, al ponderar el enjundioso diálogo de "El ojo" con los cuadros de Brueghel, el Viejo. Concluye con un elogio de esa particular vibración sonora y anímica que es clave de la verdadera comunión poética, y acuña, a partir de una cita de Gabriel Marcel, el concepto de "relación nupcial", no solamente entre la palabra y la idea, sino entre el poema y el lector. Como cabría deducir, la reseña de Alejandra Pizarnik no tiene menor densidad ni belleza que el propio poemario reseñado. Escuchémosla:

> Existe en Girri un "amer savoir" que lo lleva al repudio de todo sentimentalismo. La tensión del lenguaje de su poesía no es sino la manifestación de una incesante tensión del espíritu. Frente a sus poemas dotados del más extremado rigor estructural pueden surgir estas preguntas: ¿Detrás de tanto orden, de tanta unidad poética, no se oculta, acaso, una puja de contrarios violentamente mitigada pero que, en algún momento podría desviar el curso seguro e igual de los poemas? ¿Sobre qué doble fondo se sustentan sus frases? Creo que la respuesta es: no hay un detrás en estos poemas, ni tampoco un

doble fondo. Y si a veces existe una puja de contrarios, existe como noción –como verdad-, que Girri hace evidente en la unidad de las imágenes en las que las palabras e ideas jamás se oponen. Aquí, lo que el poema quiere decir lo dice el poema. (Pizarnik 1964b: 87).

¡Qué gran lección para la crítica poética del momento! Una lección de precisión y claridad hemenéutica muy acorde con los planteamientos formalistas y deconstructivas que irían apareciendo en fechas similares, merced a los postulados de Foucault, Derrida o Paul de Man, dando al traste con la visión de la poesía como expresión formal de contenidos emocionales externos a la existencia misma del poema: el poema no es sino lo que en sí mismo expresa. Algo totalmente válido para la crítica de su obra lírica contemporánea.

3. Sobre Antonin Artaud

Dentro de este apartado de las títulos creativos de Alejandra aparecidos en la revista, es imprescindible rescatar su notable ensayo sobre Antonin Artaud, "El verbo encarnado", que *Sur* publica en el número 294, en el otoño porteño de 1965. El texto (35-39) precede a una importante serie de poemas de Artaud que traduce la misma Alejandra para tal ocasión, y que la revista publica en versión bilingüe, y que hoy podemos leer en el volumen *Prosa completa* (Pizarnik 2002: 271-273). Este ensayo debe formar parte sin duda de la antología esencial de la prosa literaria de Pizarnik, porque contiene las bases de su cosmovisión creativa y traza los signos básicos de su linaje poético, sin dejar por ello de configurarse como un homenaje fraterno y un testimonio abierto hacia el alma atormentada de Artaud. A partir de una de las cartas fechadas durante el internamiento en el hospicio de Rodez del dramaturgo y poeta francés, Alejandra rescata el reproche del poeta por haber nacido en un mundo hostil y la soberana necesidad de defender la expresión poética como medio de permanencia.

Para apuntalar la tesis de Hölderlin según la cual "la poesía es un juego peligroso", Pizarnik constela una familia de vates peculiar, donde se hallan Baudelaire, Nerval o Lautréamont, y que llegaría hasta el autor del *Teatro de la crueldad*. No es necesario insistir en el hecho de que aquí la autora nos ofrece los estadios de su propia biografía literaria. Así sucede con la sentencia: "La vida y la muerte de Artaud son inseparables de su obra en un grado único en la historia de la literatura" (Pizarnik 1965a: 38), oración que no sólo ilumina el compromiso radical del autor francés con una obra de insobornable pureza y hondura, sino que ter-

mina por resumir esa poética del "hermoso delirio" que caracteriza la obra de Alejandra Pizarnik (Cervera 2010). En un espléndido final, halla un término de comparación entre el pensamiento creador artaudiano y la pintura de Van Gogh, a partir de un poema de Artaud sobre el famoso cuadro *Los cuervos* del holandés, exaltando la dificultad para acceder a ese lugar desde el cual nos legaron sus obras así como la exigencia de aproximarse a ellas desde los mismos fundamentos en que ambos autores forjaron su legado: la pureza, la lucidez, el sufrimiento, la paciencia. (39)

Leer en traducción al último Artaud es igual que mirar reproducciones de cuadros de Van Gogh. Y ello, entre otras muchas causas, por lo corporal del lenguaje, por la impronta respiratoria del poeta, por su carencia absoluta de ambigüedad.

Sí, el Verbo se hizo carne. Y también, y sobre todo en Artaud, el cuerpo se hizo verbo. ¿En dónde, ahora, su viejo lamento de separado de las palabras? Así como Van Gogh restituye a la naturaleza su olvidado prestigio y su máxima dignidad a las cosas hechas por el hombre, gracias a esos soles giratorios, esos zapatos viejos, esa silla, esos cuervos… así, con idéntica pureza e idéntica intensidad, el verbo de Artaud, es decir Artaud, rescata, encarándola, "la abominable miseria humana". Artaud, como Van Gogh, como unos pocos más, dejan obras cuya primera dificultad estriba en el lugar –inaccesible para casi todos– desde donde las hicieron. Toda aproximación a ellas sólo es real si implica los temibles caminos de la pureza, de la lucidez, del sufrimiento, de la paciencia… (Pizarnik 1965a: 39).

En un texto que le permite dialogar con su hermano en el delirio, Antonin Artaud, se reafirma Alejandra con total convicción: "Puesto que su obra rechaza los juicios estéticos y los dialécticos, la única llave para abrir una referencia a ella son los efectos que produce. Pero esto es casi indecible, pues esos efectos" –advierte– "equivalen a un golpe físico", una fuerza que procede del mayor grado de sufrimiento físico y moral (Pizarnik 1965a: 38). Los poemas que traduce Alejandra de Artaud a continuación son fieles testigos de este golpe seco del cuerpo hecho verbo desde el dolor:

> Hace mucho frío/ como cuando/ es/ Artaud/ el muerto/ quien/ sopla" (41) traduce sobre un original del visionario francés Alejandra Pizarnik, titulado, sencillamente, "Poème": "Il fait très froid./ comme quand/ c´est/ Artaud/ le mort/ qui soufflé (40).

Y no muy lejos se hallan sus versos, los de Alejandra. Como los de su poema "Silencios", que *Sur* había presentado dos años antes: "La muerte siempre al lado. / Escucho su decir. / Siempre me oigo."(Pizarnik

1963: 68). O su prosa poética "Se prohíbe mirar el césped", también de clara entraña y entonación artaudiana:

> Maniquí desnudo entre escombros. Incendiaron la vidriera, te abandonaron en posición de ángel petrificado. No invento: esto que digo es una imitación de la naturaleza, una naturaleza muerta. Hablo de mí, naturalmente. (Pizarnik 1963: 70).

4. El camino crítico

El resto de las colaboraciones en prosa de la poetisa en los números de *Sur* entran en el catálogo de las reseñas, que, aun escasas en número, revelan tanto el tipo de lecturas que realizaba como sus gustos, preferencias y perspectivas críticas en relación al material literario. En este capítulo sobresalen cuatro entradas, más la ya apuntada sobre *El ojo* de Girri. En la primera, aparecida en el mismo número 294 de 1965 en que se inscriben sus textos sobre Artaud, descubrimos también una nota bibliográfica sobre *El diablo de la armonía*, poemario de Héctor A. Murena, que la editorial Sur había publicado en 1964, y que ahora reseña Alejandra bajo el título de "Silencios en movimiento" (1965b: 103-106).

La autora recurre nuevamente a Friedrich Hölderlin, uno de los autores centrales de Pizarnik en su denodada búsqueda por aliar romanticismo y surrealismo, en la línea de Albert Béguin, con *L´âme romantique et le reve*, estudio crítico que por aquellos años era uno de sus libros de cabecera. En esta ocasión, el poeta alemán es atraído para vincular los que, desde su mirada, serían gestos poéticos fundamentales del libro de Murena: "el acuerdo y la separación". Así consigue desentrañar los siguientes versos de Murena: "la dicha terrible/ que es cualquier barco/ hacia todo naufragio" (104). La reflexión en torno al poemario queda centrada en la temática del silencio, ese silencio elocuente de la vida y del arte, cuyos mayores enemigos serían para Pizarnik "el murmullo caótico y el silencio estéril", lo que a su juicio denominamos con el abusivo término de la "vida interior". Pero esa vida interior no refleja nada ni vislumbra ninguna galería oscura del alma mientras siga dominada por los ruidos internos que apagan la percepción de la expresión auténtica de nuestra intimidad.

Para superar ese estado de confusión en tal proceso comunicativo con nuestro ser, se alza como necesaria "la revelación de que *todo es otra cosa*", es decir, el proceso consistente en remover los silencios tortuosos y confusos con el objetivo de poner los "silencios en movimiento" finalmente (105). Sólo dicha revelación es eficaz para destruir estos enemigos

del alma, estos distractores perversos de nuestra escucha trascendental. La paradoja, el estado de conciencia donde la realidad se torna distinta y otra, vuelve a invadir el estado de inspiración en la obra de Alejandra, aunque ahora no por la vía de la escritura poética, sino por el camino crítico. Así, imágenes centrales en Murena como el de "la gramática lírica" son diáfanas en la lectura de Pizarnik. Términos como "entretanto", "afuera" o "extraño" cristalizan en su lectura como expresiones locativas y adverbiales de un muro simbólico que nos separa del tiempo puro, verdadero. Del mismo modo, la referencia a la "ceniza" plasmaría en Murena, desde la mirada analítica de Alejandra Pizarnik, todo aquello que impide la celebración del canto verdadero. Deudora de algún modo de una fenomenología crítica heredada de autores centrales como Albert Béguin, Gaston Bachelard o el mismo Octavio Paz, las aproximaciones críticas de Alejandra son estaciones para nuestro más atento acercamiento a las sinrazones de su poética. El comentario al verso de Murena: "La ocasión pasó/ siempre/ ha pasado", le mueve a la siguiente agudeza: "Como un Mesías que anunciara Kafka, la ocasión no sólo ya pasó sino que además nunca tuvo lugar" (1965b: 106). Sin duda alguna el imaginario de la "ceniza" con toda esta serie de connotaciones simbólicas permite extrapolar los certeros juicios de Pizarnik para verterlos en el odre de su creación poética, allí donde las cenizas del reino reemplazaron toda posibilidad de permanencia del espacio mítico, como quedará perfectamente plasmado en el poemario que la autora publicaría tres años más tarde, *Extracción de la piedra de la locura* (1968).

También en el último número del año 1965, año central para compendiar las colaboraciones de Pizarnik en *Sur* (concretamente en el número 297 de 1965), firma Alejandra otra nota verdaderamente curiosa, donde subraya los valores intelectuales de una revista venezolana, *Zona franca*, de la que elogia su excelente crítica poética y la práctica de un periodismo a escala espiritual, donde sus redactores intentan extraer el lado más provechoso de la natural contradicción inherente al hombre y al arte. Para ello toma como referencia a los jefes de redacción de dicha revista, Juan Liscano, Guillermo Sucre y Luis García Morales (1965c: 108-109). Llama la atención que justamente publicaciones periódicas como *Zona franca* estarían llamadas a tomar el relevo de cuanto una publicación como *Sur* había venido desarrollando desde su fundación en 1931, y en la que colaboradores habituales tendrían también su presencia activa. Así, Ivonne Bordelois y Alejandra Pizarnik entrevistarían a Borges para *Zona franca*, en el número 2º de la revista, en 1964, a propósito de la literatura fantástica. Y precisamente a este espacio, tomado en su más neto y amplio espectro (precisamente el que Borges implementa), dedicará Alejandra sus siguientes reseñas en *Sur*.

5. Alejandra y la literatura fantástica

La primera de ellas data de 1967 y versa sobre la colección de relatos de Enrique Anderson Imbert, *El gato de Cheshire,* en el número 306. La segunda se produce en 1968, sobre la compilación de relatos de Silvina Ocampo que José Bianco había seleccionado y editado en 1966 bajo el título de *El pecado mortal*. Sobre la colección de Anderson Imbert, Alejandra ponderará el humor negro del cuentista argentino, así como la noción inestable del "yo" ante la conciencia que asoma en sus relatos, que ella entronca con la filiación al "idealismo subjetivo" de progenie filosófico-empirista, más concretamente por la devoción de Anderson Imbert al pensamiento de George Berkeley. No menos interesante resulta la bifurcación que Pizarnik marca entre lo maravilloso y lo siniestro para referirse a la colección de cuentos reseñada: una dialéctica que sin duda también hallará materia abonada en su propia creación poética (1967: 54-55). Su atención por lo fantástico, o -en este caso, lo "neofántástico"- entronca con su amistad con el autor de *Rayuela,* del cual reseñará Pizarnik el relato "El otro cielo", de la colección cortazariana *Bestiario*. Su lectura del cuento pertenece también al ámbito que los hermanaba de la literatura francesa y, más concretamente, de su común admiración por el mítico poeta uruguayo-francés Isidoro Ducasse, el conde de Lautréamont, a quien estaba dedicado el cuento de Julio Cortázar. El ensayo de Alejandra formó parte del volumen *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos,* que fue editado en 1968 y oportuna e inmediatamente reseñado por Florinda Friedman en el número 318 de 1969. No nos resulta tendenciosa la afirmación de la autora de la reseña cuando se atreve a declarar que los ensayos más valiosos del mismo eran los firmados por Noé Jitrik y Alejandra Pizarnik.

En fechas muy cercanas, y tomando también en esta ocasión como referentes a nombres de una misma constelación estética y simbólica como lo fueron Cortázar y Lautréamont, Alejandra recreará a Silvina Ocampo en una nota de *Sur* inspiradamente titulada "Dominios ilícitos" (1968a: 91-95). Tildados los relatos de Ocampo de estructura "pequeña y perfecta", destaca Pizarnik en su ejecución la transferencia de planos que entre realidad e irrealidad cabe percibir en su producción, sin haberse jamás apartado la narradora de ninguno de ellos en su aparente juego sustitutorio. Interesa destacar, para conocer más de cerca el corazón lector de Alejandra, el hecho de que se centre en el modo impecable como Silvina Ocampo visibiliza las pasiones infantiles. Se trata de niños que necesitan descubrir cuál pudo haber sido su "pecado mortal", la razón por la que "esa gente" (el mundo de la otredad adulta) los entregó a las furias de la soledad pánica. La elección de los relatos para realizar esta crítica a modo de "nota filológica" (así se de-

nominaba la sección precisa de las reseñas en *Sur*) ilumina también la incidencia en el universo de la infancia y en la simbólica de la muñeca en la poesía de Pizarnik.

Cabría asimismo citar que ese mismo año de gracia para Pizarnik, 1968, en su número 314, la revista *Sur* "publica un relato poético de Alejandra, titulado "A tiempo", texto fragmentario con fuertes concomitancias tanto con personajes inspirados en la *Alicia* de Lewis Carroll como en la imaginería expresionista de una obra contemporánea a la publicación, *Extracción de la piedra de la locura*", poemario que asimismo será reseñado por Enrique González Lanuza un año más tarde (Cervera, e.p.). Dado que ya nos ocupamos de este texto pizarnikiano en calidad de prosa poética en el artículo arriba mencionado, bástenos con reproducir algunas particularidades de esta curiosa publicación:

> En "A tiempo" (título que luego rectificaría Pizarnik como "A tiempo y no", y que dedicará a Enrique Pezzoni) varios personajes femeninos, como la niña, la muñeca, la muerte, y la reina loca mantienen una conversación azarosa y absurda, como figuras emblemáticas de un teatro de personajes en busca de una identidad perdida. Al final, la alusión a la célebre criatura de Maldoror establece sus notorios vínculos con la progenie surreal de la escena, interrumpida en su cierre y planteada "in medias res" desde su inicio. En suma, se trata de un ensoñación entre naif y perversa, plenamente reconocible en el imaginario de la autora. "A tiempo y no" y "Devoción" serán poemas no incluidos en poemarios publicados en vida, que mantienen un diálogo intertextual con *Alice in Wonderland* y en donde el icono de la muñeca será central en la simbología del texto (MacKintosh 2003: 44).
>
> (Cervera, e.p.)

Por último, en 1969 (número 320 de *Sur*), la poetisa reseñará una novela predilecta de quien fuera su gran amigo en la temporada francesa vivida años atrás. Se trata de la novela *La motocicleta,* de André Pieyre de Mandiargues, texto que la editorial Seix Barral había traducido en Barcelona en 1968, y que impele a nuestra autora a planear críticamente como un ceremonial de sexo y muerte (1969: 101-104). Un deseo sexual cumplido, como en el inquietante relato de Juan Carlos Onetti, "Un sueño realizado", pero desde la exaltación, no desde la melancolía, aunque como antesala de la muerte: gris y desalmada en el uruguayo, exultante y orgiástica en el francés. La admirable reseña de Alejandra parte de un estudio de la novela desde la instancia del deseo, que aun inseparable "de la tragedia y de la muerte", muestra la aspiración de la protagonista y por extensión del autor, a vivir plenamente en la poesía,

donde resuenan nuevamente los agudos cantos del surrealismo más decantado y menos doctrinal, aquel donde, como ya vimos, militara Pizarnik: el que Octavio Paz, a quien Alejandra cita como mentor hispánico de Mandiargues, acuñara como "espacio mágico" donde la libertad rezuma bajo la palabra. Un humor, "tan delicado como feroz" sirve de tregua a una novela donde la muerte sorprende a su protagonista, hasta el punto de llegar a confundir su tránsito con un estado de plena inundación amorosa. Alejandra parece de nuevo asomada a su leit-motiv teórico, de raigambre artaudiana: el hallazgo de una "poesía espacial capaz de crear imágenes materiales" (1969: 103).

6. Alejandra, traductora en *Sur*

Si bien no podré detenerme en el capítulo de las traducciones, no cabe pasar por alto esta loable labor en los trabajos y los días de Alejandra, una de las claves de la importancia que tanto la revista como la editorial Sur tuviera a escala hispánica e internacional [Willson (2004) y Cervera-Adsuar (2012)]. Nuestra autora hallaría en su personalidad creativa y en su denso conocimiento de la historia de la poesía contemporánea un vehículo sumamente adecuado para que algunos poetas franceses encontrasen acomodo en su más hermanada conversión a la lengua española. Es el caso de Yves Bonnefoy, cuyos poemas fueron vertidos por Alejandra en compañía de su amiga y también escritora Ivonne Bordelois en l962 y publicados ese mismo año en el número 278 de *Sur*. A la traducción de tres poemas de Bonnefoy le precederá un texto a modo liminar, también firmado por ellas bajo el título de "El poeta desinteresado" (1962a: 7-11).

Esta singular presentación del entonces joven Bonnefoy nos lo acerca desde la elogiosa recomendación de Albert Béguin, el autor, según ellas, del ensayo más hermoso del siglo XX, el ya citado *El alma romántica y el sueño*. En su presentación del autor (a quien también queremos así homenajear, dado su reciente deceso):

> En una entrevista publicada en el *Mercure de France* decía Bonnefoy: "Desde hace un siglo, como lo recordaba recientemente Claude Vigée, la poesía de Occidente, la de Eliot, Valéry, Kafka y aun Queneau se cristalizó en temas de exilio, de posesión, de rechazo. Pero la poesía no debe describir simplemente la ausencia –sólo sería entonces un relato. Debe ejecutar un *acto* –el único acto valedero: desprender la presencia de la ausencia, hacer de lo irremediable y del límite nuestra verdadera reencarnación. Creo que la poesía es capaz o casi capaz de revelarnos el ser. Pero esto es lo contrario

de una poesía de la plenitud, que es sólo una mentira, a causa del abismo en lo que existe". (Pizarnik-Bordelois 1962a: 7)

Uno de los poemas escogidos para su traslado al español nos muestra una de esas paradojas poéticas tan del gusto de Alejandra Pizarnik, un poema que ella misma podría haber firmado, y donde la estela de Mallarmé ("La destrucción fue mi Beatriz") permite encarar de un modo doloroso pero también consciente y pleno la creación poética. "La imperfección es la cima", tal es el enigmático título del francés, revela una clave en cuya inversión se halla un método para el arte y tal vez para la vida. Así lo tradujeron Pizarnik y Bordelois:

Sucede que había que destruir y destruir y destruir:
Sucede que sólo así puede ganarse la salvación.

Arrasar el rostro desnudo que sube desde el mármol,
Triturar toda forma, toda belleza.

Amar la perfección porque ella es el umbral,
Pero negarla apenas conocida; muerta, olvidarla,
la imperfección es la cima." (1962b: 11).

En 1964, inserto en el monográfico que *Sur* dedica a William Shakespeare en el cuarto centenario de su nacimiento, retoma Pizarnik la colaboración con Ivonne Bordelois traduciendo un texto sobre el oficio de la traducción, nuevamente firmado por Yves Bonnefoy: "Trasponer o traducir Hamlet", un texto teórico que acompañaba la versión francesa que del clásico isabelino realizó el poeta ese mismo año para la editorial *Mercure* en Francia.

Y por fin, tras las versiones de los poemas de Antonin Artaud que anteriormente fueron referidas, en noviembre-diciembre de 1968, Alejandra vierte al español junto a Silvia Delpy un texto de Michel Leiris metafóricamente llamado "De la literatura considerada como una tauromaquia", donde el autor versa sobre el grado de verdad que un escritor precisa para transcribir verbalmente su mundo, así como del extremo de la liberación, no sólo personal sino social y colectiva que se produce en tal caso a través de la creación.

7. Conclusión

Los diferentes textos publicados por Alejandra Pizarnik en *Sur* son sin duda un valiosísimo testimonio para conocer a la autora en unos años

clave en su formación y su conversión en una poeta central en la vida cultural argentina y en la creación poética de los años sesenta.

Al margen de su obra poética y de las reseñas críticas que de la misma fueron vertiéndose por amigos y figuras señeras de la crítica literaria porteña, como Enrique Pezzoni, Eduardo González Lanuza o Ivonne Bordelois, el corpus de textos pizarnikianos que componen su colaboración completa en *Sur* nos permite acceder a los parámetros interpretativos de su obra que conformarían el siguiente decálogo de conclusiones:

– la gran capacidad crítica de Alejandra Pizarnik, su conocimiento de la creación poética que se gestaba en aquel momento, en los fértiles años sesenta del pasado siglo, y su extraordinaria conexión entre la creatividad y las instancias teórico-críticas que estaban entonces instaurándose en Europa y América.
– el eje cultural Francia-Argentina o, más concretamente, París-Buenos Aires, en que se cabe reconsiderar la obra de otros autores afines en sensibilidad y cosmovisión, como serían Julio Cortázar, Aurora Bernárdez o Antonio Porchia.
– su fina sensibilidad como lectora poética, que deja de manifiesto en los juicios que vierte sobre textos de Alberto Girri o Héctor A. Murena.
– la insistente comprensión del fenómeno poético central del siglo XX, el surrealismo, desde su base romántica, como queda de manifiesto a través de su admiración hacia obras como *L´âme romantique et le reve,* de Albert Béguin, texto de cabecera de Pizarnik en los años sesenta.
– su ductilidad y maestría como traductora del francés, como ilustran sus versiones de los poemas y prosas poética de sus maestros franceses como Antonin Artaud o Yves Bonnefoy.
– la comprensión del bagaje concreto de lecturas, aficiones literarias, intereses culturales y motivaciones filosóficas que pautaron la vida psíquica y espiritual de Pizarnik en los años sesenta.
– el interés de la autora por la literatura fantástica, puesta de relieve en sus comentarios a autores como Cortázar, Silvina Ocampo o Anderson-Imbert, ligada a la escritura personal de textos de raigambre poético-fantástica, también publicados en *Sur*.
– la conformación de la poética medular de la autora: una poética basada en la contradicción entre presencia-ausencia y en la pulsión autodestructiva que revela su pasión artaudina y su comprensión de que en la perfección es el umbral de una cima mayor, donde fulge lo imperfecto.

– la sensibilidad de Pizarnik hacia la imagen como expresión hermana y complementaria a la poética, que se revela no sólo en su obra creativa sino en sus comentarios y textos críticos.
– la inderogable postulación de una filosofía del lenguaje como método para conocer a fondo la esencia poética de Alejandra Pizarnik, allí donde las palabras ceden su poder taumatúrgico de raigambre huidobriana para pulverizarse en vanas cenizas, donde el reino de la poesía reconoce su esencial e inexorable esterilidad.

Bibliografía

CERVERA SALINAS, Vicente (2010): "Las cenizas del reino. El *hermoso delirio* de Alejandra Pizarnik". *Cartaphilus,* nº 7-8, 112-122.

— (e. p.): "*La poesía es un destino*. Alejandra Pizarnik en *Sur*", Ínsula. *Monográfico en prensa.*

CERVERA SALINAS, Vicente-ADSUAR FERNÁNDEZ, María Dolores (2012): (Liliana Tabakova, ed.). "Los traductores de *Sur:* una sinfonía de cultura literaria", en *El español: territorio de encuentros.* Editorial Universitaria "San Clemente de Orjid", 485-492.

FRIEDMANN, Florinda (1969): "Nota bibliográfica" sobre *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos. Sur,* 318, mayo-junio, 95-97.

GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo (1969): "Nota bibliográfica", reseña de *La extracción de la piedra de locura,* de Alejandra Pizarnik. *Sur,* 319, julio-agosto, 107-109.

KING, John (1986, 1ª): *Sur. A Study of the Argentine Literary Journal and its Role in the Devolepment of a Culture, 1931-1970.* Cambridge University Press.

MacKINTOSCH, Fiona J. (2003): *Childhood in the work of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik.* New York: Tamesis, Woodbridge.

PIZARNIK, Alejandra (1962a): "Poemas", *Sur,* 275, marzo-abril, 18-19.

— (1963): Poemas. *Sur,* 284, septiembre-octubre, 67-71.

— (1964b): Reseña de *El ojo*, de Alberto Girri. *Sur,* 291, noviembre-diciembre, 84-87.

— (1965a): "El verbo encarnado" y traducción de poemas de Antonin Artaud, *Sur*, 294, mayo-junio, 35-39, y 40-56.

— (1965b): Reseña ("Nota bibliográfica") de *El demonio de la armonía,* de Héctor A. Murena, *Sur,* 294, mayo-junio, 103-106.

— (1965c): "Nota bibliográfica" sobre *Zona Franca. Sur,* 297, noviembre-diciembre, 108-109.

— (1967): "Sabios y poetas". Reseña a *El gato de Cheshire* de Enrique Anderson Imbert. En "Crónicas", 306, mayo-junio, 51-55.

— (1968): "Dominios ilícitos", reseña ("Nota bibliográfica") sobre *El pecado mortal,* de Silvina Ocampo. *Sur,* 311, marzo-abril, 91-95.

— (1968b): "A tiempo" (relato). *Sur,* 314, septiembre-octubre, 56-58.
— (1969): "Nota bibliográfica", reseña de *La moticicleta,* de Andre Pieyre de Mandiargues. *Sur,* 320, septiembre-octubre, 101-104.
— (2001): *Poesía completa.* Ed. Anna Becciu. Barcelona: Lumen.
— (2002): *Prosa completa.* Ed. Anna Becciu. Barcelona: Lumen.
— (2007): *Diarios.* Ed. Anna Becciu. Barcelona: Lumen.
— (2004): *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX.* Buenos Aires: Siglo XXI.
PIZARNIK, Alejandra; BORDELOIS, Ivonne (1962b): "El poeta desinteresado" y Traducción de poemas de Yves Bonnefoy. *Sur,* 278, septiembre-octubre, 7-11.
— (1964a): Traducción de "Trasponer o traducir *Hamlet*", de Yves Bonnefoy. *Sur,* 289-290, julio-agosto-septiembre-octubre, 61-67.
PIZARNIK, Alejandra; DELPY, Silvia (1968c): Traducción de "De la literatura considerada como una tauromaquia", de Yves Bonnefoy. *Sur,* 315, noviembre-diciembre, 12-21.

Georges de peyrebrune et la cause des femmes

Lydia de Haro Hernández
Universidad de Murcia

Résumé : Georges de Peyrebrune fut l'une de ces femmes pionnières du XIXème siècle qui osèrent faire de l'écriture leur métier et qui parvinrent à se gagner une place dans la scène littéraire, toutefois monopolisée par le genre opposé. L'œuvre de cette romancière fait preuve non seulement d'un talent littéraire incontestable mais aussi d'un engagement avec la cause féministe. C'est justement cet aspect que nous aborderons lors de notre communication, à travers le commentaire d'une série d'extraits choisis nous permettant d'explorer sa vision des rapports homme/femme et ses convictions à l'égard de l'émancipation de celle-ci. La redécouverte des textes de ces femmes de lettres, oubliées et écartées du canon, pour évaluer leur contribution à l'Histoire littéraire devient parallèlement un voyage aux origines des transformations d'une nouvelle femme.

Mots Clés : XIXe siècle ; Féminisme ; Littérature féminine ; Femme-auteur ; Georges de Peyrebrune.

En septembre 1907, le magazine encyclopédique illustré *Je sais tout* dédiait un article au phénomène de l'« envahissement » progressif du domaine littéraire par les femmes. Visiblement ébahi de « l'abondance tout à fait nouvelle de talents féminins » (Anonyme 1907 : 159), l'auteur dudit article, intitulé « Cinq mille femmes de lettres », se permettait de vaticiner l'augmentation successive et graduelle du nombre de femmes-écrivains tel qu'il l'aurait fait pour une épidémie virale. En effet, il affirmait que s'« il n'y en avait que mille il y [avait] vingt ans ; il y en [aurait] dix mille dans dix ans et ainsi de suite » (Anonyme 1907 : 160). La cause et/ou conséquence directe de cet accroissement serait, d'après lui, le fait que « les préventions des familles, voire les préventions des maris [commençaient] à s'évanouir » (Anonyme 1907 : 160) et que « le préjugé du public contre les livres signés de noms féminins [tombait] de jour en jour, quoique n'étant pas tout à fait éteint » (Anonyme 1907 : 164).

Apparemment poussé par une certaine sympathie envers celles-ci, il invitait par la suite son lectorat à se détacher de « la légende qui [faisait] de la femme écrivain une sorte de monstre » (Anonyme 1907 ; 160), en

essayant de réconcilier l'image diabolique de la femme de lettres – ce « personnage hybride » (Planté 2015 : 26) qui faisait trembler les bases de la famille traditionnelle et, plus largement, l'ordre social établi, – avec l'idéal féminin classique de « l'ange du foyer »[1]. De cette façon, on mettait l'accent sur la figure de la femme-auteur et la transformation expérimentée par celle-ci, car cet être jadis considéré mi-homme mi-femme, ni l'un ni l'autre en somme, se permettait désormais de « rester femme » en même temps qu'auteur, sans ne plus devoir se déguiser en homme ni négliger ses fonctions naturelles au sein du ménage (Anonyme 1907 : 160). Une sympathie moins manifeste – plutôt fausse galanterie – est celle que montraient les deux « maîtres de la littérature contemporaine », Émile Faguet et François Coppée – tous deux membres de l'Académie française –, interrogés à l'occasion. Ce n'est qu'après avoir méprisé d'un air de condescendance soit l'intelligence des femmes en général soit l'art d'écrire devenu métier, qu'ils accordèrent leur approbation à la présence de ces dernières dans un territoire dont l'homme avait eu le contrôle absolu jusqu'alors (Anonyme 1907 : 159-160). La réalité était donc loin d'une parfaite entente entre consœurs et confrères. La plupart de ces derniers se sentît peut-être encore étouffée de cette « *odor di femina* » émanant des écrits des femmes qui perturbait autant Barbey d'Aurevilly à peine une trentaine d'années auparavant.

> Les femmes peuvent être et ont été des poëtes, des écrivains et d'artistes, dans toutes les civilisations, mais elles ont été des poëtes femmes, des écrivains femmes, des artistes femmes. Étudiez leurs œuvres, ouvrez-les au hasard ! A la deuxième ligne, et sans savoir de qui elles sont, vous êtes prévenu ; vous sentez la femme ! *Odor di femina*. Mais quand elles ont le plus de talent, les facultés mâles leur manquent aussi radicalement que l'organisme d'Hercule à la Vénus de Milo, et pour le critique, c'est aussi clair que l'histoire naturelle (Barbey d'Aurevilly 1878 : XXII).

Bref, au tournant du siècle, bien qu'en général l'opinion des hommes de lettres à l'égard de la présence de leurs consœurs dans le domaine

1 Héritier de la pureté représentée par la Vierge Marie depuis le Moyen Âge, l'« ange du foyer » s'impose comme idéal féminin à travers l'Europe à partir de la seconde moitié du XIXème siècle, en particulier grâce au succès du poème *The Angel in The House* que Coventry Patmore dédia à la mémoire de son épouse en 1854. Cet idéal prônait un modèle de femme soumise et dévouée, limitée à son rôle au sein du ménage, a la fois qu'il exaltait sa féminité (Ena Bordonada 2001 : 90). Il choquait frontalement avec l'image diabolique de la femme-auteur, « buveuse d'encre et catin littéraire », émancipée et avec une certaine tendance à la virilité, qui incarnait « plusieurs hantises : la fin du mariage et du bonheur domestique, la dissolution des mœurs, l'émasculation des maris, le renversement des rôles sexués » (Nesci 2011 : 53, 57).

littéraire était apparemment plus modérée, l'opinion de fond de ces derniers était toujours la même. La plupart d'entre eux continuait de s'obstiner à ne pas reconnaître en elles des « créateurs », « en méprisant chacune [d'entre elles] au nom de la médiocrité de l'ensemble » (Planté 2015 : 35). Et si l'une faisait preuve d'un génie et d'un talent incontestables, on cherchait tout de suite à en attribuer le mérite à l'influence du mari, de l'amant ou du maître – peu importait qui, pourvu qu'il fût un homme – ; ou bien on leur décelait une anomalie cérébrale (Slama 1981 : 51), une « tendance à la virilité qui aurait expliqué une puissance intellectuelle anormale chez une femme » (Planté 2015 : 31). Exception faite alors de ces cas extraordinaires, en général le bataillon des femmes-auteurs se voyait inexorablement renvoyé à la catégorie de « littérature féminine », c'est-à-dire, en suivant la perspective masculine, à une « sous-littérature » basée sur la différence, sur la « spécificité féminine », et par conséquent sur l'infériorisation. C'est ce que Béatrice Slama définit génialement comme la « littérature du *manque* et de l'excès » : manque des qualités du génie mâle ; excès des défauts propres – disait-on – à la nature féminine, comme la sentimentalité, la mièvrerie ou le narcissisme (Slama 1981 : 53). Curieux processus de classification qui privilégiait l'identité sexuelle sur la réalité textuelle, visant à perpétuer ainsi la suprématie de l'homme dans le domaine littéraire

> Il demeure que pour les critiques, les éditeurs, les jurys, les Académies, les historiens de la littérature, ce micro-univers où se décident l'édition, la diffusion, les conditions de la réception et la consécration des œuvres littéraires, les femmes écrivains ont toujours été femmes avant d'être écrivains. Et jusqu'à une période récente, l'institution n'a cessé de faire jouer contre elles la *discrimination* et *l'infériorisation*. Méfiance de l'éditeur, silence, mépris ou condescendance de la critique – et la galanterie en est une forme – exclusion » (Slama 1981 : 52).

Toujours est-il que, depuis son irruption dans la sphère littéraire à la fin du XVIIIème siècle et au cours du XIXème, la femme-auteur subira une importante évolution dans la façon de se conduire en dépit de l'hostilité du contexte. L'auteur de « Cinq mille femmes de lettres » constatait déjà ce changement dans l'attitude de ses contemporaines lorsqu'il se demandait « où [était] l'époque où la femme de lettres rougissante apportait, noué d'une faveur rose ou bleu de ciel, un manuscrit timide à un éditeur en général rogue, misogyne et d'un accès difficile, sinon impossible » (Anonyme 1907 : 165). De fait, au tournant du siècle nous retrouverons une femme de lettres de plus en plus réaffirmée dans son identité d'auteur et de femme et qui revendiquera désormais avec une

autorité ferme non seulement sa place dans le domaine littéraire en tant que créatrice, mais aussi son statut en tant que femme. Séverine, écrivaine et journaliste féministe, dans un article paru dans *Le Journal* en 1896, se montrait comblée de joie pour les importantes avancées faites dans ce sens :

> […] la prévention est vaincue. Ces dix dernières années ont été fécondes pour l'avenir féminin. Derrière les quelques privilégiées qui ont réussi, les autres arrivent… légion ! Toutes les professions dites libérales (médecine, droit, peinture, sculpture, gravure, art appliqué à l'industrie, pédagogie supérieure, exploration aux lointains pays) comptent au moins une femme ayant acquis l'estime cérébrale des hommes, et pouvoir de traiter avec eux à égalité. […] Or, la floraison littéraire est particulièrement magnifique. *En tous les genres*, quelque fille d'Hypathie-la-Blonde triomphe ; apporte, à la genèse des temps nouveaux, sa part de clarté, son rayon d'astre ; le plus pur, le plus joyeux ou héroïque effort de son cerveau !
> Toutes bataillent – même lorsqu'elles semblent rire ! Toutes, perfides, en un geste d'insouciance, enfoncent l'épingle d'or au cœur d'un abus. Toutes (fût-ce les tendres !) laissent passer le bout de la griffe contre un monde qui prétendit les tenir sous son pied. (Séverine 1896 : 1)

L'envergure du rôle joué par ces femmes de lettres pionnières dans l'échafaudage d'un avenir nouveau pour celles qui les ont succédées est d'une importance inestimable et incontestable. La sienne est l'étape « de l'expérience et de la révolte personnelle » (Slama 1981 : 62). Avec leur écriture, elles ont témoigné de leur époque, de leurs désirs, de leurs indignations ; avec leurs comportements transgressifs – et tel que l'affirme Slama, le seul fait d' « écrire, pour une femme, c'[était] déjà en soi subversif » –, elles ont proposé des modèles de conduite en-dehors des consignes de la société phallocentrique (1980 : 221). Ainsi, de façon plus ou moins consciente, les unes plausiblement avec plus d'hardiesse que les autres, ont toutes contribué à l'émancipation des femmes. La redécouverte de leurs textes, ainsi que l'étude des conditions dans lesquelles elles vécurent et écrivirent s'avèrent, par conséquent, des points incontournables non seulement pour la critique littéraire féministe mais aussi, du point de vue historique et sociologique, pour la reconstruction d'une histoire des femmes encore semée de lacunes. Peut-être ainsi, par surcroît, rendions-nous une sorte de « justice poétique » à ces femmes de lettres passées sous silence.

Parmi « les plus célèbres femmes de lettres » de 1907 qui figurent dans ledit article du *Je sais tout*, nous retrouvons le nom de Georges de Peyrebrune. Elle fut, en effet, une des pionnières à faire de sa plume un outil

de travail et une arme de révolte. Femme, enfant naturelle, issue de la petite bourgeoisie, elle aurait été plutôt destinée par sa naissance – suivant l'ordre établi des choses dans cette société bourgeoise du XIXème siècle – à mener une vie de médiocrité et de silence, dans quelque endroit de son Périgord natal, à l'ombre d'un mari qui lui aurait fait plusieurs enfants et lui aurait offert sa protection en échange d'obéissance et dévouement. C'était, du moins, le rêve de bonheur auquel elle pouvait aspirer et qu'elle accepta *a priori* volontiers tel qu'elle l'affirmera des années plus tard lors d'une entrevue : « Je rêvais une existence paisible, toute remplie par les soins et les devoirs du foyer : moucher des marmots et tourner des confitures » (Bernard 1898 : 5). Elle épousa donc à ses dix-neuf ans Paul Adrien Numa Eimery, un employé de mairie, pour qui elle n'éprouvera jamais le moindre sentiment amoureux ou passionnel, mais plutôt un profond dégout. Vite réveillée du rêve d'une union heureuse par une réalité brutale, l'existence qu'elle découvrit auprès de M. Eimery résulta vite insupportable pour cette jeune femme douée d'une imagination et d'une sensibilité spéciales. Elle envisagea le suicide plusieurs fois ; elle n'y osa jamais. Ce sera alors paradoxalement dans la ruine familière et dans l'absence d'enfants qu'elle trouvera l'excuse pour se justifier aux yeux des autres, mais aussi aux siens propres, de rompre les amarres avec ce mari souvent malade, très probablement aussi infidèle et intellectuellement aux antipodes d'elle[2].

Georgina de Peyrebrune portait en elle l'inquiétude de l'écriture depuis sa plus tendre enfance ; adolescente, elle s'était même faite publier par quelques journaux locaux. Et, à présent devenue maîtresse de son propre destin, elle décidera de faire de sa passion son gagne-pain.

Aux lendemains de la guerre de 70, elle vient à Paris avec quelques manuscrits dans sa valise et une lettre de recommandation pour Arsène Houssaye. C'est de la main de ce dernier, puis de Tony Révillon, qu'elle donnera ses premiers pas dans le monde littéraire, mais il lui faudra attendre la décennie 80-90 avant de connaître la notoriété grâce

2 Bien qu'émancipée à Paris, Georges de Peyrebrune venait passer les saisons estivales dans la maison conjugale à Chancelade jusqu'à la vente de cette propriété en 1906. Nous avons trouvé dans la correspondance de la romancière des allusions à la mauvaise santé de M. Eimery à plusieurs reprises. Ainsi, pendant ces séjours, elle aurait eu à le soigner dans quelque occasion d'une maladie aux yeux. À partir de la vente de la « villa Peyrebrune », ses visites deviendront moins fréquentes sinon inexistantes, mais elle continuera de s'intéresser à l'état de santé de son mari auprès de Pierre Petit, l'abbé de Carlux, qui semble rester ami du couple. Elle n'aurait donc jamais délaissé complètement cet homme, même si en fin de comptes il n'était qu'un étranger pour elle. Or, la romancière témoigne aussi dans sa correspondance personnelle et professionnelle d'un besoin constant d'argent qu'elle ne dépensait guère en elle, le train de vie qu'elle menait à Paris étant en général assez modeste. Envoyait-elle cet argent à son mari ? Dans quel but : entretien de la maison, règlement de dettes, paiement de quelque traitement médical ? N'ayant trouvé jusqu'à présent aucune trace d'une correspondance entre ces deux époux, la réponse à cette question reste encore un mystère.

au succès remporté par certains de ses titres comme *Marco* (1881), *Gatienne* (1882), *Jean Bernard* (1882) et *Victoire la Rouge* (1883). Elle composera sans relâche, de façon à ce que sa production s'élèvera à plus de trente-deux volumes en tout une vingtaine d'années plus tard, qu'elle verra d'ailleurs publiés chez des éditeurs de renom tels que Dentu, Ollendorff, Charpentier, Calmann-Lévy ou Lemerre, et dans le feuilleton des grandes revues, comme *La Revue des Deux Mondes*, *La Revue Bleue*, *La Vie Populaire* ou le *Gil Blas*. Certains de ces ouvrages seront également traduits à l'italien, à l'espagnol, au portugais et à l'allemand, et publiés soit dans la presse étrangère soit dans des volumes indépendants. Son roman *Gatienne* sera adapté au théâtre et sa nouvelle *Lou Floutaïre,* transposée en un opéra sous le titre *Janie* pour le Grand Théâtre de Genève. Deux autres romans, *Vers l'Amour* et *Au pied du mât* lui vaudront l'honneur d'être lauréate de l'Académie française en 1896 et 1899 respectivement. En 1904, elle se trouvera parmi les membres du premier jury du Prix Vie Heureuse – préfiguration du prix Femina.

Cette provinciale, qui ne comptait que sur elle-même pour s'introduire dans le monde littéraire parisien, n'étant ni fille, ni femme, ni amante de personne pouvant lui servir d'aval (Socard 2011 : 83) réussit à s'y faire une place considérable par le seul mérite de son travail. Respectée de ses contemporains – hommes et femmes –, tant pour son talent que pour sa réputation de femme honnête, elle tissera un réseau de contacts et d'amitiés dans les sphères littéraire, sociale et politique qui n'était en rien négligeable, auquel elle eut souvent recours pour demander des services en sa faveur ou pour quelque protégé.

Pourtant, la notoriété de George de Peyrebrune, comme pour la majorité des écrivains, ne fut pas sans les difficultés matérielles et immatérielles propres à leur office. Ces difficultés devenaient pour les femmes « infiniment plus terribles » (Woolf 1992 : 78) : de constantes interruptions à la maison, des altérations de la santé, une pression pour gagner de l'argent pour vivre, un recours obligé à des protecteurs et une nécessité d'« affronter marchandage et mépris dans l'espoir de (se) vendre » (Planté 2015 : 171).

La correspondance entretenue par la romancière, avec ses consœurs notamment, constate cette réalité. Ainsi, par exemple, dans une lettre datée du 24 juin 1886, Rachilde partage avec Peyrebrune son avis sur le fait que « quand une femme de lettres n'est pas une catin il faut au moins qu'elle puisse avoir l'air de l'être » (Sánchez 2016 : 53) et dans une autre occasion, elle insinuera « toutes les autres tribulations [qu'elles devaient] passer sous silence » (Sánchez 2016 : 67). Le fait est que la prostitution de la femme de lettres – soit volontairement ou sous des coactions – auprès des éditeurs et des hommes de pouvoir dans la

sphère littéraire ou politique, était une pratique malheureusement assez étendue à cette époque-là. Georges de Peyrebrune en fera une critique acharnée dans *Le Roman d'un Bas-bleu* (1892) dans le but de lancer un « cri d'alarme […] vers les romanesques aspirantes du régiment des bas-bleu » (Peyrebrune 1892 : 258-259). Ainsi, dès ses débuts dans la profession de romancière, Sylvère, l'héroïne, sera prévenue par son maître du prix à payer pour gagner la gloire.

> Ma chère, le monde est ainsi : il faut, pour qu'il accepte une femme, qu'elle lui soit imposée, j'allais dire garantie par un homme, son mari ou son amant, peu importe ! Quant aux hommes dont vous attendez l'appui, ils ne s'intéresseront à vous que s'ils en espèrent quelque chose, c'est-à-dire tout.
> Or, vous dépendez d'eux, absolument. Quel que soit votre talent, et il est réel, incontestable, vous n'arriverez à rien, à lutter toute seule. […] c'est tout naturel ; vous êtes jolie, on vous désire, on essaie de vous obtenir en vous offrant, en échange, la gloire que vous êtes venue chercher dans la bataille littéraire, comme on vous offrirait des perles si vous étiez une coquette et des petits hôtels si vous étiez une courtisane. Vous n'avez pas à vous plaindre ; c'est à vous d'accepter ou… (Peyrebrune 1892 : 12-13)

Emportée par la colère, Georges de Peyrebrune « écrira dans la rage » (Woolf 1992 : 104), insérant sa propre voix dans le texte à certaines occasions pour lancer une attaque contre les abus de l'homme face à la passivité des institutions.

> Cela ne vaut rien pour une femme de venir au monde pauvre et chaste. Il n'y a pas de place pour celle-là dans aucun groupe social. Quel que soit le travail qu'elle entreprenne pour gagner sa vie, elle n'y parviendra pas sans payer à l'homme la dîme de sa chair soumise ou révoltée. Depuis la servante jusqu'à l'artiste, depuis l'ouvrière des fabriques jusqu'au bas-bleu, la femme qui travaille seule, non défendue par un mâle, légitime ou non, sera violée, avec ou sans son consentement, mais elle le sera ou elle crèvera de misère. Et cela, dans le plein épanouissement de notre société démocratisée, bénisseuse et morale, et inventrice des pullulantes bonnes œuvres. (Peyrebrune 1892 : 327)

Le Roman d'un Bas-bleu n'est pas un cas isolé de protestation contre les injustices faites aux femmes, la peinture de la féminité douloureuse et la révolte contre la condition féminine étant très récurrentes chez l'auteur.

> La grande majorité des romans de Georges de Peyrebrune renvoie à la question du sort réservé aux femmes et aux rapports entre les sexes. Les destins de femmes qu'elle dépeint soulignent les obstacles douloureux qui sont source de souffrances, d'humiliations et souvent d'échecs. Les personnages masculins y apparaissent presque toujours comme des figures qui, de diverses manières étouffent le désir d'autonomie, d'épanouissement digne et d'émancipation des héroïnes. (Socard 2011 : 97)

C'est que, bien qu'elle ne puisse pas se dire féministe en toutes lettres, Peyrebrune se sent certainement attachée à la cause des femmes. Depuis petite, elle vivra de près une série d'expériences qui lui feront mettre en question l'ordre établi dans les rapports homme/femme. Le vécu de sa mère, séduite par un homme riche, puis abandonnée ; sa propre expérience du « viol légal » subi la nuit de noces ; les turpitudes auxquelles elle se vit sans doute exposée tout au long de sa carrière ; et l'influence des féministes notables, comme Séverine, qui comptaient parmi ses amies, auraient constitué pour Georges de Peyrebrune un désapprentissage progressif des principes et des préjudices machistes inculqués pendant son éducation de fille. Toujours est-il que, parfois, en raison de cette morale patriarcale installée dans le plus profond de son esprit, elle aura du mal à se libérer de certaines idées conservatrices qui la mèneront inévitablement à tomber dans des contradictions[3]. Conséquence de tout cela, loin de l'esprit d'une militante, le féminisme de Georges de Peyrebrune doit être plutôt compris comme étant « le fruit d'un bilan personnel, d'une révolte, ainsi que du désir de contribuer à l'émancipation générale de la femme » (Socard 2011 : 88).

Grâce à l'écriture, elle prendra conscience des malheurs de la condition féminine et se servira de sa notoriété et du pouvoir détenu dans sa plume pour lutter contre l'injustice de cette situation, même si cela impliquera parfois sacrifier l'art en faveur du contenu de son message.

> — […] Et, je l'avoue à ma honte, la question d'art est quelquefois subordonnée à la vérité brutale, à moins que l'art lui-même ne me serve à rendre plus précis et plus étincelants les arguments dont je me sers ; comme des pierreries au pommeau d'une épée, qui sont inutiles pour la blessure, mais dont l'éclat fascine et charme le regard ennemi. (Peyrebrune 1892 : 172)

3 L'un des exemples les plus étonnants de cette attitude contradictoire de Georges de Peyrebrune par rapport à ses vœux d'émancipation pour la femme est sa réaction de refus absolu, en 1884, aux propositions du Congrès pour faire de nouvelles concessions aux femmes en matière de droits civils et d'émancipation politique (Socard 2011 : 101).

Or, dans le processus de création de ses personnages, elle douera le plus souvent ses héroïnes de ses mêmes convictions, mettant en conflit leurs rapports avec les personnages masculins qui symboliseront à leur tour les pesanteurs morales de la tradition patriarcale et phallocentrique.

Afin de mieux comprendre le parti pris par l'auteur dans la diffusion des nouveaux patrons de comportement féminins, nous avons considéré pertinent de faire une brève étude de caractères illustrative de ceci. Ainsi, parmi l'éventail d'héroïnes inventées par Georges de Peyrebrune, nous en avons choisi trois qui, à notre avis, incarnent de façon plus évidente les changements qui commençaient à être présents dans la manière de penser et de se tenir au monde chez les femmes de la fin du XIXème siècle.

La première, l'héroïne du roman *Gatienne* (1882), est une jeune fille honnête, candide et complètement ignorante en matière sexuelle. Elle ressent toutefois un certain attrait physique envers son voisin, Robert, un jeune homme bien portant étudiant en Médecine, prototype du don Juan. Sans à peine savoir ce qu'elle se faisait, Gatienne se laisse enjôler par le séducteur, qui profite de la naïveté de la jeune fille pour abuser d'elle. Possédée une fois, pour la pensée de l'époque, Gatienne passait à appartenir à cet homme pour toujours. Robert est prêt à l'épouser, plus motivé par le désir de s'emparer définitivement du corps de la femme que par le sens d'un devoir à accomplir envers elle. Mais voilà que l'héroïne, faisant preuve d'une logique hors du commun, se révolte contre le malfaiteur et le refuse.

> — Me relever d'une faute par une lâcheté ? Jamais. C'est alors que je serais déshonorée, répondit gravement la jeune fille, dont le front se levait dans une fierté sauvage. C'est alors que je serais avilie devant ma conscience. Notre union ne serait de ma part qu'un calcul ignoble dont la pensée me fait horreur ? Non, je suis libre et je resterai libre. Vos droits sur moi, je les nie. Je m'appartiens, et je me garde… (Peyrebrune 1884 : 79-80)

Gatienne s'approprie de son propre corps, clame sa liberté et se dit « victime d'un attentat », mais point responsable d'une faute qui n'était pas la sienne. Après tout, « Quel mal avait-elle fait ? » (Peyrebrune 1884, 96). Elle prend la décision de rester célibataire et de se passer de l'amour, pourvu qu'elle n'ait jamais à avouer cet épisode à personne. Mais elle manque à son dessein après connaître Fabrice. Le doute la hantera toutefois avant d'accepter de devenir l'épouse de celui-ci. Nous assistons alors à une réflexion hardie sur la double moralité des lois sociales :

> […] devait-elle tromper l'honnête homme qui la croyait pure ? Peut-être !…

Un vague sentiment d'égalité morale lui rappelant que l'homme n'est tenu, lui, à aucun aveu, elle pensait : Et pourquoi la femme ? La société l'ordonne ainsi : c'est sa loi. Une loi que l'homme a faite. Eh bien, si elle, la femme, la repoussait ?
Quoi ! victime et flétrie ?
Lui est le voleur, et elle est l'infâme ?
Elle est dépouillée, et il faut qu'elle demande grâce ?
Elle porte le stigmate d'un crime qui n'est pas le sien, et elle en doit faire l'aveu sous peine d'indignité ?
Et la femme se résout à ces ignominies ? Elle souffre qu'on déchire ainsi les voiles où sa pudeur s'abrite ?
Eh ! n'a-t-elle pas le droit de se soustraire à ces hontes, de se défendre contre ces lâchetés, lorsqu'elle le fait dans la sincérité de sa conscience ?
Gatienne, livrée à la logique inflexible qui avait formé son jugement, sentait une volonté virile s'emparer d'elle et la relever de l'abaissement moral que les préjugés voulaient lui infliger.
Non, elle ne devait nul aveu à Fabrice, qui ne lui en devait aucun. (Peyrebrune 1884 : 96-97)

Il arrive cependant que le mari, lors d'une conversation avec Robert, avoue partager lui-aussi ces préjugés sociaux ignorant qu'il condamnait ainsi indirectement son épouse :

– La femme appartient à son premier possesseur.
– C'est mon avis, conclut Fabrice. A moins de n'appartenir jamais à personne, légitimement j'entends ; car le mariage, même sans amour, ne va point sans cette sorte de jalousie rétrospective qui fait aux femmes une obligation et un devoir d'apporter leur virginité à l'hymen. (Peyrebrune, 1884: 202-203)

Le bonheur conjugal brisé, Gatienne se suicide se sentant impotente face au pouvoir de suggestion d'une morale sociale implacable envers la femme.

Une histoire tout à fait différente est celle qu'on nous raconte dans *La Margotte* (1887). Ici, l'homme, Étienne – un jeune écrivain –, n'est plus un séducteur infâme. Il séduit, certes, la jeune fille pauvre et ignorante, mais il accomplie sa promesse de lui donner une éducation qui l'aide à grimper dans l'échelle sociale et se montre de même prêt à l'épouser lorsqu'elle accouche un enfant. Il s'acharne alors, à la façon d'un pygmalion, à faire de la Margotte une femme digne de lui, mais « sa création », ce « chef-d'œuvre » animé, finit par se retourner contre lui comme le monstre de Frankenstein.

> Pauvre petite fille, inculte d'abord, timide et douce ; puis, peu à peu réveillée, tirée de son ignorance, développée, grandie, grandie, ayant atteint le niveau intellectuel de ceux qui avaient consenti à la faire monter jusqu'à eux pour la recevoir dans leur rang, et maintenant, ne s'arrêtant plus et continuant à grimper comme une liane folle qui jette toujours plus haut ses frêles et tenaces crochets.
> Après l'avoir couvée avec une tendresse de père et de créateur, penché sur elle, un peu comme sur un berceau, voilà qu'Etienne aujourd'hui la regardait d'en bas, car elle le dépassait maintenant, elle le dominait, devenue à son tour l'être supérieur dans son ascension triomphante. (Peyrebrune s.d. : 167)

La Margotte, reconvertie en une nouvelle femme – Marguerite – grâce à une éducation exceptionnelle, commence à avoir ses propres inquiétudes, ses propres vœux : elle veut devenir artiste. Étienne, qui l'« avait créée pour lui, pour lui seul », « refuse avec son autorité de chef, de maître » cette tentative d'émancipation (Peyrebrune, s.d. : 295). Mais alors, loin de s'y conformer, Marguerite coupera le lien avec son créateur et prendra la fuite auprès d'un poète lui rendant la liberté de devenir la femme qu'elle veut être réellement.

C'est la liberté aussi, mais la liberté sexuelle plus particulièrement, ce que réclame l'héroïne de la nouvelle *Dona Juana* (1888). Et dans sa protestation, elle insiste sur le caractère pernicieux du modèle de vertu imposé par la société patriarcale, qui ne fait que des femmes insatisfaites, malheureuses ou soumises, toujours inférieures dans leurs rapports avec les hommes.

> [...] vous, les hommes, les êtres libres, nés et grandis avec la conscience de cette liberté qui vous laisse, sans remords et sans honte, savourer toutes les joies de la passion partagée ? Mais nous, condamnées par l'état de conscience même que l'on nous a fabriqué à la pureté ou du moins à la fidélité éternelle, nous subissons toutes les affres de cette condition contraire aux lois naturelles, ou bien les tortures des plus douloureuses hontes, si nous avons le malheur de nous affranchir. Nous faisons de vous des dieux, dites-vous, mais vous faites de nous des infâmes et des prostituées ; ce qui fait votre joie et votre suprême orgueil fait notre abaissement. Vous avez des souvenirs et nous avons des remords (Peyrebrune, 1888 : 5).

Ferme dans ses convictions, dona Juana s'en passera de cet idéal de femme vertueuse et donnera libre cours à son cœur, laissant derrière elle tout un éventail d'hommes trompés et morts d'amour.

En quête d'un idéal de perfection, elle n'est pas prête à « aliéner [sa] liberté » en faveur d'un amant quiconque pour toute sa vie sous aucun concept (Peyrebrune 1888 : 6). Elle ne prône donc qu'un droit de choix égal à celui qu'exercent les hommes : voilà l'argument qu'elle donne dans sa défense auprès de sa dernière conquête.

> — […] Depuis un mois que vous me priez d'amour, si bien qu'hier, enfin, je vous ai répondu, à peu près, que je vous aimais, vous ai-je demandé compte de votre vie passée, de vos amours défuntes ? Quel âge avez-vous, Monsieur de Parny ? Le mien, je suppose : trente ans. Combien de femmes avez-vous aimées, séduites, trompées, abandonnées, désespérées peut-être jusqu'à l'infamie ou jusqu'à la mort, depuis vos vingt ans seulement jusqu'à ce jour ? Répondez…
> […]
> — Le nombre vous échappe, n'est-ce pas ? C'est si naturel qu'on laisse une femme, alors qu'on ne l'aime plus ? Qui songerait à s'en étonner et à s'en souvenir ? On doit y mettre des formes, voilà tout, quand on est bon gentilhomme. Mais s'il plaît à une femme, déjà fort malheureuse et confuse d'avoir cédé, de vouloir reprendre sa liberté alors qu'elle a cessé d'aimer, c'est une autre affaire. Et si le malheur veut que l'abandonné ne puisse se consoler, la femme est… ce que vous disiez tout à l'heure, Monsieur, une misérable. Car elle doit traîner éternellement le boulet des tendresses mortes, quand il vous sied à vous de le détacher avec la plus sereine désinvolture. (Peyrebrune 1888 : 14-15).

Malheureusement, cette héroïne se heurtera comme les autres contre le mur de la double morale patriarcale. Elle mourra aux mains d'un amant incapable d'accepter l'inversement des rôles entre homme et femme en termes de domination.

Le choix de ces trois personnages n'a pas été fortuit. Nous prétendions mettre en évidence le fait que la domination de l'homme sur la femme est un problème qui touche indifféremment tous les niveaux de la société. Gatienne, Margotte et Juana représentent chacune, effectivement, un milieu social différent : l'une est une petite bourgeoise ; l'autre, une paysanne pauvre ; et la dernière, une comtesse. Et toutes les trois voient venir, chacune à leur tour, un homme qui étouffera leurs aspirations au nom d'une autorité suprême leur étant accordée depuis des siècles de tradition patriarcale.

Il n'est pas non plus étonnant qu'elles en résultent toutes punies de leurs audaces, l'auteur étant censée de se plier encore au conservatisme des critiques, des éditeurs et du lectorat si elle voulait bien se faire publier. Néanmoins, elle s'arrange à donner aux dénouements de ses

histoires une certaine ambiguïté, car en même temps qu'elle rend la satisfaction aux lecteurs de voir condamnés les comportements irréguliers de ces femmes – avec la mort dans le cas de Gatienne et de dona Juana ; avec le mépris social et l'enlèvement de son enfant, pour ce qui est de la Margotte –, une sensation reste dans le subconscient : peut-être que les fautes de ces héroïnes n'étaient pas telles.

Mais s'il y a une véritable transgression chez Georges de Peyrebrune, celle-ci réside, dans notre opinion, dans le fait d'avoir tiré ces femmes de leur statut d' « éternelles mineures » tout en leur attribuant un esprit critique. Car, en effet, une femme capable de réfléchir sur sa condition ne se livrera jamais aux abus de l'homme sans avoir livré bataille auparavant. Et, comme, pour Georges de Peyrebrune c'est par le biais de la possession du corps que l'homme exerce sa domination sur la femme, la réaction logique de ses héroïnes sera de s'approprier d'abord de leurs propres corps pour devenir par la suite les maîtresses de leur propre destin.

À force d'être répété par Peyrebrune et par ses consœurs, ce message – aussi lucide et sage que novateur et subversif – de la nécessité de se rebeller contre les injustices du système patriarcal percera lentement l'âme et l'esprit des lectrices. Semer le grain du changement : celle-ci fut la contribution des femmes de cette première étape de l'histoire du féminisme pour la construction d'une nouvelle femme, libre et émancipée.

Hélas, l'importance du rôle joué dans l'Histoire par ces femmes pionnières est restée pendant longtemps, et reste encore aujourd'hui, ignorée par beaucoup. C'est à nous, les chercheurs, de les rendre justice.

La notoriété de Georges de Peyrebrune expira pendant les premières années du XXème siècle, qui est la date du début d'un déclin progressif jusqu'à l'oubli absolu. Elle meurt dans l'indigence et la détresse, en novembre 1917, et son nom, comme celui de tant d'autres femmes, s'effaça de l'histoire. Elle laissa pourtant pour la postérité, dans ses œuvres et dans sa correspondance, le témoignage de son vécu personnel, les preuves des tracas subis dans sa lutte pour l'émancipation et l'empreinte de son cri de révolte contre l'indignité de la situation faite aux femmes. Et, grâce à ceux-ci, nous pouvons aujourd'hui lui restituer la place qu'elle mérite dans l'histoire de la littérature, dans l'histoire des femmes.

Bibliographie

ANONYME (1907) : « Cinq Mille Femmes de Lettres ». *Je sais tout : magazine encyclopédique illustré*. Paris : Publications Pierre Lafitte, vol. 32, 159-166.

BARBEY D'AUREVILLY, Jules (1878) : *Les Bas-Bleus*. *Les Œuvres et les Hommes*, t. V. Paris ; Bruxelles : Victor Palmé ; G. Lebrocquy.

BERNARD, Jean (1898) : « Les petites enquêtes du Figaro : L'idéal à vingt ans ». *Le Figaro*, nº 247, 5.

ENA BORDONADA, Ángela (2001) : « Jaque al Ángel del hogar : Escritoras en busca de la nueva mujer del siglo XIX », (Mª José Porro Herrera). *Romper el Espejo : La Mujer y la Transgresión de Códigos en la Literatura española : Escritura. Literatura. Textos (1001-2000)*, Córdoba : Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 89-111.

NESCI, Catherine (2011) : « Bas-Bleu ou femme de plume ? La littérature au féminin selon Daumier et Gavarni », (José-Luis Díaz). *Le Magasin du XIXe siècle*, nº1, La femme auteur, 53-61.

PEYREBRUNE, Georges de (1884) : *Gatienne*, (2e édition). Paris : C. Lévy.

— (1888) : « Dona Juana ». *La Grande Revue de Paris et de Saint-Pétersbourg*. Nº6, 1-15.

— (1892) : *Le roman d'un Bas-Bleu*. Paris : Ollendorff.

— (s.d.) : *La Margotte*. Paris : La librairie illustrée.

PLANTÉ, Christine (2015) : *La petite sœur de Balzac : essai sur la femme auteur*. Lyon : Presses universitaires de Lyon.

SÁNCHEZ, Nelly (2016) : *Georges de Peyrebrune. Correspondance : De la Société des gens de lettres au jury du prix Vie heureuse*. Paris : Classiques Garnier.

SÉVERINE (1896) : « La Littérature Féminine ». *Le Journal*, nº1418, 1.

SLAMA, Béatrice (1980) : « Femmes écrivains » (Jean-Paul Aron). *Misérable et glorieuse la femme du XIXe siècle*. Paris : Fayard, 213-243.

— (1981) : « De la "littérature féminine" à "l'écrire-femme" : différence et institution ». *Littérature*. Nº44, L'institution littéraire II, 51-71. [http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1981_num_44_4_1361 ; 16/10/2015]

SOCARD, Jean-Paul (2011) : *Georges de Peyrebrune (1841-1917) : Itinéraire d'une femme de lettres, du Périgord à Paris*. Périgueux : Arka.

WOOLF, Virginia (1992) : *Une chambre à soi* (*A Room of One's Own*). Paris : Denoël.

Gracia Nasi, la señora de la Consolação

Alessandra Dolce – Antonia Martínez Pérez
Universidad de Murcia

Resumen: En Italia, tras el edicto de expulsión de 1492 firmado por los reyes Católicos, se destacaron comunidades sefardíes que fueron acogidas y que contribuyeron al desarrollo de ciudades como Venecia, Ancona, Pesaro y Roma.

En Ferrara, la política de la Casa de Este, entre 1492 y 1597, había transformado la ciudad en «el puerto plácido y seguro» para los Judíos, gracias a las garantías otorgadas en 1550 por Hércules II de Este para el salvaconducto, que reiteró en 1553, permitiendo el florecimiento de una actividad literaria judía vigorosa, sea religiosa o profana.

En el mismo período llegó a Ferrara, huyendo de Venecia, Gracia Nasi, una figura muy conocida y amada, también llamada «la señora de la *marranos*[1]». Su buena posición financiera le permitió rescatarlos, organizando el viaje de salvación –hacia el Imperio Otomano– que ella misma y su familia ya había llevado a cabo. Además les financió en Ferrara las primeras publicaciones de obras literarias y teológicas en español y portugués, para que pudieran ser accesibles a la población sefardí, especialmente a los *marranos* que no tenían más noción de hebreo con el fin de proteger y mantener viva la tradición religiosas y cultural de sus padres.

A esta mujer, cristiana nueva nacida en Lisbsoa en 1510, protectora de judíos, está dedicada la obra de Samuel Usque *Consolação às tribulações de Israel* y la *Biblia de Ferrara*. Ella forma de aquel grupo de valientes mujeres que destacaron por sus cualidades y por el enorme impacto político y cultural que tuvieron a lo largo del siglo XVI.

Palabras Clave: Tres Culturas; Expulsión; *Marranos;* Conversos; Sefardíes; Usque.

La influyente obra de Américo Castro, *España en su historia* (2004), ilustra claramente el difícil camino de formación de España y Portugal como estados modernos, sobre todo cuando se considera en relación

1 *Marranos* es una forma despectiva con la cual eran denominados los judíos de España y Portugal obligados a convertirse al cristianismo y que seguían observando sus costumbres y religión.

con los acontecimientos que vieron delinear la fisionomía (geográfica, constitucional, etc.) francesa o inglesa por ejemplo, basada en una incuestionable conciencia común de compartir una historia normal y progresiva, o sea con una serie de acontecimientos, hechos históricos y culturales que determinan un pueblo dentro de las convenciones que se suelen acordar.

Por el contrario, la historia española-portuguesa está permeada por un relativismo agudo y aquí Castro introduce el concepto dicotómico vivir-morir en una serie de apoteosis y desastres que se suceden sin la esperanza de un futuro marcado por el progreso.

Significativo es el caso del periodo histórico de España de las tres culturas que en un principio se caracteriza por un gran impulso y bienestar cultural, debido a la presencia y el fructífero intercambio entro los pueblos judío, musulmán y cristiano que degeneró, durante dos siglos (los primeros procedimientos restrictivos contra judíos datan la época de Alfonso X el Sabio), en una de las persecuciones las más sangrientas del siglo XVI que hizo daño no sólo a las victimas sino también y quizás sobre todo al interés de la nación.

Interesante fue el comentario del Sultán Bayaceto II- al cual se atribuye la frase referida a Fernando el Católico: « ¿A este le llamáis rey político que empobrece sus estados para enriquecer los míos?».

A un enviado de Carlos V el Sultán Solimán le dijo que se maravillaba que hubiesen echado los judíos de Castilla, pues era echar la riqueza.

Volviendo unos pasos atrás, el mito de la época feliz de convivencia durante la Edad Media encuentra testigos en muchas literaturas europeas:

> E cosí vi dico, signore mio, delle tre leggi alli tre popoli date da Dio Padre, delle quali la quistion proponeste: ciascuno la sua eredità, la sua vera legge e i suoi comandamenti dirittamente si crede avere e fare; ma chi se l'abbia, come degli anelli, ancora ne pende la questione. (92).

La historia del judío Melquisedec, el tercer cuento de la primera jornada del *Decameron*, encomiable y muy citado ejemplo, se construye sobre el tema del Judío sabio[2] que tuvo éxito y fue ampliamente difundido.

El ejemplo no es aislado, por supuesto, en cuanto la producción literaria en España de momento lleva una enorme cantidad de obras

2 Melquisedec o la historia de los tres anillos (Filomena). Con intención de sacarle dinero de alguna forma, el sultán Saladino pregunta a Melquisedec cuál de las tres religiones es la verdadera. Éste cuenta la historia de un padre que ,en lugar de elegir a cuál de sus tres hijos dejarle el valioso anillo que poseía, hizo dos copias y repartió un anillo a casa uno, de manera que siempre se preguntaban y nunca sabían cuál era el original.

en consonancia con este tema: el *Poema de mío Cid*, *El libro de buen amor* de Juan Ruíz, *Los proverbios morales* de Sem Tob de Carrión, ya solo por lo que concierne el periodo de cohabitación.

Esta Edad de Oro, poco a poco, con la Reconquista, comenzó su declive inexorable junto con la degradación social y económica de los judíos y el surgimiento del fenómeno del *marranismo*, debido a un clima general de hostilidad popular que culminó en la matanza de la primavera de 1391, cuando cuatro mil judíos fueron masacrados por los pogromos cristianos en Sevilla.

Este episodio dio impulso a un brote generalizado de persecuciones antisemitas –que se sucedieron a lo largo del curso del siglo XV– que llevaron a la creación de la Inquisición en Castilla. Fundada en Sevilla, en 1478 con una bula del Papa Sixto IV, se trasladó a Toledo en 1484 donde destacó por severidad por parte de Tomás de Torquemada. Con la conquista de Granada en 1492 la razón de Estado prevaleció y los monarcas españoles decretaron la expulsión de moros y judíos. Los efectos del decreto, el 18 de junio de ese año, se ampliaron a Sicilia y Cerdeña, las posesiones de la Corona hispana en Italia y unos años más tarde, en 1497, con motivaciones y métodos distintos -pero análogos- sigue el edicto de expulsión de Portugal.

Estas breves referencias históricas, geográficas y culturales son las bases que componen el trazado –a través de fuentes literarias como por ejemplo *La lozana andaluza*– el camino seguido por la comunidad sefardí en consecuencias de la expulsión de su país de origen (Sepharad significa precisamente España), extendiéndose por todos los rincones del Mediterráneo e incluso fuera, por todo el Mundo: del norte de África a Italia, a través de Flandes, en la dirección de los Balcanes, Grecia y Turquía hasta Latino América en busca de lugares donde se pudiera profesar libremente la religión de sus padres, los lugares que Attilio Milano (1963) llama «las tierras de refugio».

En Italia, en particular, se destacan las comunidades sefardíes que fueron acogidas y que contribuyeron al desarrollo de ciudades como Venecia, Ancona, Pesaro y Roma. Fundamental fue la política acogedora de los duques de Ferrara hacia los judíos de España y Portugal, lo que permitió el florecimiento de una actividad literaria judía vigorosa, sea religiosa y sea profana. Siendo difícil ir directamente a Turquía, el camino de los marranos se dirigía al norte de Flandes hasta Amberes, y luego cruzaba los Alpes, deteniéndose primero en Venecia y Ferrara, luego hacia levante.

En Ferrara, la política de la Casa de Este, en un periodo entre 1492 y 1597, había transformado la ciudad en «el puerto plácido y seguro» para los Judíos, gracias a las garantías otorgadas en 1550 por Hércules II de Este para la emisión de salvoconductos, que se repitió en 1553.

En el mismo período llegó a Ferrara, huyendo de Venecia, Gracia Nasi, una figura muy conocida y amada, también llamada «la señora de la *marranos*» pues con ellos compartió el bautismo forzado en Portugal y la condición del sufrimiento por su doble identidad. Su buena posición financiera le permitió rescatarlos, organizando el viaje que ella misma y su familia ya había llevado a cabo. Y les financió en Ferrara las primeras publicaciones de obras literarias y teológicas en español y portugués, para que pudieran ser accesibles a la población sefardí, especialmente a los marranos que no tenían más noción de hebreo con el fin de proteger y mantener viva la tradición religiosas y cultural de sus padres.

Una comunidad que se ve obligada a fragmentarse en casi todos los rincones del Mundo, su supervivencia, en cuanto grupo, está vinculada a mantener con fuerza su lengua para que no desaparezca, pues su hibridación lingüística es la fuente principal de su riqueza. Por supuesto, hay muchas influencias, mezclas y préstamos según el país «acogedor» y, en el caso del judeoespañol –el idioma de los sefardíes– estas influencias se multiplican y la lengua se expande a través las diferentes culturas. Al español, que ya tenía sus variantes regionales, se modula el hebraico y luego se sobreponen elementos franceses, italianos, turcos, etc. Se puede hablar de una *koiné* lingüística que viajó y sobrevivió al tiempo, a los lugares y a las persecuciones hasta hoy en día, donde tenemos ejemplos clarísimos de un idioma que sigue siendo hablado y que el marco histórico y cultural se convierte en peculiaridad que determina el pertenecer al grupo, en cuanto que tiene su propia lengua vernácula. Un ejemplo significativo es el fragmento de un texto grabado en Atenas:

> (…) visto ke ay gidyós venidos de Salonik (…) ma antes de la gerra/ en todos los livros de las fyestas/ ay grandes partidas del testo traduzido en español/ i se dezia en español para ke pudieran entender el puevlo i sovre todo las muzeres. (Bossong, 2004,10).

En la península helénica, en la ciudad de Salónica, se estableció la comunidad sefardí que llegó a ser la más importante. Aquí la literatura sefardí tuvo un terreno fértil en el encuentro de un importante evento cultural, en el que religión y estudios judíos se simultaneaban y eran cultivados libremente a altos niveles. Auge que floreció, no solo por escrito, sino también en la música por una fructífera unión entre la poesía y las canciones que contaban el período; muchos ejemplos que sobreviven se encuentran en los textos de la literatura judeo-española en relación con los Tesalonicenses y la vida social y cultural en Salónica.

Tratar de definir una literatura propiamente sefardí siguiendo los esquemas clásicos de catalogación no es, en este caso, un asunto fácil en cuanto que resulta complejo delinear los rasgos de un grupo que escapa una pertenencia geográfica y lo que eso implica.

Algunos de estos rasgos pueden ser resumidos en la perpetuación de la tradición oral de los romances, difundida en cada nivel social, y parte constituyente por el origen común y las temáticas del romancero hispánico y por lo tanto menos sujetos a las peculiaridades del mundo sefardí. Pero, de todos modos divididos de la tradición peninsular por influjos posteriores y extra-hispánicos; luego por la tradición de la poesía sacra y religiosa y también por la producción de líricas autóctonas y de coplas (de tema bíblico, histórico, folclórico y de intencionalidad moralizante) que empieza su fortuna con las coplas morales de Sem-Tob de Carrión, abiertas a las solicitaciones de las nuevas lenguas y culturas de contacto.

Gracia Nasi operó activamente en este proceso de salvación y perpetuación del patrimonio cultural y lingüístico en cuanto estaba firmemente convencida de que, para fortalecer los vínculos con el judaísmo, era necesario en primer lugar, promover la difusión de la Biblia y otras obras litúrgicas en español –idioma usado para la re-educación al hebraísmo–, y por supuesto financiarlas (además de financiar el transporte físico de los marranos del puerto de Ancona hasta el de Salónica).

Encargó al marrano Duarte Pinel, mejor conocido bajo el nombre judío Abraham Usque, imprimir la obra *Lybro de Oracyones de todo el anno* en 1552, y la *Biblia* dicha *de Ferrara* en 1553 que tuvo dos ediciones: una para los cristianos dedicada al duque de Ferrara y la otra dedicada a doña Gracia Nasi.

En el mismo año, fue publicada la obra de Samuel Usque *Consolaçãoàs tribulações de Israel* en lengua portuguesa que hace uso de una prosa inspirada en el texto de la *Biblia*, en la literatura sagrada y los clásicos para contar la historia del pueblo judío.

No sabemos mucho de este personaje, aparte de que probablemente nació en Lisboa y vivía de pequeños negocios hasta que encontró a Gracia Nasi, a cuyo servicio estuvo cuando se cruzaron sus caminos en Amberes y luego en Ferrara y en Salónica.

A esta mujer, cristiana nueva, nacida en Lisboa en 1510, protectora de judíos, «señora de los marranos», está dedicada la obra de Usque. Ella forma parte de aquel grupo de valientes mujeres que destacaron por sus cualidades y por el enorme impacto político que tuvieron. Le reconoce el autor:

> Meriti rilevantissimi nelle azioni di salvataggio di molti correligionari. Con amore materno, liberalitá e coraggio, vi si legge, donna Gracia ha soccorso moralmente e materialmente una moltitudine di

poveri e disorientati ebrei che si sono rivolti a lei come a una fonte di acqua chiara capace di dissetarli. (Muzzarelli, 1991).

Gracia Nasi desafió a hombres, papas, reyes; se movió por toda Europa hasta llegar a Constantinopla, donde poder practicar libremente su religión y fe y ayudó a muchos compatriotas en el largo viaje que tenía como punto de origen la Península Ibérica. Apoyó los estudios y la enseñanza del hebraísmo, entre otros, financió la publicación de la Biblia en hebraico, tratados sobre la fe judaica y obras literarias como la *Consolação às Tribulações de Israel*.

La dedicatoria manifiesta el reconocimiento y los agradecimientos a esta mujer que tanto arriesgó por su pueblo, por la «nação portuguesa» que adquiere un enorme protagonismo en el texto, en esta sublimación del dolor de los sefardíes, en particular los que venían de Portugal y por esa razón eligió redactar la obra en este idioma en lugar del castellano, en cuanto que su objetivo era el acercarse más a sus compatriotas. Tal vez si la hubiese escrito en judeoespañol la *consolaçãm* hubiera podido convertirse en un unificador de comunidades:

> Alguns señores quiserom dizer antes que soubessem minha razam, que fora melhor ver composto em língua castelhana, mas eu creo que nisso nam errei, porque sendo o meu principal intento falar co Portugueses e representado a memoria deste nosso desterro buscar-lhe per muitos menos e longo rodeo, algum alivio aos trabalhos que nele passamos, desconveniente era fugir da língua que mamey e buscar outra prestada pera falar aos meus naturais: E dado caso que A volta ouve muitos do desterro de Castela, e os meus passados daly ajam sido, mais razão *parece que tenha agora conta com o presente e mayor cantidade*.(Roani, 2011).

Las pocas informaciones bibliográficas que tenemos sobre Samuel Usque solo nos permiten algunas hipótesis de su periplo, vinculado al de Gracia Nasi, Yerushalmi (1989) dice que:

> He was certainly born in Portugal, perhaps shortly after the conversion of 1497. He himself refers to the New Cristians as «our Portuguese nation» (nossa naçao Portuguesa), and the portuguese as the language he há suckled with his mother's milk (a lingua que mamey). His forebears, he declares, were «of the dispersion of Castile» (do desterro de Castela), which may indicate that they were among the spanish exiles of 1492. He lived in Portugal as a New Christian at least until 1531, the year in which John III requested authorization for an Inquisition. The equivalent Jewish date (5921) [...]

Además demuestra una gran erudición y conocimientos de temas e idiomas:

> From the culture reflected in the *Consolaçãm* it would appear that Usque had received a broad education in Portugal. He had learned Latin and perhaps some Greek, read widely in the classics, and apparently knew Spanish well. he must also have cultivated a particular interest in Portuguese vernacular literature, since his own stylistic mastery could only have been achieved before he left.

Samuel Usque tradujo algunos sonetos de Petrarca en versos al español y contribuyó así a la difusión del petrarquismo en el mundo hispano-románico; su obra muestra cómo los hebreos sefardíes estuvieron abiertos al arte renacentista italiano, cuenta Bossong (2010, p.85); y compuso una obra en prosa sobre los sufrimientos del pueblo judío, escrita en portugués, que –siguiendo un modelo típico del Renacimiento Italiano– presenta una estructura literaria de un dialogo entre tres pastores. Esa forma dialogada recuerda las *Églogas* de Virgilio. La égloga de Samuel Usque fue publicada, como dicho, en 1553 en la imprenta de Abraham Usque, en el mismo año en el que el *Talmud* era quemado.

El libro narra cómo un pastor, cuyo nombre es Ycabo, Jacob, lamenta la dispersión y la distracción de su rebaño. Dos jóvenes pastores, Zacarías (el que recuerda) y Nahúm (el que consuela) escuchan sus lamentaciones y lo interrogan cerca el destino de sus ovejas. Entonces Ycabo empieza a describir con palabras conmovedoras la historia de los sufrimientos de los hijos de Israel: a partir de la cautividad de Babilonia y de la destrucción del segundo templo por parte de los romanos, pasando por la opresión de Sisebuto, rey de los Visigodos, hasta las persecuciones de la Edad Media en los países europeos.

Al final los tres pastores están de acuerdo en reconocer que todas estas pruebas han sido enviadas por Dios y forman parte de su plan de salvación: cada persecución corresponde a una esfera celeste, hasta la novena, que coincide con la inquisición portuguesa. Después de haber pasado todas las esferas del sufrimiento, el pueblo de Dios puede esperar en una próxima liberación.

El emblema del editor Abraham Usque expresa esta esperanza con una imagen: el globo celeste, bajo el cual se encuentran palabras de esperanza del Salmo 130, que se eleva desde lo profundo de la humillación:

> Yo espero en el Señor, espera mi alma y en su palabra yo confío. (Bossong, 2010)

La descripción detallada de la historia hebraica, junto a la intensa obra mesiánica de salvación, aseguró a esta obra un puesto de relieve en la producción literaria hebraica. Al mismo tiempo, representa un modelo de prosa renacentista, una obra magistral de la literatura portuguesa de la época, como la define Bossong (2010).

La Inquisición destruyó la primera edición, justo cuando acababa de ser publicada; una segunda edición pudo ser impresa en Amsterdam en 1599.

En lo que concierne al análisis, la obra muestra ciertas dificultades en cuanto al sentido de las palabras, y que una buena parte de su vocabulario sufrió variaciones semánticas y cayó en desuso por su arcaicidad. Incluso hay palabras que evidencian influencias de la lengua italiana de la época. Aunque con estos problemas, no resulta sin embargo tan complicado seguir el hilo lírico que permanece en la prosa, el ritmo poético, la hermosura del discurso altamente literario que representa, y que es lo que induce a una invitación a la investigación.

En la *Consolação* el narrador, imposibilitado de expresar toda su disconformidad con la situación en la que vivía, a través de palabras comunes, utiliza un lenguaje poético, *plurisignificativo* y muy sugestivo, intentando echar fuera todo su sufrimiento y nostalgia. La prosa, como indica Luzia Aparecida Berloffa Tofalini, se revela incapaz de dar cuenta de la profundidad de este sufrimiento:

> A poesia entra em cena, entrelaça-se com a prosa, establese um conluio com ela e, assim, na hibridez do discurso, pode dizer o indizível. […] se o material da arte do poeta é a palavra, é só através do uso invulgar desta que ele pode chamar a atenção dos destinatários para a realidade mais profunda da condição humana. (Berloffa Tofalini, 2012,08).

Usque redactó su *Consolação* en tierras extranjeras y el elemento apátrida es uno de los más fuertes que se encuentran a lo largo de todo su trabajo. Escrita en un tono artístico muy elevado, la obra alcanzó la cumbre literaria donde solo se sitúan los mejores libros de la prosa clásica en la historia de la literatura portuguesa.

Al tratar temas de sufrimientos que envuelven la diáspora, la *Consolação* no se constituiría como un poema épico, sino que más bien se aproximaría a la tragedia, si no estuviese invadida por una fuerza histórica y antropológicamente optimista.

A pesar de que la lengua franca sefardí era el judeoespañol, la lengua usada es el portugués porque la obra pretendía convencer a los portugueses de Israel que no merecían tantas crueldades, como bien lo explica en el prólogo. En él expresa cómo tantas penas formaban

un camino difícil, pero con el seguro final de volver un día a la «tierra prometida», para alcanzar la paz del alma y llegar a la gloria de Dios.

Efectivamente, otro aspecto de gran interés es la presencia mística: para el narrador es imposible escaparse del destino, y que hay una relación causa-efecto entre pecado y pena:

> É com estas quatro obras iniciais que se define o caráter pragmatista da literatura mistica portuguesa: *Consolação às Tribulações de Israel,* de Usque, Ferrara, 1553, só em 1906 de novo reimpressa em Coimbra; *Imagem da Vida Cristã,* de Heitor Pinto, Coimbra, 1563, no mesmo século XVI verias vezes reeditada; *Diálogos*, de Amador Arrais, Coimbra, 1589, mais completos na edição de 1604, depois esquecidos até a edição rolandiana de 1844; e *Trabalhos de Jesus*, de Tomé de Jesus, Lisboa, 1602-1609, uma das obras literárias portuguesas mais vezes reimpressas e traduzidas para línguas estranhas. (Berloffa Tofalini, 2012,08).

El texto está lleno de la profundidad del ser, invadido de poesía que suaviza el odio de la condición en la cual tienen que vivir los judíos y de la esperanza triunfante. Carácter semítico, con unos tonos proféticos y también se encuentran maldiciones. Toda una preparación al gran día en el que se levantará el futuro hebraico y la memoria no será sólo un cajón de malos acontecimientos sino un estandarte de gloria. Todo eso se encuentra en el texto mismo de Usque que es una *captatio benevolentiae* –muy de moda en siglo XVI– pidiendo ayuda a su Señor para que le asista en la redacción de su obra:

> nas grandes cousas e dignas de memoria, o menos que os bons juízos notam é a língua ou estilo, porque a cousa em si mesma se estima e as palavras não é outro que ua declaração, as quais importam pouco serem elegantes ou mal ornadas. (Berloffa Tofalini, 2012,08).

La estructura del libro está compuesta por un prólogo y tres diálogos: el primero empieza por una descripción de serenidad y precede al relato de las *tribulações* hasta la destrucción del Templo; en el segundo lamenta la pérdida de las diez tribus, en el primer diálogo. El tercer y último diálogo está compuesto por sufrimientos, lamentos, llantos y *consolação,* considerado el más importante en cuanto a la naturaleza de su expresión profética y de esperanza.

La hibridez dada por la unión entre canto en prosa y poesía es la representación más profunda del ser y deja percibir la interacción del cuerpo y del alma. Berloffa Tofalini (2012: 8) opina que Usque analiza sus propios sentimientos, acciones y reacciones y proyecta el resultado de

una especie de análisis psicológico por parte del lector en los personajes del texto.

El hecho de que historia, memoria y literatura confluyesen en el mismo espacio constituye una estrategia para su alivio y el de los sefardíes que compartían su suerte. Un ejemplo de este lirismo lo ofrece Usque por medio del personaje Ycabo:

> Ó mundo, mundo / já que tuas racontes créatures / não consentes se doam de minhas tribulações e lazeiras, / se nas insensíveis / influirom os céos algum modo secreto de piedade, / dá licença aos rios / que d'altas montanhas com espantoso rumor / vêm quebrar suas escumodas ágoas em baixo, / que detendo o seu arrebatado passo, / com manso e lamentoso roído / acompanhem o continuo curso de minhas lágrimas, / e em seu correr cansado, / mostrem novo sentimento / de minhas longas misérias! / E vós outros, / príncipes de todos eles, /Nilo, Ganges, Eufrates, Tigre/ que, destando-vos do paraíso terrestre, / desenfreados vindes abrevar / os sequiosos Egípcios, / os moles e cheiros Índios / e, torcendo o passo, / escondendo-vos nas áreas por muitos dias, / sais depois a mostrar-vos /aos barbaros e queimados Guinéos / e subindo e descendo / por ásperos e montanhosos desertos / is também saudar / os guerreiros e cruéis Tártaros pois lá vos comunais / co aquele tão desejado mensageiro / que em carro e cavalos de fogo arrebatado / foi levado ao céos, / rogo vos que aqui manso me digais este segredo:/ quando casarão meus males e fadigas / minha injúrias e ofensas, / minhas saudades e misérias, / as feridas n'alma e minhas mágoas, /as bem-aventurnças em sonhos, / as desaventuras certas, os males presentes / e esperanças longas e tão cansadas?! / E quando terá paz tanta guerra / contra um fraco sujeito, / temor, suspeita, recesso / de minhas entranhas?!/ té quando gemerei, suspirarem, / matarei a sede / co as lágrimas de meus olhos?! (Usque, 1989).

Resulta evidente la abundancia de metáforas («Nilo, Ganges, Eufrates», «Tigre»), las sinestesias («moles e cheirosos Índios», «por ásperos e montanhosos desertos»), cromatismo («aos barbaros e queimados Guinéos»), etc.

La composición del texto deja el fluir temporal, para introducirse en el simbólico y este propósito de representar estos tres pasajes esenciales del tiempo diurno, indicando en cierta manera una intención de asociación de la propia vida de un hombre y de la historia de Israel.

En el intento de suavizar la pena, el narrador se ayuda con la simbología y con la mística: los ríos de agua son elementos símbolos que representan los pasajes de la vida, con sus tormentos y lágrimas.

Consolação às tribulaçoes de Israel es testigo textual de una época, un poema en prosa escrito en portugués y clasificado como «prosa doctrinal religiosa», escrito con la intención de consolar a los hebreos lusitanos, renovando la promesa mesiánica de liberación del pueblo judío. Se trata de un verdadero manual apologético del judaísmo para los cristianos nuevos que rompieron con su fe ancestral y que vivían entre fe interior y cultura exterior, y rotos por el miedo.

Quizás si no sería demasiado atrevido ver en esta promesa mesiánica de liberación la intervención de la Señora de los marranos que, a través de su increíble poder, riqueza, educación y su extraordinaria energía logró realizar una empresa que para una mujer de la época renacentista era considerado algo casi imposible.

Doña Gracia operó de forma activa para que la situación judía evolucionase y mejorase de su lamentable condición. El largo cuento del difícil periplo de los hebreos escrito por Usque desde el principio de la historia hebraica hasta su tiempo es paralelo a su personal historia que en Gracia Nasi pudo encontrar su salvación; no solamente porque ella realizó un duro trabajo mediático entre las grandes ciudades italianas y el Imperio Otomano sino también porque, como herramienta y suporte de su ambicioso proyecto de crear una nueva patria para los hebreos en los territorios de Tiberíades, eligió la cultura y su difusión.

Bibliografía

AA.VV. (2004). *Judeo Espaniol: La vida social y cultural en Salónica a través los textos judeo-espagnoles.* Proceedings of the 3thInternational conference on the Judeo-Spanish Language. Thessaloniki: Molho R.

BENBASSA, E. y RODRIGUEZ, A. (2004): *Storia degli Ebrei sefarditi: da Toledo a Salonicco.* Torino: Einaudi.

BERLOFFA TOFALINI, L. (2012). «Entre a revolta e a saudade: Consolação às tribulaçoes de Israel de Samuel Usque.» Revista Ícone. Revista de divulgação Cientifica em Lingua Portuguesa, Linguística e Literatura, Vol. 10, 2012, 08.

BOSSONG, G. (2010): *I Sefarditi*. Bologna: Il Mulino Universale Paperbacks.

BOCCACCIO, G. (2003): *Decameron*, a cura di Natalino Sapegno, Torino, UTET.

CASTRO, A. (1983): *España en su historia: cristianos, moros y judíos.* Barcelona: Grijalbo Mondadori.

D'AZEVEDO, J.L. (1922): *História dos Christãos Novos Portugueses.* Lisboa: Liupapia Clássica Editora.

MILANO, A. (1963): *Storia degli ebrei italiani nel Levante*. Milano: Casa Editrice Israel.

MOHLO, A. (1996): *Ebrei e marrani fra Italia e levante ottomano in Ebrei in Italia a cura di Corrado Vivanti*, Einaudi, 1996 Fa parte di Storia d'Italia. Annali : 11.

MUZZARELLI, M.G. «Beatrice de Luna, vedova Mendes, alias Donna Gracia Nasi: un'ebrea influente (1510-1569 ca.), in O. Niccoli (1991), *Rinascimento al femminile*. Bari: Laterza.

PEREZ, J. (2001): *Historia de una tragedia: la expulsion de los judios de España*. Barcelona: Critica.

RENARD, R. (2003): *Sepharad: le monde et la langue judeo-espagnole des Séphardim*, Mons, Annales Universitaires de Mons [s.d.]

ROANI, G.L (2011). Arquivo marrava: Revista Digital de Estudios Judaicos da UFMG. Belo Horizonte, v.5, n.9.

ROMERO, E. (1992). *La creación literaria en lengua sefardí*, Madrid: Editorial Mapfre.

ROTH, C. (2003): *Storia dei marrani,* Milano, Edizioni Marietti.

USQUE, S. (1989), *Consolação às tribulações de Israel.* Reprodução facsimilada da Edição de Ferrara, 1553, Lisboa: Calouste Gulbenkian.

YERUSHALMI, Y.H. (1989). *A Jewish Classic in the Portuguese Language*. Estudos Introdutórios. In: USQUE, Samuel, *Consolação às tribulações de Israel.* Vol. I. Edição Ferrara, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Carmen Laforet: una mujer avanzada a su tiempo

Santa Ferretti
Universidad de Szczecin (Polonia)

Resumen: Un análisis de la figura de Carmen Laforet, sin duda una escritora adelantada a su tiempo por el ansia de libertad y de independencia que se desprende de su forma de escribir ; comprobaremos cómo sus novelas están llenas de mujeres a las que, como le ocurría a ella misma, les viene estrecho el traje que les prestó la vida. Mujeres deseosas de escapar de sus zapatos y poder volar. Pero subyace en todas ellas, incluso en las más dramáticas, un sentido del humor, una capacidad para la ironía, para decir sin decir, que son claves en su narrativa. Gran parte de las protagonistas de sus relatos son mujeres que trabajan fuera de casa, en general desempeñan su labor en oficinas. La mujer se presenta como un miembro con pleno derecho en la sociedad.

Palabras clave: España; Literatura; Narrativa femenina de la Posguerra; Derechos de la mujer; Crítica social; Neorrealismo europeo de posguerra.

En estos últimos años se ha recobrado el interés tanto por la figura de Carmen Laforet como por su obra literaria. Se ha recopilado toda su narrativa breve bajo el título *Siete novelas cortas* (2010), en 2010 también vio la luz la biografía a cargo de Anna Caballé e Israel Rolón (2010) *Carmen Laforet*. *Una mujer en fuga*; amén de distintas publicaciones surgidas anteriormente, desde el retiro de la escritora, por ejemplo la obra *Carmen Laforet* de Roberta Johnson (1981). La profesora Johnson seguiría ocupándose de la obra de C. Laforet en los años siguientes. Recordamos también su ensayo "La novelística feminista de Carmen Laforet y el género negro" (2006). Un año después de la obra publicada por Johnson, en 1982, el hijo menor de Carmen Laforet, Agustín Cerezales (1982), publicó a su vez *Carmen Laforet*, un trabajo biográfico que contiene una selección de textos de la novelista además de otros de crítica literaria sobre la obra de su madre hasta aquella fecha y que marcaría un hecho característico: ubicar a Agustín Cerezales, albacea de la obra de su madre, como el principal suministro de la información tanto biográfica como editorial relacionada con la escritora. Más recientemente, apareció *Mujeres de la posguerra*, de *Carmen Laforet a*

Rosa Chacel. Historia de una generación, obra de la periodista Inmaculada de la Fuente (2002), que añade importantes noticias y sobre todo una nueva interpretación con relación a las anteriores, las someras biografías de Johnson y Cerezales. Al año siguiente Israel Rolón (2004) editó *Puedo contar contigo*, que contiene la correspondencia epistolar mantenida por Laforet con el novelista español, afincado en los Estados Unidos, Ramón J. Sender; y en 2004, apareció la novela inédita *Al volver la esquina* (2004), segunda obra de una trilogía siempre anunciada pero nunca publicada como tal que, junto a la publicación de los cuentos *Carta a Don Juan* (2007), nos descubrieron una nueva e inédita Carmen Laforet. Es decir una escritora más prolífica y versátil de lo que a veces se nos ha querido hacer creer.

Hay que matizar, sin embargo, que, en realidad, el título aportado por Rolón, *Carmen Laforet/Ramón J. Sender Puedo contar contigo. Correspondencia*, marcó el punto de inflexión en los estudios laforetianos. El libro aportaba por primera vez la voz auténtica de la escritora, opinando sobre su obra, sobre obras ajenas (principalmente la del propio Sender) y sobre las dificultades que representaba para ella seguir manteniendo en pie su carrera literaria. Es decir, se ofrecía una visión poliédrica de Laforet desconocida hasta entonces. De ahí que los estudios sobre su obra adquirieran una nueva profundidad, como sucede siempre que se incorporan nuevos materiales biográficos al conocimiento de un escritor. Israel Rolón, tras la lectura de las obras de Carmen Laforet y para lograr explicar los enigmas de la escritora y los aspectos biográficos que no se perciben a simple vista, siguió investigando a la búsqueda de nuevos materiales epistolares que ayudaran a configurar su trayectoria desde un punto de vista interno.

El origen de la pesquisa epistolar de Rolón fue la lectura de *Palalelo 35*. Rolón comprendió que tenía que haber una correspondencia entre la autora y Sender. En primer lugar la buscó en EE.UU., especialmente en California, para después encontrarla en España, en la ciudad de Huesca donde se encuentra depositado el archivo de Sender y gran parte de sus cartas recibidas. Rolón aisló los manuscritos originales de entre unos seis álbumes diferentes en los que las cartas habían sido colocadas por orden cronológico. Luego tuvo que enfrentarse con la carencia de fechas con que algunas cartas fueron escritas (antes de transcribirlas con no poca dificultad debida a la escritura a mano, al deterioro de la claridad de la tinta y al uso de ambas caras del folio). Al contrario de Laforet, Sender escribió (excepto dos) toda su correspondencia mecanografiada. Gracias a la familia Laforet se han conservado y se pudieron incluir en el libro casi todas las cartas que corresponden al autor aragonés. La importancia de las cartas reside en el estilo natural, sencillo y espontáneo, no exen-

to de matices poéticos propios de la sensibilidad artística de ambos autores. Las cartas también dan a conocer aspectos de la creación literaria de la autora así como de sus largos silencios. El epistolario, a pesar de que la correspondencia esté fechada mucho antes, empieza en 1965 y va hasta 1982. Marie-Lise Gautier en "Carmen Laforet", *Interviews with Spanish Writers* (1992) refiere las palabras de Carmen Laforet y Sender: "Nos conocíamos por correspondencia desde hacía unos veinte años: Cuando la publicación de mi primera novela, Sender tuvo la generosidad de escribirme desde [Nuevo] México. Yo le admiraba sin haber leído más que una pequeña parte de su obra". Con Sender, Carmen Laforet encuentra a un confidente –no será el único– y le habla de lo difícil que es ser mujer y escritora al mismo tiempo y el resquemor hacia una sociedad que parece rechazar a las mujeres que se dedican a un oficio distinto al del ámbito del hogar y la familia que tradicionalmente se les ha reservado. Comunica al escritor sus inseguridades y su constante actitud crítica hacia su obra, su deseo de ser buena madre, su búsqueda de alegría y felicidad y su anhelo religioso. Se dice apolítica, pero va creciendo en su interior una hostilidad hacía su país por los cambios que observa en él y por la incomodidad que ello le comporta.

En 2004, Benjamín Prado y su esposa Teresa Rosenvinge publicaron en Ediciones Omega, en la colección Vidas literarias, una serie de biografías dirigidas por la escritora Nuria Amat, un volumen dedicado a Laforet. Incluye una selección de textos realizada por los propios autores y cedidos por los herederos de la propia autora. Cabe mencionar, al hilo de la aportación de los descendientes de Laforet, la valiosa aportación autobiográfica de la hija de Carmen Laforet, Cristina Cerezales Laforet, que en 2009 publicó *Música blanca*,[13] libro en el que recuerda y honra la memoria de su madre en una escritura poético-biográfica que proporciona también algunos datos valiosos.

Además de los libros mencionados más arriba, sería reprochable olvidarse de destacar una serie de artículos y trabajos sobre la vida y la obra de Carmen Laforet, aparecidos recientemente. Así, el artículo de la novelista Carme Riera "Hace 40 años, una noche como hoy", publicado en El País el 6 de enero de 1985, donde se recuerda la noche del primer premio Nadal en la que resultó ganadora una joven Carmen Laforet. Destaca también el completo estudio de Nada que la catedrática de la Universidad de Barcelona, Rosa Navarro Durán, lleva a cabo en la edición de Nada publicada por Destino el año 2006. De nuevo Carme Riera publica, esta vez en 2012, otro artículo el que lleva como título "Relectura de Nada en clave barcelonesa", publicado en *Cuadernos hispanoamericanos*, número 742. También examinaremos el artículo de Anna Caballé "Laforet inédita".[15]

Nuestra intervención se va a centrar en uno de los aspectos menos considerados de la escritora hasta ahora: su narrativa breve, escrita en un corto periodo de tiempo, entre 1952 y 1954, y bajo unas condiciones de espíritu que resultan perfectamente diferentes del conjunto de su obra. En ella apreciaremos la suave ironía con que tiñe sus narraciones, su reacción ante la belleza de la Naturaleza, su amor a la libertad y sobre todo la búsqueda de una verdad interior relacionada con el amor y la bondad que puede vincularse sin lugar a dudas a la etapa religiosa vivida por la escritora en este periodo.

En particular vamos a centrarnos en los personajes femeninos de sus cuentos, pues al igual que ocurre en la mayor parte de su obra (excepto en la última etapa, vinculada a *La insolación*[16] son ellos los que aportan con mayor profundidad un conocimiento psicológico del ser humano.

El análisis de su narrativa breve nos va a proporcionar fundadas bases para una interpretación más ajustada de la Carmen Laforet real, hasta hace poco reducida a su creación más inmortal, la frágil Andrea de Nada.[17] Es cierto que el deterioro mental de Laforet en los últimos años marcó de alguno modo su obra anterior, igualmente marcada por la manera en que la dura posguerra pudo quebrar su sensibilidad como artista. Carmen Laforet publicó poco y lo hizo en un periodo de tiempo que va de 1945 a 1960. Es decir su carrera se centra en quince años a lo largo de los cuales practicó con muchos géneros: la novela, la novela corta, el cuento, el artículo periodístico, el cuento incrustado como artículo, el libro de viajes y el diario (abordado como forma periodística en sus artículos publicados en ABC) pero, como ha probado la biografía de Caballé&Rolón la escritura se prolongó en el tiempo, mucho antes y mucho después del periodo comprendido entra ambas novelas. Pero hubo quien, haciendo juegos de palabras más bien chistosos, afirmaron que Nada es todo en Laforet.

Uno de los objetivos de este trabajo que presento es demostrar cómo Carmen Laforet ha sido no solamente la autora de Nada, que cruzó como un meteoro el firmamento de la novelística española de la posguerra, sino una valiosa escritora de novelas cortas y de cuentos, menos considerados por la crítica pero altamente representativos de su quehacer. Dicha narrativa breve habrá de situarla como una mujer de su época que, sin embargo, rechaza el compromiso ideológico o el realismo social, que se impone en los años cincuenta, para sumergirse en la búsqueda de una verdad humana que carece de color político y sí aporta, en cambio, una reflexión sobre la honestidad, la hipocresía, la ambición o la abnegación como hechos fundamentales en las vidas de los seres reales.

Laforet es una excelente escritora de relatos breves a los que, sin embargo, ella no concede demasiada importancia. Su periodo de crea-

ción en este género es sumamente limitado, como se ha dicho. Nunca más vuelve a escribir narrativa breve, pero el cuento le sirve para dar forma a sus nuevas creencias y necesidades religiosas. Y de ahí la aportación sutil de Laforet a una narrativa católica que en los años 50 tendrá en ella y en sus cuentos a una de sus más importantes representantes. Y es en los personajes femeninos donde proyecta mejor su singular religiosidad, próxima al franciscanismo y a la búsqueda permanente de la pureza espiritual. La autora parte de los aspectos más negativos pero también cotidianos de la vida religiosa, como por ejemplo la beatería, para llegar a una cota más alta de la perfección espiritual. En *La niña* (2010) se describe una religiosidad cercana al pueblo, piadosa y popular; sin embargo, Carolina se entrega por amor a los demás, sin buscar ninguna compensación, se sacrifica por el bien ajeno y es en este sacrificio donde encuentra su religiosidad. La vida interior se va purificando y todas las protagonistas realizan su progresión religiosa a través del sacrificio y del sufrimiento; trascienden el hecho meramente religioso, entendido como una serie de prácticas eclesiásticas, al sentir profunda pena por los demás, y esa actitud las conduce a la plenitud de la vivencia de la fe. En este sentido, observamos cómo la pobreza en *El piano* está lejos de verse desde una perspectiva social reivindicativa, para convertirse en un hecho luminoso capaz de irradiar la virtud a su alrededor. Para Laforet la pobreza tiene siempre una dimensión evangélica por la cual los pobres son los privilegiados de Dios. Rosa y su marido preferirán ser pobres para conservar la dignidad y seguir siendo libres.

Laforet aborda diversos temas como el hambre, las penurias, la miseria, la lucha por la supervivencia, la precariedad, la falta de medios, etc.; poner de manifiesto la crítica social que aparece en su narrativa breve pero siempre a la luz de unas convicciones religiosas que buscan la verdad y evitan el conflicto. Sus ideales resultan próximos a los ideales de San Francisco de Asís y que lamentablemente la crítica no supo valorar en su momento de manera oportuna; facilitar una lectura actualizada de su narrativa breve, la parte más olvidada de la producción novelística de la autora de Nada. Obras como *Un noviazgo*, *La llamada* o *El piano* tienen cada una un rasgo o un aspecto que muchas veces supera la forma artística y estilística de su primera novela *Nada*. De modo que queda claro que Laforet no fue la autora de un *unius libri*, y las novelas cortas *El piano*, *El viaje divertido*, *Los emplazados*, *El último verano*, *La llamada*, *La niña* y *Un noviazgo* revelan de su autora la tenacidad de no darse nunca por vencida en su lucha por expresar el mundo que llevaba dentro. La misma Laforet nunca se dio por satisfecha e intentó superarse y mejorar en nuevas entregas.

Las siete narraciones breves citadas muestran prioritariamente temas como el desarrollo de la propia identidad, la autonomía personal,

los valores cristianos y la represión social; algunas de sus narraciones breves realizan aportaciones importantes al tema del feminismo y de crítica social, presente en mucha de su obra. Aunque muy matizados por temas específicos de la religión católica como la caridad, el amor o el sacrificio, derivados de la propia conversión de la escritora en diciembre de 1951, no es nada difícil detectar la crítica social en los escritos breves de Carmen Laforet, aunque la mayoría de los expertos a menudo no hayan incidido en este particular.

Gonzalo Sobejano (1970) nos dice que Carmen Laforet es una novelista verdaderamente femenina, con lo que quiere significarse que sea muy sensitiva, sentimental o fantaseadora. Sus novelas tratan asuntos fuertes, muestran sin embozo realidades turbias y no esconden la verdad tras velos sonrosados. No obstante, en ellas siempre está presente la mirada de la mujer: mirada de comprensión y de amor hacia el hombre y las cosas. En sus obras se hace transparente que la verdad de la mujer es la asistencia, en todos los sentidos de esta palabra: presencia, auxilio y vigilancia del corazón. Algunos críticos señalaron el posible influjo de Dostoievski, pensando sin duda en la desconcertante psicología y en el desgarramiento y exaltación de algunas figuras de sus novelas cortas y cuentos. Pero si es cierto que asoman rasgos que la relacionan con la literatura rusa (Chejov, además de Dostoievski), también lo es que esta escritora, en su forma de ver y escribir, está más bien en la línea del neorrealismo europeo de posguerra, al que se anticipa en cierto modo.

La España de Laforet es la España de la posguerra, donde la realidad política influye muchísimo en la libertad de escritura. Muchas escritoras vivirán en el exilio (Clara Campoamor, Margarita Nelken, María Zambrano, María Teresa León o Federica Montseny) impidiendo la lógica influencia que sus respectivos talentos hubiera podido ejercer en las nuevas generaciones de escritoras, mientras que las escritoras del interior sufrían la censura y la presión ideológica ejercida por el nuevo régimen y que fue especialmente opresiva con las expectativas femeninas. La nueva realidad política impuso normas morales impensables después de los avances aportados por la II República. A modo de ejemplo recuérdese cómo el nuevo gobierno de la nación regulaba la concesión de créditos para favorecer el abandono del trabajo profesional conseguido por la mujer: es mejor que estas vuelvan a sus casas y cuiden de sus familias. En la obra de Laforet queda reflejada toda una época como trasfondo de sus personajes y de sus amputadas inquietudes.

La autora termina por desenmascararse como sujeto de vida y escritura, aunque siempre de forma pudorosa. Considerando la obra como proyección de la imagen femenina de la propia autora, sin duda una escritora adelantada a su tiempo por el ansia de libertad y de independencia que se desprende de su forma de escribir, comprobaremos

cómo sus novelas están llenas de mujeres a las que, como le ocurría a ella misma, les viene estrecho el traje que les prestó la vida. Mujeres deseosas de escapar de sus zapatos y poder volar. Pero subyace en todas ellas, incluso en las más dramáticas, un sentido del humor, una capacidad para la ironía, para decir sin decir, que son claves en su narrativa. La tipología del personaje femenino, junto al humor, es uno de los rasgos constantes que hemos observado en la narrativa breve de Laforet.

Ahora bien, bajo esta denominación genérica de personaje femenino se ocultan conceptos diversos, por lo que hemos dedicado gran parte de este estudio a definir los rasgos de las mujeres de esas novelas cortas: el estudio previo de los diversos tipos de mujer, así los resortes de las mismas, nos ha permitido detectar su función en las obras de la autora. No ha sido, pues, el criterio de calidad suprema el que ha presidido siempre nuestra selección, sino la consideración de que incluso las obras menos felices incorporan su nota, aunque disonante, a la totalidad de la producción de una autora, y que, por tanto, deben ser tenidas en cuenta a la hora de valorar dicha producción. Recordar el caudal menos conocido de la narrativa breve de C. Laforet ha sido otro de los motivos inspiradores de nuestro trabajo.

También hemos de destacar en estos relatos la reflexión que contienen sobre los derechos de la mujer y su papel en la sociedad española de su tiempo. La mujer se presenta como un miembro con pleno derecho en la sociedad. Gran parte de las protagonistas de sus relatos son mujeres que trabajan fuera de casa, en general desempeñan su labor en oficinas, como en el caso de Alicia de *Un noviazgo* o de Rosa de *El piano*. Otras, como Teresa de *Los emplazados* ejercen como maestras.

Estas mujeres se presentan como mujeres independientes, debido a su labor, como es el caso de la protagonista de *Un noviazgo*, pero al mismo tiempo son mujeres tradicionales que responden a sus obligaciones familiares con absoluta dedicación, que son amantes de los maridos y de los hijos, si se trata de mujeres casadas, como es el caso de *El piano*. Las mujeres de las novelas de Laforet anhelan la libertad personal y económica pero no la consiguen y regresan siempre, tras un fracaso, al hogar, a su vida de siempre.

Al tiempo que son también mujeres modernas, que introducen nuevos hábitos y nuevas aficiones, en otros tiempos vetados a las mujeres, como moderna fue la propia Laforet en sus planteamientos vitales; así Rosa, la protagonista de *El piano*, tenía la costumbre de fumar, como lo hacía habitualmente la escritora, pero no así el marido de Rosa, Rafael, que, a diferencia de su mujer, no fumaba; otras, manifestarán, también su afición por los viajes, como Mercedes, Rosa o Rosamunda, una vez más como la propia autora, y lo sabemos no sólo por sus datos biográficos sino por su propia confesión en artículos publicados en la revista

Destino, como el que lleva por título "La maleta" o el que se titula "El viaje", como serán aficionadas a los viajes las protagonistas de *Un viaje divertido*, de *La llamada* o de *Rosamunda*.

Las mujeres casadas de Laforet en su gran mayoría realizan el intento de liberarse de una vida que les resulta por alguna razón insoportable. Así Alicia, la protagonista de *Un noviazgo*, renuncia a las ataduras de un matrimonio de conveniencia o Rosamunda que busca su libertad en el arte o Mercedes que, de la misma forma que Rosamunda, piensa que su destino reside en la declamación o la protagonista de *Un viaje divertido*, que por unos días olvida sus obligaciones domésticas. Todas ellas desean liberarse de las ataduras que les impiden la felicidad y se lanzan a la aventura de encontrar su propio camino. En *La llamada*, Laforet nos invita a escuchar la voz interior que nos convence de que la realización de nuestros sueños siempre es posible. No importa el precio, ni tampoco el grado de dificultad que se deba vencer, siempre cabe la esperanza de que nuestros ideales se lleven a cabo. Estas mujeres, excepto Alicia de *Un noviazgo*, si bien su intención era la de contraer matrimonio, tienen en común que están casadas y se deben a un matrimonio lleno de responsabilidades y obligaciones, incluso de malos tratos, que les ata y no las hace feliz. En conclusión, la autora presenta una visión totalmente negativa del matrimonio, que se presenta como una carga para las mujeres y como una traba que les impide no solo alcanzar la felicidad, sino también la realización de sus aspiraciones en la vida.

Carmen Laforet resultó ser una mujer avanzada a su tiempo no solo por su narrativa rompedora sino también por sus ideas y por su forma de vida.

Bibliografía

CABALLÉ, A.; ROLÓN (2010): *Carmen Laforet. Una mujer en fuga*. Barcelona: RBA Libros.

CABALLÉ, A. (2012): "Laforet inédita". *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 750, 7-21.

CEREZALES Laforet, A. (1982): *Carmen Laforet*. Madrid: Ministerio de Cultura.

— (2009): *Música Blanca*. Barcelona: Destino.

DE LA FUENTE, I. (2002): *Mujeres de la posguerra: de Carmen Laforet a Rosa Chacel*. Barcelona: Planeta.

GAUTIER, M. L. (1992): "Carmen Laforet", *Interviews with Spanish Writers*. Elmwood Park, Dolkey Archive, 156-157.

JOHNSON, R. (2006): "La novelística feminista de Carmen Laforet y el género negro", *Arbor*, Vol.182, nª 720.

LAFORET, C. (1945): *Nada*. Barcelona: Ediciones Destino.
— (1950): "Sobre el triunfo del feminismo". *Destino*. Segunda época. Año XIV. Vol I, nº 652.
— (1952): *La muerta*. Barcelona: Ediciones Destino.
— (1963): *La insolación*. Barcelona: Editorial Planeta.
— (1967): *Paralelo 35*. Barcelona: Editorial Planeta.
— (2004): *Al volver la esquina*. Barcelona: Destino.
— (2007): *Carta a Don Juan. Cuentos completos*. Palencia: Menoscuarto.
— (2010): *Siete novelas cortas*. Palencia: Menoscuarto.
— (2010): *Siete novelas cortas*. Palencia: Menoscuarto. ("El piano", "La llamada", "El viaje divertido", "La niña", "Los emplazados", "El último verano", "Un noviazgo").
PRADO, B.; ROSENVINGE, T. (2004): *Carmen Laforet*. Barcelona: Omega.
ROLÓN BARADA, Israel (Ed.) (2004): *Puedo contar contigo. Correspondencia de Carmen Laforet y Ramón J. Sender*. Barcelona: Destino.
RIERA, C. (2012): "Relectura de Nada en clave barcelonesa". *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 742, 67-86.
SOBEJANO, G. (1970): *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid: Prensa Española: 120-122.

Sicilia esoterica de marinella fiume: una obra clave para comprender el concepto de «Sicilianidad»

José García Fernández
Universidad de Oviedo

Resumen: Las características más significativas de la "sicilianidad" ya han sido descritas por autores tan ilustres como Giovanni Verga (Catania, 1840-Catania, 1922), Pirandello (Agrigento, 1867-Roma, 1936) o Giuseppe Tomasi di Lampedusa (Palermo, 1896-Roma, 1957). Sin embargo, siguen siendo muchos los aspectos insulares que no han sido tratados a día de hoy y que requieren un análisis pormenorizado que permita complementar en detalle la visión genérica y estandarizada que se tiene sobre esta isla. En este sentido, la obra *Sicilia esoterica: una guida preziosa per un viaggio iniziatico tra le tenebre dell'isola del sole* (2013), de Marinella Fiume, es clave, pues ofrece –como se puede deducir a partir del propio título– una nueva panorámica que se revelará fundamental para detectar datos significativos que todavía no han sido abordados y que, sin duda, serán útiles para ahondar en el concepto de "sicilianidad" y conocer más de cerca esta área multicultural situada en pleno centro del Mediterráneo.

Palabras clave: Sicilianidad; Tradición; Marinella Fiume; Literatura siciliana contemporánea; Esoterismo; Escritura femenina.

1. Introducción

Marinella Fiume[1] es una escritora siciliana contemporánea, nacida en Noto (Siracusa) y, actualmente, residente en Fiumefreddo di Sicilia (Catania), localidad en la que ha sido alcaldesa durante una década[2]

1 La información bibliográfica usada en esta breve introducción ha sido extraída de la página web de la autora: <http://www.marinellafiume.it> [30/06/2016].

2 La experiencia de su primera legislatura, como la propia Marinella Fiume señala en su web, aparece sintetizada en el siguiente libro: MIRONE, Luciano (1997): *Le città della luna, otto donne sindaco in Sicilia*. Soveria Mannelli: Rubbettino Editore.

y donde fundó, tras las masacres de Capaci y de la Via D'Amelio (23 de mayo y 19 de julio de 1992, respectivamente), el *Comitato dei lenzuoli contro la mafia* (Catania-Mesina). Tiempo después, ya en el año 2000, también fundará la *Associazione Fiumefredde Antiracket* (A.F.A.), dedicada al militar Carlo Alberto Dalla Chiesa, acérrimo luchador contra el terrorismo y la mafia italiana, en la década de los años 70 y 80 del siglo pasado.

Su compromiso por difundir los valores de la cultura de la legalidad deja entrever su activismo político. Sin embargo, no es esta la única faceta que caracteriza a la autora: preocupada por el medio ambiente –defiende los intereses de asociaciones como la WWF o la Lega Ambiente–, encuentra su mayor desarrollo profesional en el ámbito educativo y literario. Doctorada en Ciencias literarias y lingüísticas y licenciada en Letras (especialidad: Lenguas clásicas) por la Universidad de Catania, se ha dedicado a la enseñanza secundaria y ha sido supervisora de las prácticas del S.I.S.S.I.S. (Scuola Interuniversitaria Siciliana di Specializzazione per l'Insegnamento Secondario) de la universidad catanesa. Su formación académica explica por qué sus trabajos de crítica literaria no solo se han centrado en el análisis de autores sicilianos, como Giovanni Verga (1840-1922), Stefano D'Arrigo (1919-1992) y Mariannina Coffa Caruso (1841-1878), sino también en el estudio del repertorio grecorromano, y, más en concreto, de las relaciones que se dan entre los grandes textos de la literatura italiana y los de los autores del mundo clásico, particularmente del latino.

Interesada por el feminismo y por las costumbres de su tierra natal, se ha ocupado de examinar el universo cultural y tradicional siciliano, tal y como queda plasmado en sus publicaciones, vinculadas a los misterios, a las prácticas sociales, a las creencias y a los ritos del área jónico-etnea. Miembro de la *Società Italiana delle Storiche*[3] desde 1990, se ha preocupado por la transformación de los roles en la familia campesina, por la transmisión de los saberes femeninos y por la figura de lugareñas y escritoras[4] que merecen ser conocidas y que han sido excluidas de la historia. Asimismo, ha sido portavoz de la campaña de *Arcidonna*[5] para la democracia paritaria.

3 Esta asociación promueve la investigación histórica, didáctica y documentaria en el ámbito de la historia de las mujeres y de género. Para más información: <http://www.societadellestoriche.it> [30/06/2016].

4 Un claro ejemplo es la poeta Mariannina Coffa Caruso, nacida –al igual que la autora– en Noto (Catania), conocida como "la Saffo netina", y que da título a su tesis doctoral: *Una poetessa "nel prestigio del Magnetismo": Mariannina Coffa Caruso (1841-1878)*. También aparece mencionada en *Sicilia esoterica* (Fiume 2015: 302-303).

5 Se trata de una asociación internacional nacida en Palermo en 1986 con el fin de promover la libertad y la igualdad de oportunidades para las mujeres, combatir las discrimi-

En este caso, el presente estudio tiene el objetivo de comprender cómo la trayectoria de la autora le ha permitido escribir una guía insular, *Sicilia esoterica: una guida preziosa per un viaggio iniziatico tra le tenebre dell'isola del sole* (2013)[6], en la que ofrece una lóbrega visión de la "sicilianidad" que nada tiene que ver con las diversas perspectivas tradicionalmente recogidas en la literatura y que servirá para adentrase en un mundo de misterios esotéricos para muchos lectores insospechados.

2. Un nuevo enfoque de la "sicilianidad"

La literatura es clave para entender las características de Sicilia, una zona en la que –al igual que ocurre en el resto del territorio italiano– se debe prestar especial atención a la transmisión oral:

> nel caso dei testi a trasmissione orale, la letteratura esce dal suo campo specifico e viene a contatto con l'antropologia e l'etnologia. Con le culture dell'oralità entriamo insomma nell'area del folklore [...] e cerchiamo di avvicinare forme di tradizione meno stabili, ma significative quanto quelle scritte (Vecchi 2007: 7).

En el ámbito insular, autores como Luigi Capuana (1839-1915), el ya citado Giovanni Verga (1840-1922), Luigi Pirandello (1867-1936), Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1896-1957), Lucio Piccolo di Calanovella (1901-1969), Gesualdo Bufalino (1920-1996) y Manlio Sgalambro (1924-2014) se han revelado esenciales para adentrarnos en la compleja realidad de la isla, topándonos ante un panorama repleto de varones en el que Marinella Fiume ha sabido ampliar sus miras.

Sicilia esoterica inicia con una dedicatoria de la autora a su hija en la que alude a uno de los cuentos de aventuras de las *Mil y una noches*: *Alí Babá y los cuarenta ladrones*, el cual, interpretado en clave metafórica, parece hacer referencia a la propia isla como una tierra que, si bien al principio puede pensarse que tiene un halo de misterio, en realidad posee grandes riquezas que hacen de ella un lugar único: "invece della grotta buia e spaventosa che si era immaginata, vide una galleria di pietra ben levigata, spaziosa e bene illuminata da un fiotto di luce che pioveva dall'alto" (Fiume 2015: 6).

---

naciones de cualquier tipo que aún hoy siguen vigentes y valorar el espíritu de iniciativa y la identidad femenina: <http://www.arcidonna.it> [30/06/2016].

6 En este trabajo se utilizará la cuarta edición de la obra: FIUME, Marinella (2015 [2013]): *Sicilia esoterica: una guida preziosa per un viaggio iniziatico tra le tenebre dell'isola del sole*. Roma: 4ª ed. Newton Compton editori.

En este libro, que consta de treintaiún capítulos –sin incluir la introducción– no numerados y caracterizados por su brevedad (en ningún caso exceden las 20 páginas), se abordan aspectos muy diversos pero que convergen en una temática común: el esoterismo, un nuevo modo de acercarse a la "sicilianidad" que convierte a Marinella Fiume no solo en una gran conocedora de su tierra natal, sino también en una verdadera innovadora:

> capire la Sicilia significa per un siciliano capire se stesso, il suo orgoglio, la diffidenza, il pudore, la propria pigrizia e la frenesia, la violenza delle passioni e l'inettitudine, l'ebbrezza e la depressione della claustrofobia, la *babbitùdine* e la *spirtàggine* (la mafiosità), la capacità di resistenza ("*càlati juncu ca passa la china*") e il servilismo ("*attaccàmu u sceccu unni voli u patruni*"), la mafiosità e il senso dell'onore, l'oscuro impulso all'autodistruzione e il vitalismo primordiale, il tedio e il Nirvana, in una parola la propria diversità. È questa che definiamo l'essenza esoterica della Sicilia (Fiume 2015: 11).

En la introducción queda claro el propósito de esta "guía": "cercare di ricostituire e dare senso alla fitta rete di significati che avvolge l'isola come un'invisibile rete di paralleli e meridiani, offuscando, ma anche «illuminando» i suoi «paesaggi dell'anima», cui ci hanno abituato gli scrittori siciliani" (Fiume 2015: 9). Sin embargo, son múltiples los temas que configuran toda la obra, lo que hace necesario establecer una clasificación del estudio en tres bloques temáticos.

2.1. "Etnacidad" e Inquisición

Este volcán, conocido en Sicilia como *Mungibeddu*[7], es determinante dentro del esoterismo insular. En ocasiones, se ha considerado que representa el paraíso. Por ejemplo, en la leyenda siciliana del rey Arturo se dice que este no murió, sino que se fue a vivir a un lugar encantado y recóndito que se correspondería con el Etna[8] (mito edénico): "Morgana aveva trasportato in qualche luogo Artù ferito, ma divergeva sul luogo, che non sarebbe stato l'isola paradisiaca di Avalon, ma una grotta, non meno paradisiaca, dentro il monte *Gebel*, ossia il vulcano Etna" (Fiume 2015: 43).

7 En la zona etnea la población prefiere decir *a muntagna* ('la montaña'), por ser el monte más elevado por antonomasia (Fiume 2015: 15).

8 Así pues, como señala la propia Marinella, esta consideración conduce a pensar que, basándonos en la creencia de que el Santo Grial fue llevado por José de Arimatea y su familia a Ávalon, Sicilia pueda ser un potencial lugar en el que encontrarlo. No obstante, esta referencia al Grial en el Etna no es casual y "la leggenda sul re della Tavola Rotonda nasconde un fondo di verità che si rifà alla dominazione sveva in Sicilia" (Fiume 2015: 48).

No obstante, parece extraño que una leyenda de estas características haya surgido en esta área del Mediterráneo[9], ya que en este territorio el volcán se ha asociado desde tiempos remotos con el Infierno:

> El monte Etna, en Sicilia, aunque cubierto en su exterior por nieves, hielo y otras inclemencias del invierno, sin embargo tiene sus entrañas hirviendo en un fuego constante. De donde el lema: *tutto dentro di foco, e fuor di ghiaccio*, esto es, *alget, et ardet* (está helado y arde) [...] El Etna recibe el alimento de su fuego solo de su propio seno. De aquí el lema: *sibi alimenta ministrat* (se suministra su propio alimento) [...] Con esta montaña se puede comprender la imagen clara de los suplicios del infierno, cuyo fuego, que nunca se extinguirá ni por un momento, siempre se mantiene con nuevos y extraños alimentos. Lema: *flagrat, nec absumitur* (arde y no se consume) (Picinelli 1999: 400, 411).

Las erupciones del Etna se identifican, por tanto, con manifestaciones diabólicas cuya destructividad se interpreta como expiación de culpas colectivas e individuales[10]. Esto no impide que este mito muestre una doble vertiente: por un lado, la fertilidad, por otro, la destrucción, fruto del poder benéfico o destructivo de la lava (Fiume 2015: 19-20). Sin embargo, resulta cuanto menos rara esta asociación en una tierra donde, a pesar de todas las consideraciones maléficas que se han hecho, el nombre del diablo sigue siendo un tabú: "si ha tanto orrore di nominarlo per non evocarne la presenza, che si ricorre a eufemismi come *Chiddu cu li corna, U mmalidittu, L'ancilu niuru, U bruttu bestia*" (Fiume 2015: 20). Quizás este comportamiento sea el resultado de ese miedo al demonio inculcado por la religión, a un ser infernal que puede aparecer y mostrar su poder en cualquier momento en el Etna.

De todos modos, a pesar de que el volcán se ha relacionado mayoritariamente con el Infierno, también son muchos los santos que consiguieron poner fin a la maléfica cólera etnea. Destaca, en especial, el culto a santa Águeda, patrona de Catania y de Sicilia, cuyo poder ig-

9 "Il Radice sostiene che la leggenda del Re Artù appartiene alla tradizione bretone, avendo caratteri di «finzione germanica», non siciliana, e che sarebbe venuta in Sicilia con i normanni" (Fiume 2015: 45).

10 Entre las muchas historias etneas, destacan las acusaciones de los opositores del griego Empédocles, quienes llegaron a decir que este se había arrojado al Etna con la intención de poder ser venerado como un dios. A diferencia de él, Antonio Nicoloso sobrevivió al descenso al cráter central del Etna (1974), lo que le llevó a ser considerado el "Empedocle reencarnado" (Fiume 2015: 56-61). Por su parte, Angelo d'Arrigo, un apasionado del vuelo también vinculado al Etna, no corrió tan buena suerte y murió tras un accidente en el cielo de Comiso (Ragusa) (Fiume 2015: 64).

nífugo consiguió salvar a la ciudad de numerosos desastres en múltiples ocasiones. Al respecto, el *Diccionario de los santos* apunta:

> Cabe notar […] un motivo que acompañará a menudo la figura de la santa: la protección, dispensada a los cataneses desde el día del primer aniversario de su muerte y simbólicamente consignada en el velo de Águeda, contra la amenaza, siempre inminente, del Etna y de su fuego devastador (Leonardi *et al.* 2000: 79).

A lo largo de los siglos, el velo de santa Águeda ha sido llevado en procesión como un bien preciado, como un gran remedio para detener la lava del Etna, dando origen a algunas leyendas: según una de ellas, el velo fue usado por una mujer para cubrir a la santa durante el martirio que la llevó a terminar "su vida quemada con carbones ardientes y por eso la ciudad de Catania la invoca como protectora contra la violencia de la lava del Etna, el volcán que, según la tradición, se detuvo prodigiosamente en sus erupciones un año después del martirio de santa Águeda, hacia el año 250[11]" (Sgarbossa y Giovannini 2007: 46); en otra, se estima que el velo era blanco pero se tiñó de rojo al entrar en contacto con el fuego de las brasas (Fiume 2015: 99). En ambos casos, se hace referencia al sufrimiento de una mujer que se ve profundamente castigada por su elección de vida: fiel a su amor a Dios, se niega a casarse con Quinciano, gobernador de la isla que, encolerizado por su comportamiento, acabará por destruir la vida de Águeda, quien ha llegado a ser considerada una "Penélope cristiana":

> Una leggenda ha trasformato poi Agata in una sorta di Penelope cristiana. Infatti, la fanciulla, per allontanare le nozze con Quinziano, lo avrebbe convinto ad aspettare che fosse terminata una tela che ella stava tessendo. Ma, come faceva la moglie di Ulisse per tenere a bada i Proci, Agata di giorno tesseva e di notte scuciva, cosicché la tela non fu mai ultimata. Da qui sant'Agata è venerata come patrona dei tessitori (Fiume 2015: 106).

El simbolismo de esta figura es clave a la hora de entender la isla y evidencia la fortaleza de una mujer que sirvió de ejemplo para el cristianismo en un mundo en el que las religiones politeístas eran vistas como desleales a Cristo, el único y auténtico mesías, un modelo de amor a seguir. Su relevancia insular ha sobrepasado los límites de la propia Sicilia, llegando a ser un icono femenino, tal y como señala Claude Gaignebet en su artículo "El calendario de la brujería" (1995: 21-22).

11 Este mismo hecho se describe en *Sicilia esoterica* (Fiume 2015: 99).

El papel de las mujeres en las fiestas patronales de Catania[12] ha sido importante, si bien no caracterizado por un excesivo positivismo. En *Sicilia esoterica* se explica cómo hasta el siglo XIX estuvo en boga el "rito delle *ntuppateddi*", en el que las mujeres, señoras y lugareñas, solteras o casadas, podían salir solas por las tardes, mezclarse entre la multitud, recibir dulces y las atenciones de los caballeros que se iban encontrando casualmente por el camino; un "libertinaje femenino" que podría hacer referencia a Afrodisia en su intento de corromper la pureza de santa Águeda (Fiume 2015: 113). Estas mujeres utilizaban, además, una máscara conocida con el nombre de "occhiali" –que literalmente significa 'gafas'–, pero que, en realidad, aludía a un velo que cubría todo su rostro y en el que solo se dejaban dos agujeros para que pudiesen ver. Tras su prohibición en 1693, fue sustituido por "mantelli con lunghi cappucci", es decir, por capas con largos capuchones que mantenían el rostro "velado", un uso que se abandonó por completo en el año 1868 y que eliminó esta fuerte referencia al culto femenino de Isis (Fiume 2015: 113). En cualquier caso, los diversos cambios no han impedido que la festividad haya perdurado a lo largo del tiempo y prueba de ello es la presencia de la mártir en los diversos rincones de la ciudad[13].

Por otro lado, esta fuerte impronta religiosa no impidió que sobreviviesen los cultos a Baco, que trajeron, sin embargo, negativas consecuencias: la Iglesia emprendió una lucha contra el maligno a través de la Inquisición, presente en Sicilia entre el 1487 –si bien empieza a funcionar en el 1500 por falta de recursos económicos– y el 1782, y las mujeres bacantes pasaron a ser consideradas brujas. Esta "presencia brujesca" arraigó en el imaginario popular siciliano, como demuestran las "donne di fora"[14], que "non sono esseri dalla doppia personalità, a volte streghe brutte e cattive e a volte fate belle e benefiche, ma solo un modo siciliano di chiamare le streghe, un sinonimo dello spagnolo *brujas*" (Renda 1997: 422). No obstante, como cabía esperar, las consecuencias de su comportamiento fueron severamente castigadas por parte de la Inquisición[15], que las con-

12 Las fiestas de santa Águeda se celebran en Catania entre el 3 y el 5 de febrero y se encuentran entre las más pintorescas de toda Italia. Fiume habla detalladamente sobre los diversos eventos que forman parte de esta anclada tradición catanesa en el capítulo titulado "Il culto di sant'Agata-Iside", de *Sicilia esoterica* (Fiume 2015: 265-277).

13 "La progressiva folclorizzazione di un rito così antico si conclude con l'effigie della santa nei carretti e, a scopo apotropaico, nelle moto-ape dei fruttivendoli, nonché nell'assimilazione del culto agatino al repertorio cavalleresco dei pupari, costruttori e manovratori delle marionette dell'«opera dei pupi»" (Fiume 2015: 116).

14 De ellas habla Luigi Capuana en su obra *Scurpiddu* (1898) y Luigi Pirandello en *Favola del figlio cambiato* (1932).

15 Marinella Fiume (2015: 275-276) cita a algunas de las acusadas (Cathalina la Grilla, Leonor y Dominga la Farina). Para más información sobre el funcionamiento de la Inquisición, léase el capítulo "Medichesse, streghe, *donne di fora* nel carcere dello Steri a Palermo", de *Sicilia esoterica* (Fiume 2015: 265-277).

dujo a ser "frustate, messe alla gogna, recluse per lunghi periodi, bandite dalla loro terra e sorvegliate dal Sant'Uffizio anche nel luogo dell'esilio perché non ricadano nelle pratiche magiche" (Fiume 2015: 276).

En este contexto, un rito pagano como el de rendir culto a los gigantes Mata y Grifón, fundadores de Mesina, tampoco fue considerado un festejo conveniente[16]. Aun así, a pesar de los intentos inquisitorios –se pretendió incluso cristianizar el rito–, sobrevivió a lo largo de los siglos, aunque llevándose consigo algunas víctimas como Tufania di Patti, terciaria de san Francisco, delatada por fray Lorenzo de Mesina por haber hecho ayuno durante dos meses al santo Gigante y por pedir limosna con la que poder celebrar una misa en su honor (Fiume 2015: 256). Matia la Verde, joven de dieciséis años y esclava blanca del arcipreste de Chiusa Sclafani (Palermo), fue otra de las mujeres injustamente condenadas por la Inquisición: su "culpa" era haber mirado las estrellas del cielo en una noche de agosto, implorando a la santa Luna que su futuro marido, un amor que se había ido en un peligroso viaje a tierras lejanas, regresara a casa lo antes posible para casarse con él; un hecho que la llevó a la muerte antes de ser procesada –decidió dejar de comer y beber y no sucumbir a la tortura final del auto de fe– (Fiume 2015: 269-272). La justificación de lo injustificable es, por tanto, un continuo en este tipo de historias, en las cuales, la mayoría de los castigos son fruto de venganzas e intereses que poco tenían que ver con el ámbito puramente religioso.

No menos relevante es el caso de los templarios, que dieron culto a Baphomet, de manera que, tras ser calificados de herejes por su actitud, fueron sometidos a horribles torturas que golpearon, de nuevo, especialmente a las mujeres: muchas de ellas fueron condenadas como heréticas y blasfemas, como adoratrices de Baphomet, un demonio monstruoso y hermafrodita (Fiume 2015: 24). Esta visión negativa de lo femenino es una constante, derivada de la histórica percepción del sexo femenino como el más débil e inestable, como una presa fácil para Satanás:

> Questa visione negativa del femminile e l'angoscia del demonio determinarono quella che potremmo definire la *notte dell'anima*: la ragione accecata trovò nelle donne il capro espiatorio delle proprie frustrazioni. La stregoneria, considerata fino ad allora una superstizione e, dunque, tollerata o arginata come tale, alla fine del Quattrocento acquistava i connotati di una vera e propria eresia (Valerio 2016: 92).

16 A día de hoy existen los llamados *Pagan Moot* o *Witches Café*, encuentros a los que acuden neopaganos de cualquier tradición o simples curiosos. En Sicilia destaca el caso de la Abadía de Thelema, donde la figura de Crowley se reveló fundamental (Fiume 2015: 320-334), pues fue el creador, en 1904, del sistema místico de la "Ley de Thelema", dentro del que se encuentra la diosa conocida como "La Mujer Escarlata". Para más información, véase: Symonds, John (2008): *La Gran Bestia. Vida de Aleister Crowley* (edición y traducción de Javier Martín Lalanda). Madrid: Siruela.

Esta cualidad se percibe claramente en los milagros de Filippo d'Agira[17], que era capaz de expulsar los demonios que estaban dentro del cuerpo de los enfermos[18]. La supuesta "inferioridad" femenina también queda patente en otros mitos sicilianos etneos: da cuenta de ello la leyenda del diablo meridiano[19] (Fiume 2015: 25-30) que se les aparece, durante las horas centrales y más bochornosas del día de los meses de julio y agosto (con *u suli 'ntesta*) y con diversas apariencias –aunque siempre con el aspecto de un hombre culto (párroco, sacristán, etc.)–, a las chicas del Etna ansiosas por tener un marido, un varón, sin que ellas, que, tras su aparición tienen la cabeza llena de niebla, puedan hacer algo para remediarlo hasta que el diablo meridiano se vuelva a ir por su propia voluntad. Lo mismo sucede con la leyenda sobre la zapatilla de la reina Isabel I de Inglaterra[20] (Fiume 2015: 35-41), en la que se entremezclan fuentes de diversas épocas y distinto origen.

En esta última historia se cuenta que el alma de la monarca reside en el Etna, a causa de un pacto que ella misma había hecho con el diablo a cambio de su ayuda para subir al trono del país. Tras su muerte, los diablos tiraron los restos del cuerpo al cráter del Etna con el propósito de mandarla al infierno. Sin embargo, en una de sus rocas más altas, la Rocca Calanna, cayó una de las zapatillas que calzaba. Tiempo después, un pastor, viéndola brillar al sol, se acercó, pero, al tocarla, se quemó las manos. En consecuencia, llamó a un exorcista, gracias al cual la zapatilla se fue volando del lugar y acabó posándose sobre una torre del castillo de Maniace (Catania), cerca de Bronte[21], donde, dos siglos más tarde, una dama misteriosa, el fantasma de la reina Isabel, daría al almirante inglés Horatio Nelson –al que junto a su mujer se le donó el mencionado castillo[22]– un bonito cofrecito que contenía la fatídica za-

17 La devoción a santos y vírgenes negros, como san Filippo, está muy extendida por toda la isla, una particularidad que les confiere la cualidad de mediadores entre dos mundos (paraíso e infierno).

18 Fue consciente de ello Tommaso Fazello, en 1541, que llegó a relatar su propia experiencia ante doscientas mujeres endemoniadas en Argirio, tal y como explica la propia Fiume (2015: 281-282).

19 La leyenda completa se puede consultar en el capítulo ocho del libro *Leggendario dell'Etna* [http://www.lanottilonga.it/leggendario.htm; 30/06/2016].

20 Véase el capítulo tres del libro *Leggendario dell'Etna* [http://www.lanottilonga.it/leggendario.htm; 30/06/2016].

21 Hasta el área donde se depositó la zapatilla tenía cierto aire de misterio: "Bronte, insomma, nasce dal mito. Ma né nell'antichità classica né nel Medioevo arabo compare un abitato con questo nome, che emerge dalle nebbie solo nel Cinquecento, mentre il momento in cui Bronte conquistò fama internazionale fu la fine del Settecento" (Fiume 2015: 40).

22 Esta donación fue realizada por los Borbones de Nápoles, que se encontraban en grandes dificultades tras el avance de la Revolución Francesa. La ayuda de Nelson y de su mujer fue decisiva, contándose de esta última que era una mujer enérgica, segura de sí misma, impávida, que lograba socorrer y dar consuelo a todos; en resumidas cuentas, una fascinante aventurera (Fiume 2015: 41).

patilla, pidiéndole que no se la dejase ver a nadie y que la conservarse como un tesoro. No obstante, la amante del almirante consiguió robarla, lo que trajo consigo horribles consecuencias: Nelson vio en sueños a la misteriosa dama, que le reprochó el acto cometido, muriendo a los pocos días en la batalla de Trafalgar (Fiume 2015: 38). En esta ocasión, la maléfica figura de la reina acarrea dos males gradualmente más graves: primero, la quemadura del pastor, luego, la muerte del almirante por culpa de la amante, otra figura femenina que muestra a la mujer como un ser impúdico, inmoral, que se deja llevar por sus sentimientos más profundos sin tener en cuenta a los demás[23].

A estas leyendas se contrapone la de la princesa bandolera (Fiume 2015: 31-34). De nombre Maretta, residía en la roca del castillo de Maletto, la localidad más alta del territorio etneo, y era la jefa de una banda de salteadores. La princesa supo gobernar correctamente el pueblo, que fue construido por los bandidos en torno a la roca. Su acertada labor hizo que, en honor de su familia, esta población pasara a llamarse *Marettu* (actual topónimo dialectal); llegando a decirse que la princesa no quiso abandonar el castillo tras su muerte y aún sigue estando presente su espíritu entre las ruinas, como una diosa que protege a los lugareños (Fiume 2015: 32). A diferencia del caso anterior, la mujer asume un papel importante: gracias a ella se funda este pueblo, si bien el peso de la construcción recae en los "briganti", asociados, en muchas ocasiones, a litigios y agravios que merman el valor feminista conferido al relato.

Por último, el volcán también se ha asociado a animales y a figuras misteriosas, demoniacas y fantásticas: la *culòvria, culevra* o *biddìna*; los *sampaolàri*, los *serpari* y los *ciràuli*; el *coccodrilo del Papireto* o *della Vuccirìa*; y la versión siciliana del conocido monstruo del Lago Ness –aquí llamado "u Sugghiu" y que habita en las Gargantas de Alcántara– dan cuenta de ello[24]. Además, el Etna deja igualmente su impronta a nivel artístico, alimentando historias mágicas que hacen de Sicilia un lugar cada vez más misterioso[25].

23 Algo similar ocurre con el mito de Colapesce (Fiume 2015: 246-253), cuya madre, harta de que siempre estuviese en el mar, implora que se convierta en pez y, de inmediato, empieza a tener una piel escamosa y los dedos de sus manos y pies pasan a ser como los de los patos y de las ocas.

24 Para más información, léanse los capítulos titulados "Rettili demoniaci", "*Sampaolàri, serpari* e *ciràuli*" e "Il lungo viaggio dei coccodrilli dal Nilo ai fiumi siciliani", de *Sicilia esoterica*. También se habla sobre el "basilisco", una gran serpiente monstruosa que campesinos, ganaderos y leñadores de Madonia dicen haber visto desde tiempos remotos (Fiume 2015: 192).

25 A este respecto, se recomienda leer el capítulo "La statua magica dell'elefante (*u Liotru*) e l'obelisco di Catania" (Fiume 2015: 117-125). Asimismo, Fiume (2015: 72-78) también apunta que el esoterismo está unido a la luminosidad del cielo insular, que ha influido en la construcción de numerosos monumentos (especialmente en el caso del megalitismo). La máxima representación serían los megalitos de Argimusco (Fiume 2015: 79-97).

2.2. Mitología florística siciliana: la simbología de la granada

Marinella también presenta el territorio insular a través de varias historias de carácter florístico que continúan enriqueciendo la descripción de Sicilia desde un punto de vista totalmente innovador[26]. En este caso, cabe señalar la importancia que la agricultura siempre ha tenido en esta área del Mediterráneo y que ha fomentado desde la antigüedad la aparición de mitos y leyendas. Por ejemplo, la espiga de trigo ha llegado a representar en los cultos de fecundidad el ciclo de la vida –concepción, crecimiento, muerte, nueva vida– (Fiume 2015: 137), unos ritos que han influido incluso en la gastronomía insular[27]. Asimismo, los frutos también están cargados en esta tierra de un enorme simbolismo, y prueba de ello son las granadas y los cítricos: "In Sicilia, tra i frutti più antichi e dalla simbologia di più lunga durata c'è la melagrana [...] Ma la fascinazione che gli agrumi esercitano, a partire dalle sollecitazioni sensoriali, visive e olfattive, non risparmia proprio nessuno" (Fiume 2015: 139, 152). Llama especialmente la atención la granada, símbolo de fecundidad y fertilidad en el Mediterráneo y en Oriente, pero también de fraternidad y de unidad: "siendo símbolo de la unidad en el cosmos, la granada connota el ajuste de lo múltiple en la unicidad, por su forma y por su estructura interior" (Chinchilla 2003: 421). Destaca, además, su estrecha relación con la feminidad, dado que, como la propia Fiume señala, su simbolismo está unido al culto de la diosa anatólica Cibeles, protectora de la fecundidad, señora de los animales y de la naturaleza salvaje, cuyo nombre significaría "gruta", en representación del pubis femenino, la Gran Madre de todos los vivos (Fiume 2015: 143-144).

Al mismo tiempo, la granada ha servido de base para la elaboración de nuevas historias de la tradición insular: por un lado, existe una leyenda siciliana que cuenta que en el castillo de Caccamo (Palermo) vive todavía una bella monja que, al oír la primera campanada de la medianoche del día de luna llena, se dirige hacia la torre con una gra-

26 La autora da muestra de sus amplios conocimientos sobre la flora siciliana en los capítulos "L'albero più grande del mondo e altri alberi da Guinness dei primati", "L'albero che compare e scompare e il fungo basilisco delle Madonie" y "L'albero ferito e la bíblica manna", de *Sicilia esoterica*. También se habla sobre un material vegetal muy difundido en Sicilia: el papiro (Fiume 2015: 222-229).

27 "Le fonti antiche dicono che durante le Tesmoforie [...] venivano offerte [...] delle focaccine di sesamo e miele (*mylloi*) che raffiguravano gli organi femminili. La loro funzione doveva essere quella di suscitare l'ilarità di Demetra, dolente per la scomparsa della figlia rapita da Plutone, che la trascina nelle profondità del Tartaro. La morfologia del dolce, nella sua simbologia sessuale, si connette ai riti propiziatori per la ferlitità e la buona annata e da esso derivano diversi biscotti ancora oggi confezionati, come le *cùcchie* delle Madonie, i *viscotta* di San Martino [...] e altri ormai scomparsi, come i *prucitani* di Comiso" (Fiume 2015: 207). Para una información más detallada, léase el capítulo "Pani e dolci simbolici e rituali", de *Sicilia esoterica*.

nada en la mano: quien logre comer el fruto sin que caiga un grano al suelo y sin la ayuda de las manos encontrará un tesoro; por otro, está la fábula titulada *L'amore delle tre melagrane*[28], cuya interpretación resulta verdaderamente compleja (Fiume 2015: 148-149): el hijo de un rey estaba comiendo en la mesa y, cortando el requesón, se hizo una herida en el dedo. Una gota de sangre cayó sobre el requesón. En ese momento, dice a su madre que quiere una mujer blanca como la leche y roja como la sangre, pero esta le responde que la que es blanca no es roja y la que es roja no es blanca, aunque, si en verdad la desea, la busque. Se dispone a hacerlo, camina hasta que encuentra una mujer que le pregunta a dónde va, pero el príncipe le responde sin dar explicaciones, pues no se fía de ella por el mero hecho de pertenecer al sexo femenino. Sigue caminando y encuentra un viejecito. Esta vez, sí explica qué le pasa, cuál es el tipo de chica que busca, pero el anciano le dice lo mismo que había contestado inicialmente su madre. No obstante, le da tres granadas, pidiéndole que las abra y vea qué sale de ellas, pero que lo haga cerca de una fuente. A partir de aquí se suceden prodigios y muertes violentas: las jóvenes que salieron de las granadas murieron, aunque, al final, el príncipe logra casarse con la anhelada mujer blanca y roja que nació por segunda vez de la granada. Se trata, pues, de una historia en la que el hijo del rey tiene un mayor peso en la primera parte, mientras que la mujer está especialmente presente en la segunda, una integración de lo masculino y de lo femenino que podría reflejar "un'immagine innata del femminile nella psiche maschile del protagonista, dall'altro un modello archetipico dell'Io individuale femminile che, alla fine, riuscirà a portare l'opera a compimento" (Fiume 2015: 149).

2.3. Personajes sicilianos destacados: Elena Thovez

Fiume dedica algunos capítulos a hablar de aspectos esotéricos relacionados con notables personalidades sicilianas como el médico homeopático Giuseppe Migneco da Augusta (Fiume 2015: 296-303); el escritor "espiritualista" Luigi Capuana (Fiume 2015: 304-310); y el noble Raniero Alliata di Pietratagliata (1886-1979), conocido como el "príncipe mago", cuya vida y misterios no pasan desapercibidos (Fiume 2015: 311-319). Sin embargo, es especialmente significativa la figura de Elena Thovez, quien, tras la muerte de Nelson, se trasladó con su familia a Bronte (Sicilia) para administrar el ducado que los reyes de Nápoles le habían regalado al almirante fallecido. Es en este territorio donde conocerá a su futuro marido: Francesco De Cristofaro.

28 No es solo característica de Sicilia, sino que también hay otras versiones en diversas regiones italianas.

Apasionada por la cultura, sus capacidades intelectuales resultaron ser extraordinarias: "Elena aveva una cultura non comune per le donne del suo ambiente, padroneggiava tre lingue, come si vede dal suo diario che contiene componimenti poetici in inglese, italiano e francese, per cui è facile immaginare quanto l'ambiente paesano le stesse stretto" (Fiume 2015: 291). No obstante, como señala Marinella, su actividad fue más allá, pues fue también dibujante, conservándose un dibujo que la propia autora firmó y que tituló *Eruzione dell'Etna avvenuta l'anno 1832*; escribió teatro, destacando el drama histórico en cinco actos titulado *Elfrida di Salerno, ossia Vendetta e perdono* y *Un mistero*; y se afilió a la masonería inglesa, colaborando con varios periódicos y manteniendo contacto epistolar con otros afiliados, artistas y literatos –sobre todo con Giuseppe Migneco– (Fiume 2015: 291-292).

Tras su matrimonio, Elena se muda a Scordia (Catania), donde su labor también fue excepcional: logró desprovincializar el ambiente mediante la fundación de un círculo de conversación (*Casino dei civili*) y de un círculo esotérico (*Società spiritica*), que llegó a tener una publicación mensual, el periódico *La voce di Dio*. Seguía así los pasos de una época en la que el espiritismo gozaba de éxito en Sicilia[29], una moda a la que se adhirieron no pocos intelectuales: "la presenza di personaggi come le inglesi Thovez a Scordia o Luisa Hamilton, moglie del principe Eugenio Caico, a Montedoro (CI), con i vasti contatti che furono capaci di intrattenere, permisero alla Sicilia, anche nei suoi piccoli centri, di non rimanere mai isolata sotto il profilo culturale" (Fiume 2015: 293).

3. Conclusión

La división del trabajo en tres subapartados en los que se ha ido desgajando buena parte de la información recogida por Marinella Fiume en su obra *Sicilia esoterica* ha permitido comprender el nuevo enfoque de "sicilianidad" de la autora. La presentación de los contenidos, aunque centrada en el esoterismo, recorre una multiplicidad de temas que hacen de este libro una rica fuente bibliográfica para cualquier estudioso o interesado por la isla (tradición, literatura, flora y fauna, arte, gastronomía, personajes notables).

En el primer subapartado, tras la introducción a la biografía de la autora y a la obra de análisis y una breve explicación de la "sicilianidad" esotérica, se ha mostrado cómo el Etna es un volcán fundamental

29 El espiritismo es una tradición consolidada en la isla. El mayor difusor de esta teoría fue Allan Kardec (1804-1869), tal como demuestran su *Libro de los Espíritus* y el *Libro de los Médium*, disponibles en la web de la Federación Espírita Española: <http://www.espiritismo.cc> [30/06/2016].

dentro del imaginario popular siciliano, en el que ha sido objeto de dos interpretaciones antagónicas: 1) como el paraíso, en la versión siciliana de la leyenda del rey Arturo (mito edénico); y 2) como el infierno, representado por un volcán que puede explotar en cualquier momento a causa de la furia del demonio que habita en su interior y que ejemplifica los suplicios que acarrea la vida infernal. A esto se suman las milagrosas intervenciones de santos y vírgenes, como santa Águeda, patrona de Catania y de Sicilia, cuyo velo se considera un bien preciado para poner fin a la cólera etnea. En cualquier caso, todas estas historias tienen un eje central en torno al cual gira la trama: el Etna, de ahí que se haya hablado de "etnacidad" como forma de aludir al centralismo que ha supuesto este volcán en la generación de mitos y leyendas.

El papel de la mujer en los diversos relatos se ha caracterizado mayoritariamente por una imagen negativa: santa Águeda muere torturada por mantenerse fiel a su amor a Dios y negarse a casarse con Quinciano –los continuos retrasos de la boda para evitar este matrimonio con el gobernador hicieron que la mártir se convirtiese en una especie de "Penélope cristiana"–; y las catanesas, en el "rito delle *ntuppateddi*", se "benefician" de la posibilidad de salir solas durante las tardes de las fiestas patronales –aunque tapadas hasta el año 1868, lo que denota una fuerte difusión del machismo– y de ser atendidas por los caballeros que casualmente se iban encontrando; una aparente apertura en la que este "libertinaje femenino" parece referirse a un hecho pernicioso: el fallido intento de Afrodisia por corromper la pureza de santa Águeda. No obstante, también hay casos en los que las mujeres han sido consideradas un icono femenino: a pesar de haber pagado su amor a Dios con la vida, santa Águeda se convirtió en un modelo a seguir dentro del cristianismo –no se limitó tan solo al ámbito insular siciliano–, pues había demostrado la fuerza de su pasión por el Señor en una época en la que el politeísmo romano seguía estando extendido. Asimismo, la leyenda de la princesa bandolera también muestra una imagen positiva de la protagonista, Maretta, a la que se presenta como una mujer que supo gobernar con diligencia su pueblo. Sin embargo, esta imagen se ve un poco turbada por los "briganti" (es decir, los bandoleros), a los que se atribuye el mérito de la construcción de la localidad y que casi siempre se relacionan con litigios y agravios que acaban minimizando el valor femenino del relato.

La religiosidad de esta área del Mediterráneo también ha sido determinante en la configuración de la "sicilianidad". La aparición de la Inquisición en la isla (1487-1782) desencadenó terribles episodios que golpearon sobre todo al sexo femenino. Basta pensar en los cultos a Baco que, si bien sobrevivieron, provocaron que las mujeres bacantes pasaran a ser consideradas brujas, personas con poderes mágicos que encontraron su representación en el imaginario popular siciliano a tra-

vés de las llamadas "donne di fora". Otros ritos paganos calificados de inadecuados, como el de rendir culto a los gigantes Mata y Grifón en Mesina –aún hoy vigente–, llevaron igualmente a la muerte de víctimas inocentes, como la terciaria franciscana Tufania di Patti. Por otra parte, el fallecimiento de la joven Matia la Verde, que prefirió dejarse morir antes que sufrir la tortura del auto de fe, representa la esencia de numerosas historias inquisitorias: la reprobación de acciones absurdas con fines personales (venganzas, intereses, etc.). En el caso de los templarios, la acusación de los integrantes de la orden como herejes salpicó una vez más con especial fuerza a las mujeres.

La imagen de lo femenino también aparece en las leyendas etneas: el diablo meridiano que únicamente acosa al mediodía y durante los meses estivos a las mujeres deseosas de tener un marido, sin que puedan hacer nada para acabar con su presencia (solo esperar a que el demonio se vaya), refleja el machismo inherente a esta historia; y la leyenda de la zapatilla de Isabel I de Inglaterra, que ocasiona daños cada vez mayores (primero una quemadura y después la muerte) en dos varones (el pastor y el almirante Nelson) por culpa de dos mujeres (la reina inglesa y la amante de Horatio) dan cuenta de la notoria inferioridad femenina latente en estos relatos –es muy significativo el descrito por Tommaso Fazelo acerca de los milagros de san Filippo y las doscientas mujeres endemoniadas–.

El segundo subapartado se ha centrado en la flora insular, llena de curiosidades que contribuyen a ampliar la visión estandarizada que se tiene de Sicilia. A la simbología de la espiga de trigo o de los cítricos se une la de la granada, signo de fertilidad, de fraternidad y de unión, que entra en relación con la feminidad en cuanto su simbolismo estaría unido al culto de la diosa Cibeles, protectora de la fecundidad y señora de los animales y la naturaleza salvaje. A su vez, la granada ha contribuido a la elaboración de nuevos relatos insulares, como la fábula *L'amore delle tre melagrane* –que cuenta con diversas variantes regionales–, en la que, como la propia Fiume señala, se refleja la imagen innata de lo femenino en la psique masculina del protagonista y el modelo arquetípico del Yo individual femenino que permitirá que la obra finalice exitosamente.

Por último, en cuanto a los personajes sicilianos, el tercer subapartado se ha detenido concretamente en Elena Thovez –si bien era de origen inglés, pasó casi toda su vida en Sicilia–, una mujer sobresaliente que destacó por su capacidad emprendedora (fundación del *Casino dei civili* y de la *Società spiritica* de Scordia) y por sus grandes dotes en múltiples ámbitos (lingüística, literatura, dibujo, escritura, masonería, espiritismo). Una buena forma de concluir este atípico a la par que completo estudio sobre el amplísimo patrimonio insular, esta vez recogido en una innovadora esencia esotérica de la "sicilianidad".

Bibliografía

CALÌ, Santo (2001): *Leggendario dell'Etna* [http://www.lanottilonga.it/leggendario.htm; 30/06/2016].

CHINCHILLA SÁNCHEZ, Kattia (2003): *Conociendo la mitología*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

FIUME, Marinella (2015 [2013]): *Sicilia esoterica: una guida preziosa per un viaggio iniziatico tra le tenebre dell'isola del sole*. Roma: 4ª ed. Newton Compton editori.

GAIGNEBET, Claude (1995): "El calendario de la brujería". *Temas de antropología aragonesa*. Núm. 5: 17-30.

LEONARDI, C.; RICCARDI, A.; ZARRI, G. (dir.) (2000): *Diccionario de los Santos (Volumen I: A-I)*. Madrid: Centro Iberoamericano de Editores Paulinos (CIDEP).

MIRONE, Luciano (1997): *Le città della luna, otto donne sindaco in Sicilia*. Soveria Mannelli: Rubbettino Editore.

PICINELLI, Filippo (1999): *El mundo simbólico: Los cuatro elementos* (traductores: Rosa Lucas González y Pascual Guzmán de Alba; editores: Eloy Gómez Bravo, Rosa Lucas González y Bárbara Skinfill Nogal). Zamora (México): El Colegio de Michoacán.

RENDA, Francesco (1997): *L'Inquisizione in Sicilia: I fatti, le persone*. Palermo: Sellerio.

SGARBOSSA, Mario; GIOVANNINI, Luigi (2007): *Un santo para cada día* (traducción de Justiniano Beltrán). 8ª reimpresión. Bogotá: Sociedad de San Pablo.

SYMONDS, John (2008): *La Gran Bestia. Vida de Aleister Crowley* (edición y traducción de Javier Martín Lalanda). Madrid: Siruela.

VALERIO, Adriana (2016): *Donne e Chiesa. Una storia di genere*. Roma: Carocci Editore.

VECCHI GALLI, Paola (2007): *Sussidiario di letteratura italiana*. Bologna: Archetipolibri.

Webgrafía

ASOCIACIÓN ARCIDONNA: <http://www.arcidonna.it> [30/06/2016].

FEDERACIÓN ESPÍRITA ESPAÑOLA: <http://www.espiritismo.cc> [30/06/2016].

SITIO OFICIAL DE MARINELLA FIUME: <http://www.marinellafiume.it> [30/06/2016].

SOCIETÀ ITALIANA DELLE STORICHE: <http://www.societadellestoriche.it> [30/06/2016].

Las mujeres toman la palabra: nuevas voces en la novela histórica italiana

Pablo García Valdés
Universidad de Oviedo

Resumen: Resulta innegable que las mujeres han sido silenciadas en la historia y por la historia. Los cronistas han excluido de sus escritos los nombres y las hazañas de grandes personajes que por razones histórico-sociales se consideraban marginales. Por este motivo, las autoras contemporáneas han hundido sus narraciones en las raíces del pasado para sacar a la luz la condición de las mujeres y reivindicar mediante sus escritos un nuevo orden historiográfico. La novela histórica, por su carácter híbrido entre objetividad y subjetividad, real y fantasía, se ha constituido en uno de los subgéneros literarios más remarcables para revisar y reinterpretar la historia oficial, destacando las vivencias de aquellos personajes que por su condición fueron silenciados u ocultados. Ahora serán las escritoras contemporáneas quienes rescaten del olvido estas figuras.

Palabras clave: Novela histórica; Escritoras italianas; Literatura contemporánea.

1. Supuestos teóricos

Como afirma Navarro Salazar, «si hay dos palabras que han viajado juntas a lo largo de la historia estas son, sin duda, mujer y silencio» (2006: 194). Tanto las autoras como las lectoras, sabedoras de la condición de las mujeres, se muestran cada vez más ávidas por conocer su pasado y, así, dignificar a aquellas mujeres que han sido silenciadas, olvidadas y apartadas de la memoria colectiva, además de aportar la visión de las mujeres a los acontecimientos pasados y establecer puentes de conexión con su presente más inmediato.

Con la novela histórica se pretende reconstruir un pasado sin mujeres o en el que la presencia de estas aún resultaba débil, marginal o excepcional. No obstante, la tarea no se antoja sencilla, pues las autoras se encuentran ante archivos fecundos de interrogantes y ante

la ausencia de fuentes fidedignas para la reconstrucción del pasado, bien porque no existen fuentes oficiales que narren objetivamente los hechos, porque las mujeres han sido relegadas a un segundo plano o porque las propias mujeres, por falta de formación, no han podido contar su propia historia. Es por ello que los hechos históricos analizados han de pasar inevitablemente por el filtro de la pluma de las escritoras, pues resultaría imposible conocer la verdad absoluta.

Los obstáculos que presenta la versión oficial de los hechos se salvan por una toma de conciencia que engloba todos los estudios. Únicamente con la modernización de los estudios historiográficos[1], la aparición de los postulados feministas, y con ellos la ginocrítica[2], y una evolución de la sociedad han dado lugar a una revalorización de la narrativa histórica como instrumento de análisis para el estudio de la historia de las mujeres.

Anunciaba Ciplijaukaité (1988: 17) que las autoras contemporáneas ya no sentían la necesidad de contar o de contarse, pero parece claro que «la mujer necesita que se hable y se escriba sobre ella y por ella misma, es decir, sin filtros 'políticos' o partidistas que distorsionen su imagen» (Bel Bravo 1998: 7). A todos estos factores ha de unirse la renovación de los géneros literarios tradicionales, el interés de las propias mujeres por analizar el pasado como reflejo de su presente y, en consecuencia, de las nuevas tendencias editoriales, que han privilegiado y aumentado el número de publicaciones de temática histórica en vista del marcado interés general.

La narrativa histórica constituye, por tanto, un instrumento de análisis y concienciación que va más allá de los límites propiamente literarios. Según Ciplijauskaité (1988: 123), las causas del éxito de este fenómenos son múltiples, por un lado considera que el esplendor del género está directamente relacionado con la incursión y afirmación de la mujer en los estamentos sociales, por lo que surge el interés por analizar el silencio de épocas anteriores y mostrar que la mujer siempre ha tenido un lugar

1 La crisis de la historiografía ha repercutido en un nuevo enfoque de análisis. Tradicionalmente se consideraba que el objeto de análisis debía ser las diferentes circunstancias que condicionaban al ser humano, sin embargo ahora será el ser humano en sus circunstancias. Este cambio de enfoque implica la ruptura de la compartimentación tradicional de política, economía, sociedad y cultura, sino que ahora se establece el foco de atención en las historias individuales para completar las líneas trazadas por la historiografía oficial (*vid*. Bel Bravo).

2 Las autoras contemporáneas contribuyen a delinear una nueva perspectiva epistemológica para la historia de las mujeres. Para ello, individualizan las historias personales de aquellas mujeres que han sobresalido, analizan sus peculiaridades, sus hazañas, sus motivos, proporcionándoles en sus libros un lugar y un espacio de las que eran privas, al tiempo que rompen un silencio que ha durado siglos. A pesar de que la historia no se escribe con personas individuales, estas contribuyen a ampliar el espectro y proporcionan una nueva pieza del gran puzle que es la historia.

en las sociedades, aunque pasara desapercibido. Para esta autora, una de las grandes consecuencias de este hecho es el enriquecimiento de perspectivas, lo que ha comportado el auge de nuevas voces.

Las autoras contemporáneas han hecho un gran esfuerzo documental y recreacional para sacar de las entrañas de la historia los intentos de emancipación que las mujeres han perpetrado, pues queda patente que a lo largo de toda la historia de la humanidad se han dado múltiples casos de mujeres que han reivindicado su derecho a la libertad, al libre pensamiento, criticando la sociedad y los acontecimientos históricos que les ha tocado vivir, oponiéndose a las convenciones establecidas y proporcionando nuevos caminos por recorrer. Se trata de mujeres que han provisto a la historia de formas alternativas de vivir y de reconfigurar un modelo femenino diverso al establecido.

Tanto autoras como lectoras miran al pasado para destapar la condición de las mujeres, una condición que sumía en la marginalidad y la sumisión por el mero hecho de ser mujeres. Conscientes de esta interioridad sufrida durante siglos, las contemporáneas han abogado por mirar al pasado no con nostalgia, sino como punto de partida de su reivindicación. Para ello, a través de la literatura se ha favorecido la «arqueología feminista»[3], es decir, contribuir en la reconstrucción, reinterpretación y redescubrimiento de todas aquellas mujeres que han sobresalido en sus respectivos campos.

Se produce, pues, una plena identificación que presupone una nueva alianza semiótica entre lectora, autora y protagonista, en la que la obra literaria se presenta como un elemento de interacción. El papel de la autora será el de proporcionar los recursos necesarios al lector para que este resuelva la relación que se puede establecer entre dos imágenes, entre la oficial y la que emana de la propia narración. Para ello, se deben completar las analogías que se establecen, determinar y entrelazar los fragmentos que se proporcionan, rellenar los espacios vacíos y desarrollar un vínculo entre lo objetivo y lo subjetivo, entre el pasado y el presente. Las autoras no pretenden describir meros hechos de carácter histórico, sino dejar a la interpretación del lector buena parte de lo expuesto.

Se pretende constituir una doble vertiente, por un lado, despertar en el lector el interés por contrastar la presente condición de las mujeres comparándola con la que se describe en las novelas y, por otro, individualizar algunos hechos y juicios anclados en el presente que guardan relación con los que durante siglos han permanecido en las luchas y reivindicaciones de la historia de las mujeres (D'Ambrosio 2013: 120).

3 Se utiliza el término «arqueología» con el sentido descrito por Amado Alonso (1984), aunque la expresión «arqueología feminista» aparece ya recogida por H. Serkowaka (2012: 53).

Como afirma Fioravanti, «il romanzo storico è importante per due motivi nei confronti della storia, anche distanti tra loro: il primo perché bada al senso della storia, il secondo perché ci fa rivivere il passato non attraverso la ricostruzione degli eventi come nella narrazione storica, ma attraverso il vissuto dei protagonisti» (2006: 74-75).

Surge así un tipo de narración entre autobiografía y autorretrato en el que las protagonistas relatan en primera personas sus propias vivencias y bajo su óptica nos hacen partícipes de su rechazo a la sociedad en la que se integran, denunciando las injusticias y la discriminación que padecen. Se trata de un nuevo punto de vista sobre los acontecimientos que no se habría ofrecido hasta el momento. Según Ciplijauskaité, este es el aporte más destacado de las autoras en este campo, pues «transmiten la historia desde una perspectiva subjetiva, femenina, no tomada en cuenta antes, que presta más atención a la vida interior que a los acontecimientos públicos. La historia sigue siendo el eje estructural, pero es historia filtrada por una conciencia individual» (1988: 27).

2. Escritoras de narrativa histórica en Italia

Parece unánime establecer *I promesi spossi* de Manzoni como origen de la novela histórica el italiana, aunque es preciso mencionar que han sido muchas voces de mujeres las que han cultivado y revalorizado este género, aportando su propia visión de la historia y dotando de características especiales a la historia de la literatura.

2.1. Precursoras e impulsoras del género histórico

La obra de Manzoni, cuya publicación ha marcado un antes y un después en el género histórico en Italia, no se entendería sin el preciado caldo de cultivo que llevaron a cabo un conjunto de escritores y escritoras que con sus obras han contribuido a asentar las bases literarias del género en la península. Todo ello tuvo lugar durante un periodo histórico que había adquirido unas características peculiares en el país.

Reyes Ferrer (2015) sostiene que para entender este caldo de cultivo habría que mencionar la producción literaria de escritoras como Diodata Saluzzo Roero con *Il castello di Binasco*, obra en la que la violenta muerte de Beatrice di Tenda adquiere un protagonismo especial al tiempo que nos proporciona un espacio y una descripción del ambiente histórico que viven los protagonistas y de las duras condiciones de vida que sufrían. En la misma línea se puede situar la novelística de Enrichetta Caracciolo Forino con *I misteri del chiostro napolitano*, una escritora que ha ganado su lugar en la historia literaria por su denuncia

contra la condición de represión que padecían las mujeres, la lucha por la emancipación estableciendo como telón de fondo la *questione meridionale*. También Luigia Codemo ha ganado su espacio en esta clasificación, sus escenas literarias constituyen un espejo de la cotidianidad de las mujeres más humildes, así como ciertas alusiones al caldo de cultivo de las guerras resurgimentales. Como afirma Reyes Ferrer, tampoco nos podemos olvidar de la labor desarrollada por Cristina Trivulzio di Belgioioso o Carolina Invernizio, quienes no cesaron en la lucha de reivindicar de mejores condiciones para las mujeres.

Dando un salto temporal para acercarnos a finales de siglo XX y a los albores del XXI, podemos mencionar el trabajo de escritoras como Elsa Morante y su obra *La storia* (1974), pero también Anna Maria Ortese en *Il porto di Toledo* (1975) o *Il cuore borghese* (1972) de Francesca Sanvitale. En los años sucesivos este género continuará vigente en autoras como Maria Bellonci con *Rinascimento privato* (1985) o Marta Morazzoni con *La ragazza col turbante* (1986). En los años 90 destaca Dacia Maraini y su *Lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990) y también Mariangela Cerrino con *I cieli dimenticati* (1992), que constituye la primera novela de una trilogía sobre los etruscos. Significativa será la obra *L'arte della gioia* (1996) de Goliarda Sapienza, ambientada en los primeros años del siglo XX, cuya protagonista es una "casanova" que disfruta de una libertad inusual para una mujer de la época. Digna de mención también es Maria Orsini Natale con su *Francesca Nunziata* (1996) o Maria Antonieta Macciocchi, quien ha desarrollado una gran labor en favor de la dignificación de la imagen de la mujer a través de obras como *La donna "nera". Consenso femminile e fascismo* (1976), *Di là dalle porte di bronzo. Viaggio intellettuale di una donna in Europa* (1987), *Le donne secondo Wojtyla* (1992), *Cara Eleonora. Passione e morte della Fonseca Pimentel* (1993) o *L'amante della rivoluzione* (1998).

2.2. Nuevas voces en la novela histórica italiana

Entrados ya en el nuevo milenio, asistimos al exordio literario de un gran número de autoras que han dotado de vitalidad a géneros tradicionalmente monopolizados por voces masculinas, a los que han añadido una nueva significación y expresividad, adaptándolos, así, a sus exigencias. Es por ello que la narrativa que desarrollan las mujeres adopta rasgos diferenciales frente a lo estipulado en la tradición literaria.

Una de las grandes escritoras italianas que han luchado por la dignificación de las mujeres es Edgarda Ferri, quien ha compuesto una amplia variedad de obras en las que rememora la vida de las grandes mujeres de la historia, como María Teresa de Austria (*Maria Teresa. Una donna al portere*, 1996), Juana la Loca (*Giovanna la Pazza*, 1997) o Catarina de

Siena (*Io, Caterina,* 2003), entre otras. De entre su producción literaria queremos destacar *Letizia Bonaparte* (2005), una obra que protagoniza la figura de la madre de Napoleón Bonaparte. Edgarda Ferri nos relata la vida de una mujer que se casa a temprana edad con su tío, Amadeo de Saboya. Madre de ocho hijos, su destino está ligado al de su hijo más notable, Napoleón Bonaparte. La novela nos revela la historia de una mujer fuerte, rebelde y siempre rodeada de polémicas. Otra obra destacable es *L'ebrea errante* (2001), que narra la vida de Gracia Mendes, una judía de origen portugués que recorre varios rincones de Europa ayudando a las comunidades judías que huían de la inquisición, hasta que termina en Italia, primero en Venecia y luego en Ferrara.

Ildegarda. Badessa, visionaria, esorcista (2004) es una obra de Claudia Salvatori en la que se recrea la vida de Hildegarda de Bingen, una religiosa alemana del siglo XII. Además de por su actividad monacal, destaca por su interés en ámbitos como la literatura, la música, la filosofía, la lingüística o la cosmología. La novela se centra en la lucha contra los paradigmas, pues Hildegarda, a pesar de que por su condición estaba destinada a permanecer en la sombra, se convierte en una mujer que está llamada a liderar el destino de la Iglesia con el apoyo de numerosos fieles que ven en ella un modelo a seguir. La protagonista representa también un reflejo de la lucha por tener voz en el seno de la Iglesia y de la política, donde las batallas que se libran acaban con la aclamación popular de su santidad, un reconocimiento oficial que solo le llegará en el 2012, cuando el papa Benedicto XVI la nombra Doctora de la Iglesia. Hildegarda es, sin duda, una de las mujeres más relevantes de su época, pero cuya voz ha sido acallada.

Otra mujer memorable que ha hecho historia es Elena Lucrezia, la protagonista de *Illuminata* (2000), una obra de Patrizia Carrano que rememora los logros de la primera mujer con estudios universitarios. La protagonista rechaza con diez años el matrimonio para centrarse en el cultivo del intelecto. Se trata, por tanto, de una pionera que rompe con los estamentos sociales, puesto que a las mujeres solo aguardaba la vida matrimonial o la eclesiástica. Sin duda, Elena utiliza los libros y el estudio como su refugio del mundo.

Siguiendo en el mundo académico podemos mencionar *Prima delle Quiete* (2003), de Elena Gianini, una obra que se centra en la figura de Italia Donati, una joven olvidada por la colectividad social pero que en la época constituyó todo un referente. Aun proviniendo de una familia humilde y analfabeta, Italia logra convertirse en maestra gracias a la ayuda de un profesor. Su historia es la de la emancipación, la independencia, la ruptura de las barreras sociales establecidas y una lucha incesante por defender a su familia, aunque todo ello pese a la barrera de los estamentos establecidos, las envidias y la incomprensión por una gran parte de la

sociedad. La autora ha querido rescatar un personaje de una época singular para la igualdad de la mujer, finales del siglo XIX. Respecto a su figura, serán significativas las palabras de Matilde Serao en un artículo sobre la condición de las mujeres que optan por la emancipación en la época pese a las «odiose calunnie inventate da un pretendente respinto, spesso un loro superiore…», palabras que también están recogidas en la obra.

Antonella Cilento ambienta su obra *Lisaro o il piacere infinito delle donne* (2014) en la ciudad de Nápoles, en el siglo XVII. Lisario Morales es una joven marcada por una historia peculiar. Muda por un fallo en una intervención quirúrgica, y por tanto privada de la comunicación, se refugia en la lectura y en la escritura de cartas a la virgen María. Pese a ello, es una historia de la liberación sexual, como se intuye en el título, de una joven que rompe con su destino para embarcarse en nuevas aventuras, especialmente de los roles sexuales establecidos para ambos géneros. No se trata de un libro centrado exclusivamente en el placer de las mujeres, sino que se constituye como un estudio de la represión y la inoperancia sexual de una época.

La vida de Nannerl Mozart ha sido la de un talento y una voz acallada. Por ello, Rita Charbonnier recrea en *La sorella di Mozart* (2006) a partir los escasos documentos que han llegado a nuestros días, apenas unas cartas, la historia de una mujer que ha permanecido en la sombra eclipsada por la obra y el talento de su hermano, W. A. Mozart. En pleno siglo XVIII, se nos hace partícipes de la vida una joven y de su pasión por la música de mano de su padre y su hermano. Su historia es un reflejo de la lucha por abrirse paso en el mundo de las artes y por ansiar el merecido reconocimiento a su labor.

Centrada en el Renacimiento encontramos la obra de Daniela Pizzigalli, una periodista comprometida con la reescritura de la historia de las mujeres. Sus obras están dedicadas a personajes singulares de la historia lombarda, especialmente de Milán. De este modo, recobran vida mujeres como la duquesa Bianca Maria Visconti en *La signora de Milano* (2000), la marquesa de Mantua Isabel de Este en *La signora del Rinascimento* (2001), la reina Cistina de Suecia en *La regina di Roma* (2002) o la pintora Sofonisba Anguissola en *La signora della pittura* (2003). También podemos encontrar la vida de Cecilia Gallerani en *La dama con l'ermellino* (2003), título que procede del cuadro homónimo de Leonardo da Vinci, donde aparece la joven que fuera amante de Ludovico Sforza. Entre sus libros también encuentran su espacio Veronica Gambara en *La signora della poesia* (2004) o la comprometida Clara Maffei, en *L'amica* (2004), quien reunió en el salón de su casa a las personalidades más importantes del *Risorgimento* italiano, o la viajera Carla Serena en *Il viaggio del destino* (2006). Como se puede apreciar, las obras de Pizzigalli tienen otro denominador en común, se trata de

obras que relatan la vida de mujeres comprometidas con la época que les ha tocado vivir. Además, son mujeres con gran formación en las artes, bien porque se interesan por los estudios artísticos o porque actuarán como mecenas de los artistas más punteros del momento.

En *La lunga attesa dell'angelo* (2008), Melania Mazzucco nos transporta a la Venecia del Renacimiento en un periodo marcado por las guerras y la peste. En ese ambiente vivía el pintor Jacomo Robusti, más conocido como Tintoretto, y su hija ilegítima, Marianetta. La obra constituye un homenaje a una mujer subversora llena de energía, así como a una pintora que ha tenido que sortear los obstáculos de un largo camino para abrirse paso en el mundo del arte. La obra representa también un viaje de la protagonista por diversas fases llenas de éxitos y fracasos, desde cambiar de identidad disfrazándose de hombre hasta convertirse en una mujer libre de prejuicios y con una plena realización artística. Sin duda, Mazzucco nos hace partícipes de las vivencias de un personaje singular ligado de manera especial a la vida y destino de su padre.

En la misma época que esta novela se ambienta *La sposa normanna* (2004) de Carla Maria Russo, una autora que ha centrado su producción literaria en el género histórico publicando títulos como *Il cavaliere del giglio* (2007), ambientada en las luchas entre güelfos y gibelinos en la Florencia del siglo XIII. *Lola nascerà a diciott'anni* (2009), que nos trasporta al Milán de los años 40 con la guerra y el fascismo como telón de fondo, y en donde se describen las condiciones de las diferentes clases sociales a través de la historia de amor de dos jóvenes. Por su parte, en *L'amante del Doge* (2010) la protagonista, Caterina Dolfin, es una joven veneciana de familia noble, pero en clara decadencia económica, que decide abandonar a su marido para convertirse en amante del *Doge*. Otra de sus obras será *La Regina irriverente* (2012), en la que Leonor de Aquitania, una joven que hereda de su padre el ducado, se ve obligada a casarse con el segundo hijo del rey, un joven educado en ámbito monástico. Por último, *La bastarda degli Sforza* (2015), obra en la que la protagonista es Caterina, hija ilegítima del tirano Galeazzo Maria Sforza, una mujer que rompe con todos los estereotipos de la época al armarse de valor y luchar contra sus detractores para proteger a sus hijos. La obra de esta escritora está respaldada por una fuerte documentación y recreación histórica, fruto de su pasión por la verosimilitud y por las historia de las mujeres. Como se puede apreciar tras un simple análisis de la semiótica de los títulos literarios, se vislumbra la posición secundaria de las mujeres en la historia, ya sea como hermana, hija ilegítima, amante o esposa por obligación.

Una de las autoras más comprometidas en la reescritura de la historia es Adriana Assini. La italiana pretende con su obra arrojar luz sobre acontecimientos del pasado de mano de la vida de mujeres que han existido realmente pero cuya historia ha sido ignorada, malinterpretada

o distorsionada. Assini se muestra comprometida a rehabilitar la memoria de todas las mujeres. Así, podemos encontrar en su producción obras como *Un sorso di arsenico* (2009), donde la protagonista, Giulia Tofana, es una traficante de veneno en la ciudad de Palermo en la época de la dominación española. Cuando las muertes y la caza de brujas se convierten en una amenaza para ella, decide trasladarse a Roma, donde se rodea de las élites del momento. Allí reanudará su labor y se sentirá libre para seguir sus propios deseos e instintos, mientras intenta burlar su penitencia. Otra obra significativa dentro de la producción de Assini es *Le rose di Cordova* (2007), donde una esclava mora nos guiará por la vida de Juana I de Castilla, más conocida como Juana la Loca, una figura histórica que ha despertado el interés de muchos escritores por descubrir la verdadera historia de su vida, puesto que se la ha visto como una mujer anticonformista, entregada y un ejemplo de ruptura con los estereotipos que le corresponderían por su género y su posición social. Su vida es un ejemplo de subversión, de sufrir la soledad, la incomprensión y la traición de su propia familia. Assini intentará dignificar la vida de la reina al tiempo que reescribe la historia.

3. Las protagonistas

No cabe duda que uno de los mayores intereses de la narrativa actual es el hecho de que las mujeres tomen la palabra y sean ellas mismas las que participen activamente en la reescritura de la historia. Por este motivo, las mujeres han optado por personajes femeninos para protagonizar las historias narradas, es decir, para que sean estas mismas, a través de sus palabras o hechos, quienes narren sus vivencias al lector.

Las protagonistas constituyen un reflejo fehaciente de un modelo de comportamiento que pone en crisis los principios en los que se fundamenta la sociedad coetánea. Con su modo de pensar y actuar desafían la tradición establecida y proporcionan modelos alternativos de pensamiento y actuación de modo subversivo. Se constituyen, al mismo tiempo, en referentes de nuevas corrientes de pensamiento. Según Bobes Naves:

> Las novelas, según la crítica de «imágenes de mujen», presentan personajes femeninos cuyo modo de ser y de actuar responde a condicionamientos sociales, a circunstancias familiares y a educación personal, en total coherencia, aunque en sí mismos sean injustos y los desenlaces de las situaciones responden a unos códigos éticos que se identifican con los tradicionales de una sociedad machista, admitidos en forma dogmática. (1994: 22)

Sin embargo, en la mayoría de las ocasiones serán vistas como locas, excéntricas o personajes alejados del *dritto cammino*, un alejamiento que queda patente en las crónicas, bien como mujeres malditas o como locas, o quizás, más aún, negando a la posteridad la voz que en su día tuvieron. Las protagonistas, lejos de rehuir y volver a la senda establecida, luchan con mayor determinación en consonancia con sus pensamientos, por lo que las autoras contemporáneas han visto en ellas el carácter heroico que se les negaba a las mujeres. Todas ellas constituyen un halo de esperanza para la lucha de las mujeres, pues se negaron a vivir con el papel que les ha asignado la sociedad y la historia. Son, por tanto, personajes indispensables para reescribir la historia oficial.

4. Conclusiones

Según afirma Lukács (1966), la novela histórica surge en periodos de transformación y tumultos, es por ello que las autoras actuales han regenerado el género exponiendo el punto de vista de la mujer en la historia. Por todos estos motivos, la novela histórica nace como nexo necesario entre pasado y presente: un pasado que se reinterpreta y un presente que es reflejo del devenir histórico.

Por su parte, este género sirve también como vehículo de expresión para saldar una deuda histórica pendiente de la sociedad con las mujeres, para restablecer las verdades individuales y sociales, y para abrir el debate respecto al papel de las mujeres en la historia y en la sociedad actual. Resulta esencial volver la vista atrás para dignificar la historia de las mujeres, puesto que siempre ha existido una genealogía de mujeres capaces de romper con los estereotipos de género establecidos.

Como se puede apreciar, la vasta producción de las escritoras italianas pone de manifiesto el gran número de voces que utilizan los recursos literarios que ofrece el género histórico como una forma de Querella, revisando la historia oficial y utilizando el pasado como pretexto para sacar a la luz las condiciones de subalternidad y marginalidad de las mujeres a lo largo de la historia.

Bibliografía

ALONSO, A. (1984): *Ensayo sobre la novela histórica*. Madrid: Editorial Gredos.

ASSINI, A. (2013 [2007]): *Le rose di Cordova*. Nápoles: Scrittura & Scritture.

— (2014 [2009]): *Un sorso di arsenico*. Nápoles: Scrittura & Scritture.

BEL BRAVO, M. A. (1998): *La mujer en la historia*. Madrid: Ediciones Encuentro.

BOBES NAVES, M. C. (1994): "La novela y la poética femenina". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica.* Madrid: UNED, nº 3: 9-57.

CARRANO, P. (2000): *Illuminata*. Milán: Mondadori.

CASALENA, M. P. (2003): *Scritti storici di donne italiane*. *Bibliografia 1800-1945*. Firenze: Leo S. Olschki Editore.

CHARBONNIER, R. (2011 [2006]): *La sorella di Mozart*. Segrate: Edizioni Piemme.

CILENTO, A. (2014): *Lisario o il piacere infinito delle donne*. Milán: Mondadori.

CIPLIJAUSKAIKÉ, B. (1988): *La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos.

D'AMBROSIO, S. (2013): *Il romanzo storico italiano del XXI secolo. Indagine tipologica e risvolti ideologici*. Tesis Doctoral, Trieste: Università degli Studi di Trieste.

FERRI, E. (2001): *L'ebrea errante*. Milán: Mondadori.

(2005): *Letizia Bonaparte*. Milán: Mondadori.

FIORAVANTI, A. (2006): *La "storia" senza storia. Racconti del passato, tra letteratura, cinema e televisione*. Perugia: Morlacchi.

GIANINI, E. (2003): *Prima delle Quiete*. Milán: BUR Biblioteca universale Rizzoli.

LUKÁCS, G. (1966 [1955]): *Novela histórica europea*. (trad. de Jasnin Reuter) México: Ediciones ERA.

MAZZUCCO, M. (2010 [2008]): *La lunga attesa dell'angelo*. Milán: BUR Biblioteca universale Rizzoli.

NAVARRO SALAZAR, M. T. (2006): «Mujeres e identidad en la narrativa histórica femenina», en *Reflexiones sobre la novela histórica*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2006, 191-218.

(2010): «Bogando hacia la historia: perfiles femeninos en la narrativa histórica italiana» (M. Almeda, B. Leguen y M. Sanfilippo). *Universos femeninos en la literatura actual*. *Mujeres de papel*. Madrid: UNED, 115-128.

REYES FERRER, M. (2015): "Madres de la novela histórica italiana". *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*. nº 10: 470-487.

SALVATORI, C. (2004): *Ildegarda. Badessa, visionaria, esorcista*. Milán: Mondadori.

Jane Austen y la mente: cómo curar el exceso de emosciones en Sense and sensibility

María Teresa González Mínguez
Universidad Nacional de Educación a Distancia

Resumen: La enfermedad mental y la sensibilidad han sido temas relevantes en literatura frecuentemente asociados con lo femenino. Novelas del siglo diecinueve como *Sense and Sensibility* de Jane Austen (1811) o *Jane Eyre* de Charlotte Brontë (1847) son magníficos ejemplos de autoras que escriben sobre la locura y la utilizan como herramienta para criticar la opresión sufrida por las mujeres. El objetivo de este capítulo es demostrar cómo Austen usa a Marianne Dashwood, la temperamental heroína de *Sense and Sensibility*, para exponer la indefensión y los peligros a los que estaban sometidas las mujeres en Gran Bretaña en una época de profunda transformación, y, como, con ironía, poder combatir la vulnerabilidad que las invisibilizaba frente a la justicia social, ideológica y económica.

Palabras clave: Locura; Sensibilidad; Mujeres; Invisibilidad; Ironía; Crítica.

La locura y la sensibilidad siempre han sido temas importantes en las obras literarias de todos los tiempos. Sin embargo, en el siglo diecinueve ambas fueron asociadas con la mujer. La enfermedad mental y el exceso de emociones fueron catalogadas como atributos intrínsecamente femeninos porque se pensaba que las mujeres poseían una constitución más delicada que los hombres y eran más susceptibles a percibir emociones. No obstante, para algunos escritores, no eran solo el resultado de una femineidad inestable sino una forma perspicaz de manifestar un profundo espíritu crítico. Actualmente, el hecho de describir estos sentimientos extremos se considera "uno de los síntomas más reveladores del confinamiento y la opresión sufridos por las mujeres" (Goodman 1996: 116)[1]. Sin duda, *Sense and Sensibility*, la primera novela escrita por Jane Austen, es uno de los más célebres ejemplos de textos sobre la locura escritos por mujeres. La obra muestra las vicisitudes de la vida

1 "one of [women's] own feelings of entrapment and oppression". Traducción del autor.

real a finales del siglo dieciocho y principios del diecinueve más que ninguna de las novelas de Austen así como el interés de la autora por la enfermedad física y mental.

Con solo diecisiete años, Marianne Dashwood, la hermana pequeña de la prudente Elinor estaba enamorada hasta la sinrazón. A decir verdad, ambas hermanas tenían el corazón destrozado por asuntos sentimentales. La hipótesis de Marianne de que las primeras impresiones son fieles a la realidad, la imposibilidad de poderse volver a enamorar de nuevo después de un desengaño y la convicción de que lo individual prevalece ante el bien común le conducen a serias consecuencias que rayan en lo trágico. En una potente avanzada hacia el feminismo, Austen rescata a la joven de un peligroso estadio de sensibilidad que estaba convirtiéndose paulatinamente en histerismo.

El objetivo de este capítulo es demostrar que Austen jamás ensalza el desequilibrio psicológico y la excesiva sensibilidad sino que los emplea como mecanismos para mostrar la vulnerabilidad de las mujeres ante los peligros que les amenazaban en un siglo de cambio radical en Gran Bretaña. Para ello, se esbozará el pensamiento filosófico que envuelve a la novela así como las idiosincrasias de sus personajes bidimensionales, para así probar como la autora es finalmente capaz de desdibujar los límites entre sentido y sensibilidad y tratar de evitar la degradación social y humana de las mujeres.

Al comenzar a redactar este capítulo, la idea era simplemente centrarse en la figura de Marianne. Pero al revisar anotaciones y profundizar en nuevo material es obvio que, aunque en muchos casos las circunstancias biológicas así lo propician, Marianne no podía haber enloquecido por si misma. También, en determinado momento de la novela, el lector percibe un atisbo de locura en Elinor. Por supuesto que las dos pobres hermanas, destituidas social y económicamente, no son totalmente responsables de sus ataques de histeria. Los Willoughbies y los Ferrarses son en gran parte culpables. *Sense and Sensibility* no solo trata de dos jóvenes angustiadas sino que aborda graves problemas sociales. Este año, en el que Gran Bretaña está plagada de exposiciones conmemorando el bicentenario de Charlotte Brontë, nos podemos preguntar si Elinor no es el "doble oscuro" (Goodman 1996: 120) de Marianne tal como Bertha Mason lo es de Jane Eyre y, en resumen, la misma mujer[2].

La novela apareció en 1812 con una críptica pista sobre su autor– "por una dama"[3]. Sin duda, el público estaría intrigado sobre quién era esta fémina tan perceptiva, tan consciente de la inestabilidad social, y de cómo exponía el cambio de ritmo vital influido por el nuevo con-

2 "dark doublé". Traducción del autor.
3 "by a lady". Traducción del autor.

cepto de sensibilidad. Austen es hábil en las descripciones de mujeres crueles con otras mujeres. Su talento también es extraordinario cuando envía a los hombres a Londres para gestionar misteriosos asuntos, así como cuando transporta y evapora a los personajes femeninos desde sus cómodas casas de campo a la capital para hacerlas luego retornar a la campiña. En su devenir, las mujeres crean su propia esfera y murmuran histéricamente desconcertadas sobre el mundo masculino durante días e incluso semanas especulando sobre lo que los hombres dicen o se supone que quieren decir.

Elinor y Marianne son hermanas instruidas, elegantes, refinadas y de animada conversación que saben usar estas cualidades de forma diferente. Mientras Marianne las emplea para discriminar a los que no son como ella, Elinor es negativa con su propio sexo, pero, a diferencia de su hermana, no establece una línea de separación entre ella misma y los demás. Elinor también tiembla de deseo y se estremece con el sufrimiento y la falta de respeto, pero como sugiere Elena Ferrante en *The Guardian*, "es producto del control prudente de la sensibilidad". Como muchas mujeres altamente competitivas en nuestros días, Marianne necesita ser el centro de atención y es, sin duda, un claro exponente de heroína de sensibilidad de la época.

La sensibilidad era una corriente del siglo dieciocho que enfatizaba la importancia de las emociones y los sentimientos en las relaciones humanas. A partir de 1740 algunos pensadores como John Locke or Jean Jacques Rousseau defendían que el ser humano poseía una sensibilidad y un sentido moral innatos que se manifestaban a través de las emociones reflejadas en la empatía y la benevolencia con los demás. Esta tendencia estaba conectada con el auge de las clases medias en el siglo dieciocho y su creciente preocupación con la reforma de costumbres. Alrededor de 1870 la sensibilidad se politizó al ser asociada con políticas liberales y reformistas, especialmente las relacionadas con la Revolución Francesa, y por lo tanto, se relacionó con la vida disoluta. Según Peter Kidson, "El abuso de la sensibilidad podía conducir a la histeria y al desorden; [y] hacer que los hombres se comportasen como mujeres" (330, 332)[4].

Kitson define a Marianne como "individualista, emocional, grosera, indiscreta, apasionada, indulgente y entusiasta" (379)[5]. A esta definición también se podría añadir el adjetivo desconsiderada por su especial falta de delicadeza con su cuñada Fanny y la señora Jennings. Marianne se permite esa licencia simplemente porque cree estar por encima

4 "Too much sensibility might lead to hysteria and disorder: [and] it might lead to men behaving like women". Traducción del autor.

5 "individualistic, emotional, impatient, rude, indiscreet, passionate, indulgent and enthusiastic". Traducción del autor.

de todos los que la rodean. Desde el momento en que John Willoughby –el perfecto villano de la novela– la rescata de su caída, su peculiar actitud se agudiza cada vez más. Willoughby es atractivo, egocéntrico y cínico. Aparentemente enamorado de Marianne y la literatura, este encantador joven es, sin embargo, uno de los muchos obstáculos que deben salvar las hermanas Dashwood en su carrera para conseguir un marido solvente dentro de ese opresivo código moral que las obligaba a concertar matrimonios de conveniencia y a producir herederos en un periodo de tiempo muy limitado. De esta forma, como el resto de las mujeres de las clases acomodadas, evitarían sobrevivir en precario o depender de la caridad de hermanos y cuñadas, con frecuencia no demasiado generosos. Ciertamente, la ley de herencias, que excluía a las mujeres de las propiedades de su progenitor dando prioridad al heredero varón más cercano en consanguinidad, determinaba su estado emocional.

La admiración de Willoughby por el mundo natural coincide con la afición de Marianne por los espacios abiertos. Con su escasa prudencia, ésta le compara constantemente y de manera tan desfavorable con la elección secreta de su hermana –el tímido y obediente Edward Ferrars– que el lector percibe que Elinor también corre el peligro de sucumbir a sus encantos. La extrema sensatez de Edward y su visión tan poco pintoresca del paisaje del sur de Inglaterra hace que la melancolía de Marianne resulte incluso cómica. No obstante, según va avanzando la novela, se puede apreciar un curioso efecto circular porque la comicidad vuelve a contrastar con la grave enfermedad de Marianne al ser traicionada por Willoughby, produciéndole un estado que angustia mental que resulta, en palabras de Paula Byrne en su artículo en *The Guardian*, "doloroso de leer". Lo menos interesante de la figura de Marianne es su belleza; lo que realmente impacta es su inteligencia y la intensidad con la que proyecta su propia humillación pública y su declive físico y mental.

Austen retrata el exceso de sentimientos como problemático y, aunque Marianne es el personaje más atrayente de la novela, la autora nunca ve la locura como un bello concepto romántico o la describe como positiva. Austen critica duramente el exceso de sensibilidad de la época al más elevado nivel con el episodio del intento de suicidio de Marianne. Como dice Kimiyo Owaga, "los límites entre la auténtica y la falsa sensibilidad se difuminan"[6] y, es en ese momento, cuando la escritora se pone de parte de Elinor, demostrando la importancia de la moderación e insistiendo en que la razón nunca debe descartarse. En la época ilustrada y racional en la que vivió Austen, el suicidio era par-

6 "the boundaries between genuine and false sensibility become blurred". Traducción del autor.

te de la sociedad. A finales del siglo dieciocho Gran Bretaña se había convertido en el país con más índice de suicidios del mundo civilizado. Aunque el suicidio era un crimen contra Dios y el rey, la tasa era tan elevada que el metodista John Wesley recomendó al Primer Ministro William Pitt que adoptara medidas. La mayor parte de la sensibilidad de Marianne procede de los libros hasta el punto en que incluso se podría pensar que Austen copia modelos de la literatura sentimental convencida de que la tentativa de suicidio es la reacción propia de una mujer abandonada por su amante. Es a través de Elinor como la escritora muestra al lector su preocupación ante el incremento de las tendencias suicidas y su alarma frente las reacciones que las ridículas novelas sentimentales podían provocar en las jóvenes. Por este motivo, Elinor, con sus continuos cuidados, siempre protege a su hermana del escrutinio público, aunque, a decir verdad, nada de lo que le aconseja le reporta paz mental. Evitando la muerte de Marianne, Austen satiriza y ataca los efectos que las novelas sentimentales podían generar en la mente de una heroína de sensibilidad.

Releyendo las páginas de una imaginativa publicación de Arielle Ecktut y Dennis Ashton titulada *Pride and Promiscuity. The Lost Sex Scenes of Jane Austen*, observamos de nuevo como Elinor experimenta el mismo tormento interior que su hermana ya que el hombre al que ama está comprometido con otra –la tramposa Lucy Steele– que disfruta torturándola psicológicamente con detalles sobre su compromiso con Edward Ferrars. Quizá por ello, Elinor tolera las debilidades de Willoughby, porque estar enamorada de un hombre que ha dado su palabra a otra mujer era casi equivalente a estarlo de un hombre casado. No es cierto que la sociable Elinor carezca de sensibilidad. La joven tiene tanta como su hermana, pero la reprime y avanza en su esfera particular conteniéndose y haciendo el bien para demostrar que es mejor que aquellos que no pueden controlarse a sí mismos. Pero Elinor reclama su derecho a la locura en esa escena en la que por fin sus emociones salen a la luz. Lo realmente asombroso es que su confesión no es excesivamente melodramática; el lector percibe su angustia a través del estupor de Marianne aun cuando es Elinor la que se derrumba y revela a su hermana el horrible tormento al que se ha visto sometida durante meses.

A la vez que Austen revisaba el manuscrito de la novela, daba consejos prácticos a su hermana Cassandra, que había perdido dramáticamente a su prometido, diciéndole que podía enamorarse de nuevo. Pero, aparte de temas familiares, la escritora comprendía que, por un lado, una excesiva sensibilidad implicaba peligro, y por otro, describía una tendencia enfermiza que no era solo la obsesión de una chica de diecisiete años, sino una filosofía que retó las bases del gobierno y la so-

ciedad británica en una década revolucionaria. Cuando Austen escribía la novela, observa Karen Gervitz, los valores comerciales, particularmente aquellos que propugnaba la tan temida sensibilidad, se habían convertido en una corriente que excluía a las mujeres de la economía y las actividades públicas incrementando así su ansiedad (141).

Al salvar a Marianne del suicidio, Austen se resiste a la tradicional descripción de la locura como producto de una femineidad inestable por naturaleza. En cambio, insiste en que la tendencia literaria e ideológica que definía la inestabilidad mental femenina debilitaba y humillaba a las mujeres presentándolas como irresponsables, volátiles y poco dignas de confianza. Rompiendo una lanza a favor de Marianne, se podría decir que no es muy diferente de las otras mujeres que aparecen en la novela; quizá su principal defecto es la fidelidad a su propia sensibilidad como única vía hacia la verdad. Pero, afortunadamente, Marianne reacciona cuando se da cuenta de que se ha hecho daño a si misma y a sus seres queridos, cuando percibe la importancia de la colectividad frente al individualismo. Sin lugar a dudas, la mediana de las Dashwood resulta una de las heroínas más atractivas de la historia de la literatura porque lucha en contra de los convencionalismos. Marianne es el producto de una nueva época y de nuevas necesidades que se arriesga a retar y romper las costumbres inflexibles y la hipocresía social.

Una de las muchas razones por las que Austen continúa siendo tan popular es porque los temas que trata todavía continúan vigentes y, por lo tanto, son inteligibles. En la actualidad, las jóvenes tienen magníficas oportunidades laborales y no necesitan el vínculo matrimonial para sobrevivir, pero aún ansían amor, seguridad, compañía, y relaciones de igualdad entre hombres y mujeres. La conexión entre sensibilidad y depresión que Austen describe en *Sense and Sensibility* muestra claros paralelismos con enfermedades mentales del siglo veintiuno, especialmente entre adolescentes. Solo tenemos que modernizar a los personajes y sus vestimentas y seremos capaces de percibir la ferocidad del mundo masculino que todavía hoy degrada al sexo femenino, y lo que es peor, la dureza y la violencia de esas mujeres que no cesan en su constante conflicto con las demás.

Bibliografía

BYRNE, Paula (2002): "Jane Austen Behind the Scenes", *The Guardian*. 31 Aug. [https://www.theguardian.com/books/2002/aug/31/janeausten.classics] Consultado el 18 Junio 2016.

ECKSTUT, Arielle; ASHTON, Dennis (2001): *Pride and Promiscuity. The Lost Sex Scenes of Jane Austen*. New York: Fireside.

FERRANTE, Elena (2015): "I was passionate about Austen's Anonymity". *The Guardian*. 16 October 2015. [https://www.theguardian.com/books/2015/oct/16/sense-and- sensibility-jane-austen-elena-ferrante-anonymity] Consultado el 18 Junio 2016.

GEVIRTZ, Karen B. (2005): *Life after Death*. Newark: University of Delaware Press.

GOODMAN, Lizbeth (1996): *Literature and Gender. Gender and Literature,* London: Routledge.

KITSON, Peter J. (2008): "The Romantic Period, 1780-1832", *English Literature in Context*. Paul Poplawski ed. Cambridge: CUP.

OWAGA, Kimiyo (2012): "Marianne's Addiction: Amorous Pleasures in *Sense and* Sensibility", *Persuasions on line*. Vol. 32 (Summer). [http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol32no2/ogawa.html] Consultado el 18 de Junio 2016.

La mordida produnda de Hanni Ossott

Berta Guerrero Almagro
Universidad de Murcia

Resumen: La obra poética y ensayística de Hanni Ossott es abordada en este estudio desde el punto de vista de lo corporal. Ossott se refiere al "habla del cuerpo", a la poesía, como un modo de comunicación ajeno a la prosa rigurosa y científica; se trata de la expresión libre, procedente del exterior –una voz que el poeta escucha–, construida a través del cuerpo herido –separado de la unidad– para alcanzar lo inmaterial y, con ella, disolverse el poeta. La poesía, dictada por voces que se dirigen al creador, pasa por el cuerpo del mismo para surgir con toda su potencia y grandeza. Pero el fin último de la creación literaria es, para Hanni Ossott, la sanación de la enfermedad, conseguida con el regreso a la naturaleza libre donde no se atiende a individualidades. Este objetivo, sin embargo, resulta frustrado: el regreso a la unidad es ilusorio, la disolución solamente puede intuirse y el ser humano ha de aprender a vivir con el dolor que le produce su herida.

Palabras clave: Venezuela; Poesía; Hanni Ossott; Cuerpo; Herida; Disolución.

1. Mujer. Poesía. Venezuela

La triada poesía-mujer-cuerpo es, de tan frecuente, obvia. Que la mujer ha concedido espacio en su creación a ciertos aspectos propiamente femeninos como su corporalidad –con todo lo que esta implica: sexo, menstruación, embarazo, aborto, parto– resulta habitual y esperable. No se trata de establecer aquí un catálogo de rasgos que conecte con la idea de "escritura femenina" (Russotto 1990: 51) –si es que tal estudio ofrece motivos suficientes para desarrollarse con rigor–, sino de analizar la obra de Hanni Ossott –mujer, poeta, venezolana– desde una perspectiva que ella misma desarrolla con profusión en su producción: la creación poética como actividad producida desde y para el cuerpo; desde el cuerpo porque lo atraviesa, aunque surge, siguiendo la idea platónica, de voces externas; para el cuerpo porque pretende

sanarlo y devolverlo a la unidad con el estado natural. Antes de ello, sin embargo, resulta oportuno establecer una primera detención en el adjetivo "venezolana".

La dictadura de Juan Vicente Gómez va a mantener aislada a la sociedad de Venezuela con respecto a los lugares de cultura; una reclusión que implica soledad y autodidactismo, motivo por el que las producciones contemporáneas apenas tienen que ver entre sí[7]. No es sino hasta la muerte de Juan Vicente Gómez, en 1935, cuando empiezan a emerger conjuntos como la "Agrupación Cultural Femenina" o la "Asociación Venezolana de Mujeres" (Russotto 1990: 82).

Si se establece un rastreo por la poesía del país, se encuentra que la primera mujer de la que se tiene constancia de su oficio como escritora es Sor María de los Ángeles (1765-1818), monja nacida en Caracas a la que se le atribuye el poema titulado "Anhelo" (Pantin 2001). Un sucinto repaso por la producción de poesía escrita por mujeres en Venezuela incluye nombres como los siguientes: Enriqueta Arvelo Larriva, María Calcaño, Ida Gramcko, Ana Enriqueta Terán, Luz Machado, Antonia Palacios, Yolanda Pantin, Jacqueline Goldberg, María Auxiliadora Álvarez o Hanni Ossott, por citar solamente algunos nombres.

2. Hanni Ossott, el habla de fuera y el habla del cuerpo

Conmovedora y arriesgada, así define Yolanda Pantin (2001) la poesía de Hanni Ossott (Caracas, 1946- Caracas, 2003). Se trata de una escritura que traspasa al lector a través de los recuerdos y la enfermedad –ambos aspectos, en este caso, motivo de tormento: la de Ossott es una infancia marcada por la pérdida temprana de la figura materna[8] y por el asma[9]; su madurez, por el trastorno mental[10]–. Pantin (2001) califica de "suicida" su modo de escribir, pues no teme perder ni pretende ganar nada al decir: solamente busca expresar, y en esta persecución ansiosa, Ossott arriesga y retuerce el lenguaje. La literatura fue el centro

7 Así se comprueba, por ejemplo, entre Arvelo Larriva, de tendencia más intelectual, y Calcaño, de tono más vitalista (Pantin 2001).

8 «La muerte de mi madre, cuando yo tenía tres años y medio, fue un acontecimiento radical en mi vida [...]. Debo decir aquí con valentía, horror y alegría que la muerte de mi madre fue un desastre para mí, para mis hermanos, para mi padre. Mi padre a la larga enloqueció y a la par de ello me ofreció el más importante roce con la poesía y el arte» (Ossott 2008: 1012-1013).

9 «Como asmática que era, asocio los días de enfermedad a largas horas de recogimiento. Los libros como objetos fueron haciéndose importantes para mí gracias a esos largos años de asma en que tenía que permanecer en cama» (Ossott 2008: 1011).

10 Su último poemario, *El circo roto* (1993), fue escrito «en Caracas y en la Casa de Reposo San José (San Antonio de los Altos)», según se lee al final del mismo (Ossott 2008: 579).

de su vida: se licenció en Letras por la Universidad Central de Venezuela, fue profesora, crítica, traductora y escritora de ensayos y poesía.

Para abordar su obra en este estudio, se ahonda en lo que Ossott denomina el "habla del cuerpo", que se plasma mediante la escritura poética. En *Memoria en ausencia de imagen. Memoria del cuerpo* define dicho sintagma en estos términos: «el habla del cuerpo es un habla solitaria, una experiencia única, transferible sólo por la vía poética y en consecuencia distanciada de la economía de todo lenguaje» (Ossott 2008: 752-753). Se trata, en definitiva, de la poesía, modo de comunicación ajeno a la prosa rigurosa y científica. El habla del cuerpo es la expresión libre que se produce a partir de la fragmentación y, lo deseable, es que suponga una disolución del sujeto. El habla del cuerpo palpita y genera fracturas, dice a retazos, no se articula con coherencia, funciona con la potencia de una erupción; es, más bien, un grito (Ossott 2008: 752).

El cuerpo, pues, se entiende como base de la actividad literaria. En primer lugar, sin embargo, el mensaje poético es producido por voces externas que llegan a oídos del poeta. En conexión con el plano físico, Hanni Ossott otorga relevancia al sentido del oído. El poeta se convierte en cauce para dejar impresas las voces que en él resuenan: «en la experiencia límite el estado es de escucha. El poeta recibe las voces del alma […]. Pareciera que el cuenco del alma en el poeta ascendiera para ser expresado y el misterio, lo impreciso, lo oculto adquirieran fisonomía» (Ossott 2008: 934). Cuando la poesía se adentra en el alma, «lo otro comienza a hablar. La gran vasija del alma se abre, desde sus nocturnidades, desde sus imprecisiones y balbuceos, desde su falta de significado» (Ossott 2008: 934). Desde fuera y pasando por el cuerpo para espiritualizarse, tal debe ser el procedimiento de escritura para Hanni Ossott:

> sabemos que el proceso creador surge de una suerte de maceración de los contenidos psíquicos en el alma. Un madurar. Un tiempo propicio, aventurado, a veces azaroso. Y sobre todo una escucha. Porque la palabra es ritmo, música, canto. Y las imágenes nos llegan con su propio ritmo. Con el movimiento apropiado de su cuerpo, de su configuración (Ossott 2008: 935).

Así pues, al mensaje poético llega a oídos del creador y se genera en su cuerpo para, finalmente, trascenderlo. La composición poética es considerada carne espiritualizada: «la literatura es cuerpo, carnalidad vuelta alma y espíritu» (Ossott 2008: 933). El cuerpo es materia predispuesta al daño y a la desaparición, cuerpo herido y disuelto, caldo de cultivo para el crecimiento de "la pasión paciente" (Ossott 2008: 932) de la literatura, que espiritualiza esa carne. Se trata de una concepción

física de la obra. En este sentido, el cuerpo lleva consigo, generalmente, una característica que es consustancial en la poesía de Ossott: el movimiento. Para la creación, que es una entrada solitaria al inconsciente, no es el estatismo el procedimiento válido. Lo deseable es que tanto la lectura aislada de poesía como la producción individual de la misma genere movimiento:

> Cuando leo poesía me encierro en mi cuarto para que no me vean, porque allí hago muecas, danzo, ondulo, leo en voz alta, me contorsiono como Ulises ante las sirenas, me acuesto en el piso, lloro, es decir, me conecto con lo más profundo del inconsciente (Ossot 2008: 922).Poesía nacida desde fuera que cruza el cuerpo del creador. Como requisitos: intimidad y movimiento. En relación con este último, Ossott vincula el mensaje poético con la danza, que opone al baile. La danza, según la escritora, es movimiento febril enfrentado a la rigidez de los pasos de baile. La comunicación mediante estos medios se produce de modo animal: «a zarpazos, brechas comunicativas que se abren y se cierran» (Ossott 2008: 754).

2.1. Herida y ruptura

En esta concepción física de la creación poética y la lectura, el dolor encuentra su correlato en la herida y la ruptura. El ser está herido al separarse de su origen natural y vaga fragmentado hasta su muerte. El discurso que propone Ossott entronca con el ideario existencialista (Loreto Amoretti 2009: 152). El hombre vive con la conciencia de la muerte, vive la muerte. Como respuesta a esta situación, Ossott propone que el hombre escuche los sonidos del cuerpo y se dirija a su origen. A Ossott no le interesa el Dios cristiano, pues la experiencia mística se ha convertido en rito, control, ordenamiento; a Ossott le interesa el regreso al caos, al desorden (Loreto Amoretti 2009: 154).

El hombre, separado de su origen, es un ser herido (Loreto Amoretti 2009: 152). El ensayo *Memoria en ausencia de imagen. Memoria del cuerpo* se inicia con una reflexión acerca de la relación entre herida –causa– y escritura –consecuencia–. Debido a imposiciones externas, el cuerpo es sustraído de su estado natural y se rompe. Con el tiempo, frente a los esquemas ordenados, el cuerpo pide regresar a su origen, que es la unidad, el estado natural, el conjunto sin forma definida, el desorden, en cierto modo. Ossott se refiere a «la herida que impulsa al crear» (Ossott 2008: 719); pasando por el cuerpo lesionado, separado del origen, nace la obra que será incorpórea. La creación poética palia

la herida: «el cuerpo generador de la palabra creadora es un cuerpo zanjado, abierto, roto, en combate. Y por la palabra, la violencia de la herida se detiene y es modulada» (Ossott 2008: 720).

Este cuerpo, que recibe un mensaje desde remotas cimas, está herido por distanciarse de su origen. Un origen que es libertad, naturaleza instintiva, danza desprendida de cualquier patrón. Entonces, este cuerpo consciente de su situación se ve abocado a la creación: «el arte es vía para el movimiento de un cuerpo en deseo de lo libre» (Ossott 2008: 720). La creación funciona como apósito para proteger e intentar curar la herida; Ossot apunta que «la palabra ordena la expansión del fuego, dirige sus vías, regula el incendio de la herida esencial» (Ossott 2008: 720). La obra funciona como remedio; pero, al mismo tiempo, el poeta crea con pedazos de su propio cuerpo, como intuye Ossott con la pregunta «¿cuánto de un cuerpo fragmentario habita la obra?» (Ossott 2008: 719).

Tales ideas se manifiestan en poemarios como *El reino donde la noche se abre* o *El circo roto*. Ambos títulos dan cuenta de la herida. Estiramiento, apertura, ruptura. En el poema titulado "De la tierra" (Ossott 2008: 345-346), incluido en *El reino donde la noche se abre*, se introduce un sujeto que surge «de lo profundo, de la más honda concavidad de la tierra/ lo que expulsa grito y desmembramiento» (Ossott 2008: 345). La fuerza del léxico empleado contribuye a reforzar la poética de la autora. Profundidad, hondura, tierra, grito, desmembramiento; de aquí nace el sujeto, "de la tierra",

> de las honduras, las siempre en brasas
> este corazón en quema
> arriesgando origen y forma
> abismándose
> en lo sin fondo, sin límite

Por otro lado, no se puede dejar de mencionar la herida esencial del sujeto poético femenino. En *El circo roto* se encuentra la composición titulada "La mordida profunda" (Ossott 2008: 492), donde la lesión resulta más auténtica que ninguna, pues viene incorporada en el sujeto: se trata de la vagina, la hendidura femenina que, según Ossott, puebla al sujeto de «vértigos/ precipitaciones/ abismos».

Así pues, el cuerpo fragmentado produce la poesía que, al mismo tiempo, intenta consolarlo. Tras la herida y la creación se accede al siguiente estadio: la disolución:

> El olvido del cuerpo que se piensa a favor de la embriaguez y la sensualidad, el regreso a una relación atemporal [...]. Entonces, la

palabra, la obra, se erigen para desprenderse de sí mismas. Y el arte que se levanta desde la herida esencial es la posibilidad de una transgresión: la de sí mismo, la del artista, la de la relación con el mundo (Ossott 2008: 721).

2.2. Disolución

Si la disolución se contempla como el final deseado para Ossott, este va a resultar fallido. En *Memoria en ausencia de imagen. Memoria del cuerpo*, el anhelo de disiparse y conformar un todo no parece posible: «a la eficacia de un arte concebido y entendido de esta manera debemos hoy oponer su actual limitación, porque la fe en el encuentro con la unidad se ha roto» (Ossott 2008: 721).

A través de la escucha y por medio del cuerpo fragmentado se accede a la creación inspirada con la que el sujeto espera disolverse. En el poemario intitulado *Espacios para decir lo mismo* se incluye la composición "Del gran poema de la tierra inacabada o para decir en los espacios lo mismo", el cual comienza, precisamente, con la presentación de este deseo:

> Sí. Lo queremos. Al menos para borrar esta tierra y estos cuerpos. Al menos. Tal vez fueron ellos […] quienes depositaron un nombre que supo dispersarse violentamente entre todo esto y violentar esas líneas estables que atravesaban las cosas (Ossott 2008: 90).

La reiteración de vocablos pertenecientes a la familia léxica del término "violencia" muestran la insistencia en la dispersión arrebatada que pretende el sujeto poético. El frenesí al que aspira y que no alcanza:

> Y un hombre definitivamente abrazado a un árbol puede ser lo más honesto…
> pero no sucede, no termina de suceder nunca. Es demasiado ser visto abrazado a un árbol porque revela algo de lo que somos capaces o de lo que nos han obligado a asumir.
> Sin embargo, no termina de suceder nunca.
> Y preferimos lanzar juegos unos contra otros o saltar para borrarnos. Esos juegos que exigen de nuestro abandono y que instauran sus reglas más allá de nosotros […].
> Deseo ser absoluto (asombrosa y cómica necesidad…) y sin embargo estos cuerpos lo contienen (Ossott 2008: 90-91).

La dispersión no termina de producirse de modo natural y, entonces, se crea, se juega, en un afán por alcanzarla que acaba frustrándose. La disolución es el deseo latente de sujetos poéticos como el que aparece en el poema "Por eso: lo que no será nuestro" (Ossott 2008: 100-101). Aquí, el protagonista se dirige a la acción de disolver, la increpa mediante imperativos y exclamaciones:

Disolución:
rescata a las figuras que desean borrarse en otras historias
Tómalas!
Aquellas que se sueñan en Otro
ahogadas siempre en versiones fragmentarias
Viértete!
sobre los ojos que miran historias señaladas en escrituras eléctricas transmitidas en imágenes falaces

El sujeto poético ordena, pide, ruega, busca, pero no celebra. En *Cómo leer la poesía*, Ossott apunta precisamente la condición no celebratoria del poeta. No es el canto al estilo Whitman el que ha perpetrado el tono de muchos creadores, sino lo fragmentario y la muerte: «los poetas no celebran en modo alguno. La disolución, lo efímero, les concierne» (Ossott 2008: 926).

Un poemario especialmente interesante en este punto es el titulado *Espacios en disolución*. Este se inicia con el poema "Hacia la brevedad", el cual da cuenta desde el comienzo de la idea que preside la obra: «El trayecto de un lugar a otro no significa una extensión/ sino el proyecto de un ininterrumpido deshacerse. Uno en sí mismo» (Ossott 2008: 137). Deshacerse y conformar un todo.

"Cuerpo: una disolución ante diversas instancias" (Ossott 2008: 143-145) es una composición que condensa muchas de las ideas apuntadas. A partir de los fragmentos iniciales del poema, el lector puede aproximarse con bastante rotundidad a la poética de Ossott:

"Cuerpo: una disolución ante diversas instancias"
Todo se desmiembra, ninguna forma es capaz de sostenerse, ningún nombre. Vuelo irreversible hacia la sensación. Piel, trozos de piel. Dispersión. Dislocaciones. Y este sonido inmenso, retenido, denso y frágil.
Continuamente, puerta tras puerta: estancias, estallidos y abandonos. Pero nunca nada inmóvil. Y, continuamente, desaparecen unas tras otra cada una de las nomenclaturas

La fragmentación, la ruptura y el desvanecerse, la unidad sin nombres individuales, el mundo de la percepción y su medio: la epidermis, la diseminación, el sonido lejano y grandioso, la descarga y la herida, la intimidad y el movimiento. Todo ello está contenido en estos fragmentos. El sujeto busca estar "En ausencia de tensión" (Ossott 2008: 162), disuelto, sin cuerpo, sin sangre, en el vacío. Es posible encontrar en algunos poemas esta búsqueda de la disolución concebida como un viaje. Así se muestra en "Sobrevive en lo solo una línea de luz", donde se describe el viaje hacia el desvanecimiento: «Hasta el caos: el ruido inconexo, ascensiones en elíptica, bajadas sin juntura, dispersión» (Ossott 2008: 170).

Resulta llamativo cuando la disgregación pretende producirse en el medio natural. En el poema "Ser" (Ossott 2008: 347), de *El reino donde la noche se abre*, se halla un sujeto poético en una playa infinita, un sujeto que ha olvidado todo aquello que lo individualiza –nombre, cuerpo, tareas– y se entrega a la naturaleza que se extiende ante sí. Quiere mezclarse con la arena, dejarse envolver por ella. Quiere, incluso, ser arena:

"Ser"
Estoy en una playa sin fin
mi alma se despliega
inconsulta
hacia una rara nada
No sé de mi nombre
de mi cuerpo
absuelta de todo ser
de toda obligación
me entrego
a solas
al ardor
me adormezco
Infinita, soy esta arena
lo que me borra
lo que quiero ser

Entregarse al mundo y disolverse con él. En el poemario *Cielo, tu arco grande* se encuentra un poema titulado precisamente "Disolución" (Ossott 2008: 396):

"Disolución"
Las sandalias
las zapatillas
para el baile
para el amor

para los besos
aquí
entre la gravedad
entre los llantos
entre todo lo que no se puede decir
Y la flor, la bella flor
los perfumes
la danza
los velos
y este intenso amor
para los vientos y el aire
para el desgranarse

El poema se compone de dos estrofas. La primera, a su vez, se subdivide en dos secciones –cinco y cuatro versos, respectivamente–: en la primera se ensalza el movimiento y se realiza una ligera aproximación al plano sensual que, sin embargo, resulta frustrado en la segunda sección. No obstante, dicho ambiente hedonista reaparece con fuerza en la segunda estrofa y con él se cierra la composición.

El movimiento se refleja en la primera sección de la primera estrofa mediante la inclusión de distintos calzados –sandalias, zapatillas– destinados a actividades como el baile o el amor. En la segunda sección se desmonta esta ensoñación idílica que se ha creado el sujeto al regresar a su situación real, donde ni el vuelo ni la alegría son posibles.

En la segunda estrofa, la sensualidad irrumpe con fuerza. A través de una enumeración –la flor, el perfume, la danza, el velo, el viento, el amor– se transmite al lector una sensación de agradable caos. En esta hermosura e intensidad quiere perderse el sujeto, «desgranarse» como un fruto –otro elemento que encuentra cabida en el ambiente sensual que preside el poema–.

Esta concepción de lo físico continúa hasta *El circo roto* –en poemas como "Cuerpo" se puede comprobar (Ossott 2008: 537)–; no obstante, en este último poemario también se incluyen composiciones donde lo físico ha perdido todo indicio de vida. Tal es el caso del poema intitulado "Sólo un cuerpo" (Ossott 2008: 498-499). Aquí la vida sensual deja paso a la carne inerte que es desplazada dentro de un ataúd:

"Sólo un cuerpo"
Ahí va la urna
Y yo no tengo lágrimas
sólo besos
y un puño alzado, erecto,
por el misterio, por la rabia

También memoria
de danzas
de alegrías
de locura
[…]
¡Cuánto me gustaría bailar desnuda contigo
los *Preludios* de Chopin
y saltar
para dar gusto a la vida!
Ah, la locura y la muerte,
como avergüenzan
son grotescas.

El recuerdo de la persona querida lleva consigo el movimiento, la alegría, el desenfreno y el disfrute de la vida. Si en otros poemas esto era lo perseguido, aquí se trata de una añoranza ya perdida. El disfrute libre, sin ataduras físicas ni morales, la danza y la música –clásica, en este caso– es lo que produce felicidad. El poema concluye con el recuerdo de las deformaciones que producen la locura y la muerte.

3. A modo de conclusión

La audición, el ritmo, el movimiento y el baile junto al cuerpo, su fractura y su anhelo de disolución son elementos clave en la poesía de Hanni Ossott. Desde fuera y a través del oído la inspiración, según Ossott, se introduce en el poeta. Lo acústico resulta fundamental en su obra. El mensaje poético penetra en el cuerpo del creador, que ha sido distanciado de su condición original –libre, desordenada– y, por ello, padece una herida profunda e incurable. La herida rabiosa que deja una mordedura animal. A partir del cuerpo nace la obra, dotada de elementos carnales, pero, finalmente, situada en un nivel espiritual. Es también este el estadio al que aspira el creador mediante la disolución, pero sin llegar a alcanzarlo. En tal intento, la obra desempeña un papel curativo que no resulta definitivo y el creador ha de consolarse con ciertas actividades solitarias que se parecen a un refugio.

Bibliografía

LORETO AMORETTI, Loreto (2009): "El discurso existencial de Hanni Ossott". *Revista Estudios Culturales*. Año 2, Vol. II, nº 4: 146-163.

OSSOTT, Hanni (2008): *Obras completas*. Caracas: bid&co.

PANTIN, Yolanda (2001): "Entrar en lo bárbaro. Una lectura de la poesía venezolana escrita por mujeres" [http://www.kalathos.com/abr2001/letras/pantin/pantin.htm; 22/06/2016].

RUSSOTTO, Márgara (1990): *Tópicos de retórica femenina. Memoria y pasión del género*. Caracas: Monte Ávila.

Storie segrete: la vita delle donne raccontata da Hilary Mantel

Tiziana Ingravallo
Università degli Studi di Foggia, Italia

Riassunto: L'ambientazione in Arabia Saudita è un altro punto prospettico scelto da Hilary Mantel per raccontare la storia delle donne, una storia fatta prevalentemente di prevaricazioni e repressioni. In particolare la vita delle donne è esaminata in relazione alle forme di potere. Le tensioni politiche della sfera pubblica si riflettono con effetti più nefasti nella sfera privata. Perciò il racconto del viaggio e della permanenza dell'inglese Frances a Jeddah assume i tratti di un romanzo gotico.

Parole chiave: Narrativa contemporanea; Mantel; Vite; Repressione; Stato.

L'inglese Hilary Mantel è tra le voci più significative della letteratura contemporanea mondiale. È l'unica scrittrice-donna ad aver ricevuto per ben due volte, nel 2009 e nel 2012, l'importante premio anglosassone, il Man Booker Prize. È noto ormai il suo talento per la narrativa storica. Le due ultime trilogie, grazie alle quali si è imposta al grande pubblico, riportano in vita misteri e nefandezze della Rivoluzione francese e della corte di Enrico VIII. Benché questi ultimi romanzi si confrontino con eventi fondativi della storia europea, è bene notare che la Mantel ha posto sempre come tema centrale della sua prolifica produzione, sia narrativa che saggistica, la ridefinizione della soggettività femminile. Predilige le 'storie di vita' e tale vocazione è già confermata nel 2003 nell'autobiografia romanzata *Giving up the Ghost*. Sono per lo più storie di donne e, talvolta, la narrazione di quelle vite non pone palesemente le presenze femminili nei ruoli di protagoniste. Le loro vite si configurano, con un preciso intento di poetica e una rispondente strategia narrativa, come 'storie segrete'. La storia delle donne racconta del faticoso e quotidiano affrancarsi dall'unica versione possibile a cui l'ideologia dominante o la storia ufficiale le ha relegate. Paradigmatica è la scelta dell'ultimo romanzo di Hilary Mantel, *Bring up the Bodies* (2012), in cui si propone il personaggio di Anna Bolena come caso esemplare del confronto di una figura femminile con la sovranità politica, per di più in ragione del suo status politico di regina. Si narra in tal caso tutto ciò che i libri di storia hanno tralasciato di raccontare, ov-

vero, gli ultimi giorni di vita fino alla condanna a morte di colei che ha influito su un nuovo assetto politico-culturale dell'Inghilterra moderna.

La narrativa della Mantel pone più volte l'interrogativo su come le forme di potere organizzino e determinino le vite umane. Tale riflessione è esplorata in diversi contesti culturali e storici, poiché è mossa dall'esigenza primaria di esaminare la condizione delle donne in diverse epoche e a diverse latitudini. Prima ancora della trasposizione più recente di questi temi in accurati affreschi storici, tra la fine degli anni '80 e gli inizi degli anni '90, la Mantel sperimenta la trasposizione geografica, prima con il romanzo *Eight Months on Ghazzah Street* (1988), ambiento a Jeddah, in Arabia Saudita, e successivamente nel 1994 con *A Change of Climate*, ambientato in Sud Africa. Nel 1995 *An Experiment in Love* ripropone lo scenario inglese. Attraverso il percorso di crescita della protagonista Carmel, che si confronta prima con la rigidità del sistema educativo e più tardi con la complessità del sistema di classe, si ricostruisce la vita delle donne durante i turbolenti e contraddittori anni '70.

In particolare, la restrizione di genere è il tema su cui ruotano le diverse storie, sancito nella sua ineluttabilità nel romanzo dedicato ad Anna Bolena in cui la decapitazione è il finale ben noto di quel personaggio storico che la Mantel propone come icona di genere. È, pero, nel 1988 con *Eight Months on Ghazzah Street* che la scrittrice inglese affronta per la prima volta queste tematiche con risvolti scottanti, facendo luce sul trattamento oltraggioso delle donne in Arabia Saudita e, più precisamente, sugli effetti nefasti dell'*apartheid* compiuto sulle donne saudite.

È un romanzo audace e schietto, il più apertamente politico. Gli usi e i costumi della vita saudita sono rievocati magistralmente. La Mantel aveva familiarità col posto, avendo vissuto in Arabia Saudita per quattro anni. Avvalendosi dell'esperienza personale, dà prova in questo romanzo della sua proverbiale capacità descrittiva degli ambienti e dei personaggi. Specie la vita delle donne è esplorata nella sua ricchezza e varietà di classi e di culture: da una parte la prospettiva occidentale della protagonista Frances e delle altre figure femminili che gravitano nella cerchia della comunità di espatriati, dall'altra quella delle donne native saudite e delle immigrate delle nazioni limitrofe. La vera forza umanamente avvincente del romanzo si sintetizza nel gesto simbolico che più donne compiranno al cospetto dell'occidentale Frances, ripetutamente e in diversi punti del romanzo. Sollevano il velo per annullare la rappresentazione simbolica di sé e per raccontare le proprie vite, per esprimere i propri desideri, timori e aspirazioni. L'amicizia femminile e la condivisione empatica dei propri tormenti, prerogativa che attraversa tutta la narrativa della Mantel, pone i presupposti di ciò che Rosy Braidotti (2003) definisce "femminile virtuale", vale a dire, il femminile non come contenuto dato socialmente e storicamente, invece, come po-

tenziamento dell'essere e come apertura a divenire altro. Nota un personaggio maschile, riconoscendo una comunanza del vissuto femminile: "all you women together in the flats, you've got to know each other, that's nice, and you're sure to talk amongst yourselves. What do they say, women are the same the whole world over?" (Mantel 2013: 240)

Sarà la vicina Yasmin ad aprire per la prima volta la porta della sua casa e a togliersi il velo per un primo confronto tra diverse culture: «You must try to understand a little the Saudi viewpoint» (Mantel 2013: 70). Infatti è Frances a detenere il punto prospettico da cui è possibile accedere alla realtà delle altre donne e alla nuova geografia del luogo. Non si abbandonano mai le sue impressioni, i suoi giudizi, e i suoi sguardi che si rifrangono e si ripetono talvolta ossessivamente e claustrofobicamente in una modalità discorsiva variabile: dalla trascrizione diaristica alla narrazione in terza persona, con una focalizzazione interna che lambisce lo *stream of consciousness*.

Il viaggio a Jeddah di Frances sarà compiuto per raggiungere il marito, Andrew Shore, ingegnere civile che ha accettato un impiego redditizio per conto di una compagnia britannica ingaggiata per edificare un opulento complesso per il governo saudita. Sarà senz'altro un'esperienza meno dura e angosciante rispetto a quella vissuta dall'altra coppia di coniugi del romanzo *A Change of Climate* che affrontano il viaggio e la permanenza all'estero spinti da motivazioni filantropiche. È, comunque, il sofferto travaglio di una coppia che si 'avventura' oltre i confini conosciuti. Si ritrovano più o meno volontariamente in quel luogo, un tempo avamposto coloniale. Come espatriati, avvertono un senso di terrore alle prime rivelazioni dei costumi locali, in particolare rispetto al sessismo sostenuto e perpetrato dallo stesso Stato. Con spirito di adattabilità cercano di persuadersi che le prime impressioni possano essere riconsiderate dopo il primo impatto con quella cultura. Troppo tardi, invece, scopriranno la vita segreta che li circonda, una verità ancora più brutale, artatamente nascosta, rispetto a una realtà già poco piacevole.

Jeddah è un luogo che sfugge alla comprensione persino di una cartografa come Frances. Negli assetti sempre temporanei e mutevoli della città, e perciò non riproducibili in mappe, persino fluida e mobile è la linea che divide il mare dalla terra ferma. Anche la cerchia di espatriati, in prevalenza americani e britannici, sembrano intorbiditi da quel regno del deserto ricco di petrolio. E infatti, il romanzo porta alla luce un mondo poco noto, offrendo una fotografia spietata sia della comunità di espatriati che dei nativi, sia delle rapaci compagnie estere che dei corrotti apparati statali, perché la geografia "kafkiana" di quel luogo invade le viscere di ogni individuo.

Poiché tutto cambia nei domini di quel regno, anche il legame tra Andrew e Frances Shores subisce i condizionamenti delle strutture sim-

boliche e ideologiche dello Stato. Il *ménage* di coppia all'occidentale subito si incrina sotto i colpi di un'autorità statale repressiva. Fa notare Yasmin a Frances: "Jeddah is a good place for famiglie" (Mantel 2013: 69), rendendo ben chiare le dinamiche di vita all'interno delle tradizionali strutture socio-simboliche che fanno perno su Stato, famiglia e autorità maschile, peraltro ben raffigurate nel personaggio di Raji, marito di Yasmin e politico colluso con i poteri forti.

Frances, infatti, metterà da parte la sua vita lavorativa per assolvere in quel luogo al solo compito di moglie. Con intenti analoghi sviluppati nei romanzi storici più recenti, in *Eight Months on Ghazzah Street* il *displacement* geografico è di per sé una regressione al passato. Il viaggio, preannunciato nel capitolo iniziale con il viaggio in volo della protagonista, assume i connotati di una visione in cui il mondo reale retrocede. Sono vite, quelle con cui si confronterà Frances, dominate da leggi del passato. Sin dal giorno del suo arrivo ne sperimenterà e condividerà tutte le limitazioni, specie come donna. E in questo senso l'esperienza di dislocazione di Frances le consentirà di contemplare più nitidamente le differenze di cultura e di genere. Centrale, dunque, è la ridefinizione della soggettività femminile con l'obiettivo di affermare e rappresentare varie forme di soggettività, a loro volta espressione di una soggettività molteplice e stratificata che recupera la memoria storica della propria appartenenza. Anna Bolena, le ragazze degli anni '70, le donne saudite, sono le molte vite vissute e le molte vite virtuali, tutte appartenenti a un passato patriarcale. La ridefinizione della soggettività femminile implica che si lavori su concetti e rappresentazioni dell'identità femminile così come sono stati codificati dalle diverse culture e dalle diverse età, poiché il nuovo si crea rivisitando il vecchio e la differenza si genera nelle interminabili ripetizioni. Non è un caso che sia Frances, una cartografa, tra le prime protagoniste della Mantel, ad assolvere il compito di una prima rielaborazione fedele delle proprie origini. Frances rileverà nella ritualità del caffè una dimensione ripetitiva dei momenti in cui si fa uditrice delle testimonianze e delle confessioni 'senza veli' delle donne: "She leaned forwards and refilled Shabana's cup. The movement seemed dreamlike, endlessly repeatable. She had done it for Yasmin, for Samira; six months of it. Pouring coffee, she thought, and passing it through the bars of our respective cages." (Mantel 2013: 228) Allo stesso modo, l'ultima trilogia storica della Mantel racconterà la storia delle regine di epoca Tudor. Non solo, dunque, Anna Bolena, anche chi l'ha preceduta, Caterina d'Aragona, e chi le succederà, Jane Seymour e le innumerevoli storie di donne rinascimentali, che si intrecciano nella narrazione, segnate da repressioni e privazioni. Se le identità sono mutevoli, ma al tempo stesso contingenti e retrospettive, è importante mettere a fuoco nella storia quello che le donne sono già state per operare una trasformazione pro-

fonda rispetto a quello che possono diventare. La molteplicità femminile, secondo Braidotti, è un'esperienza sedimentata, non dispersiva, ma cumulativa.

In virtù di tale principio, vi è anche da parte della Mantel, l'affermazione di un innegabile spazio comune dell'azione letteraria femminile, con una sua cultura autonoma e innovatrice, consapevolmente vissuta e posseduta nel suo mutare. Costantemente sono richiamate le proprie 'madri' letterarie, da Jane Austen a Virginia Woolf e la letteratura radicata esclusivamente nell'esperienza femminile. Perciò, il mondo arabo femminile è raccontato passando in filigrana, talvolta con rovesciamenti tragici e dolorosi, *topoi* e situazioni archetipiche dei romanzi della tradizione letteraria inglese che pongo come epicentro narrativo la vita delle donne. È evocata la segregazione della Pamela di Richardson con la registrazione dei minimi eventi quotidiani. E, infatti, il periodo trascorso nella solitudine delle mura domestiche condannerà Frances alla sofferta disciplina dell'analisi e conoscenza di sé, meticolosamente trascritta nella parola più marginale tra le scritture femminili, quella, appunto, diaristica. Il diario di Frances dà voce al suo stato di malessere, pur se in un continuo esercizio di autocontrollo che la induce spesso ad intercalare la registrazione della realtà materiale intorno a sé e a delegare alla narrazione in terza persona la trascrizione della realtà più sfuggente. L'esperienza dello spaesamento, della dislocazione e della segregazione contrassegna il sorgere della coscienza femminile. L'allucinante disciplina dell'isolamento è condizione primaria per affinare lo sguardo visionario femminile. È, infatti, la pesante monotonia e claustrofobia a indurre Frances alla presa di coscienza di un crescente pericolo che avverte entro le mura del suo palazzo.

È negata a Frances la peregrinazione nelle strade della città compiuta dalla Clarissa della Woolf. Prova a sue spese, prima ancora che le venga spiegato, che non può camminare sola per le strade polverose senza attrarre osceni commenti. Dovrà attraversare la città sempre in macchina. Pertanto, l'altro sguardo possibile sul paesaggio urbano è dal terrazzo del palazzo in Ghazzah Street, abitato esclusivamente da famiglie saudite, assegnato dalla compagnia di lavoro di Andrew per la loro permanenza a Jeddah, distante, peraltro, dai *compound*, residenza abituale degli espatriati. Sin da subito la città apparirà avvolta in un caldo soffocante e in una bruttura impersonale per la rapace cementificazione che depreda continuamente i lotti vacanti di terra e ne cambia repentinamente la sua fisionomia e la toponomastica. Osservata dall'alto, in una prospettiva di distanziamento, Jeddah diventa un luogo privo di spessore esperienziale e nella mente di Frances la proliferante crescita disegnerà una confusa sovrapposizioni di immagini.

La privazione della partecipazione alla vita della città, all'*outer space*, ha come effetto l'accrescimento delle sequenze narrative sviluppate negli interni e negli spazi domestici, nell'*inner space*, che fanno il più delle volte da cornice, come in *Mrs. Dalloway*, a mogli alle prese con la preparazione di cibo e di feste. Frances vorrebbe come i personaggi femminili della Woolf un dialogo con i luoghi reali e concreti della collettività, vorrebbe un'espansione del microcosmo tutto interiorizzato verso il macrocosmo della città.

Man mano che acquisisce consapevolezza di ciò che la circonda, non è la nuova città di recente costruita a diventare il fulcro della narrazione, ma i drammi privati di oppressione e disperazione che si compiono dietro le eleganti facciate. I giornali riferiscono cauti racconti di mogli adultere lapidate a morte. E anche il tetro appartamento in cui vive nasconde una storia, quella della donna che in precedenza lo occupava. La porta di ingresso murata la proteggeva dagli incontri accidentali con i vicini.

Il motivo dei "vicini" è più volte reiterato nel romanzo, ed è bene ricordare che nella narrativa di Jane Austen, la piccola comunità che si costituisce da quei legami e da quegli incontri, come si conviene ad un romanzo sociale, mette in moto l'intreccio narrativo e pone in essere i principali avvenimenti. Altrettanto meticolosa è la costruzione narrativa della Mantel, la noia soffocante del luogo, inizialmente provata da Frances, sarà sostituita dall'orrore. Un tensione progressivamente e lentamente crescente volgerà verso una fine misteriosa che cattura il lettore in presagi, suspense, allusioni e misteri sinistri e violenti. Bene, dunque, si adatta la definizione di genere impiegata da Joyce Carol Oates (2003): "a dark commedy of manners". Senza reticenza, la narrazione si innerva sugli oltraggi della società (sparizioni di intrusi, mutilazioni di ladri, imprigionamenti di donne, lapidazioni di adultere), tanto da acquisire l'andamento di una storia gotica. La violenza scuote gli ultimi capitoli del romanzo e sembra porsi come l'inevitabile conseguenza delle tensioni che imperversano nella cultura araba contemporanea e dell'ignoranza e della grossolanità della comunità di espatriati. Un permanente e sottaciuto senso di minaccia avvolge il confronto tra culture, le comprensioni e i fraintendimenti che ne derivano, per gli eccessi del fondamentalismo da una parte e un'insidiosa influenza di avidità e grettezza dall'altra.

Ancora una volta, infatti, la Mantel si sofferma sul tema del male, che nelle trilogie storiche più recenti, si mostrerà nella perversa sottomissione degli eventi pubblici a malevoli personalità, mentre in *A Change of Climate* si espliciterà nell'impatto del colonialismo e in *An Experiment in Love* nel sistema di classe britannico.

Come Foster e Conrad, la Mantel ritrae gli accadimenti più duri e malevoli come proiezioni di timori o desideri dei viaggiatori europei. Frances

si trasforma in una nuova Catherine Morland, la protagonista del romanzo gotico di Jane Austen, *Northanger Abbey*, confusa tra mondo reale e immaginario. I rumori provenienti da un appartamento creduto vuoto, somiglianti per Frances a soffocati lamenti presumibilmente di donna, stimolano la sua "neurotic imagination" già messa a dura prova dal buio costante del suo appartamento dalle finestre blindate. Come è tipico delle scritture femminili, la realtà muta sotto gli occhi di chi la contempla e lo sguardo va oltre i bordi del visibile. Sono la morte di un amico e il tentativo di Yasmin di lasciare il regno con un complotto ai danni del marito, inspiegabilmente collegati, a profilare agli occhi di Frances una realtà ben diversa, che resta pur sempre sfuggente.

Quei vicini musulmani restano misteriosi, specie Yasmin che recitava il protocollo della moglie araba. Il grande tema della narrativa della Austen, il processo di conoscenza dell'Altro e della realtà, registra la sua fallibilità, impigliato irreversibilmente tra false impressioni e pregiudizi. Non è possibile comprenderli e decifrarli come in una *detective story*. Ognuno ha la sua versione e i suoi segreti, compresi quelli di Stato. "Life is not like detective stories. There is a wider scope for interpretation. The answer to all questions that beset you are not in facts, which are the greatest illusion of all, but in your own heart, in your own habits, in your limitations, in your fear." (Mantel 2013: 274-275).

Negli incontri, però, tra "vicine" qualcosa di duraturo resta. La condivisione femminile di reciproche contaminazioni e influenze disegna le identità femminili come identità interconnesse grazie alle quali è possibile divenire altro (Braidotti 2003). Frances trasfonde nel suo alter ego arabo, Yasmin, la libertà dell'immaginazione femminile, "the Third Eye" lo definisce nel suo diario, (forse per la polizia religiosa, lo Stato, o il marito, un immaginazione malata) che è possibile realizzare solo con la fuga (l'"exit visa"è il desiderio di tutti gli espatriati), ma si paga a duro prezzo.

Bibliografia

BRAIDOTTI, Rosi (2003): *Metamorfosi. Verso una teoria materialista del divenire*. Milano: Feltrinelli.

BUTLER, Judith (2013a [1997]): *La vita psichica del potere*. Milano-Udine: Mimesis.

— (2013b): *A chi spetta una buona vita?* Roma: Nottetempo.

MANTEL, Hilary (2012): *Bring up the Bodies*. London: Fourth Estate.

— (2013 [1988]): *Eight Months on Ghazzah Street*. London: Harper Collins Publishers.

OATES, Joyce Carol (2003): "Stranded in the Dark". *The New York Review of Books*, Volume 50 (16): 16-18.

RENNISON, Nick (2005): *Contemporary British Novelists*. London and New York: Routledge.
WAUGH, Patricia (1989): *Feminine Fictions. Revisiting the Postmodern*. London and New York: Routledge.

Mujer y poesía: compromiso poético en Olvido García Valdés

Natalia Noguera Martínez
Universidad de Murcia

Resumen: En este artículo se abordan las características más significativas de la poesía escrita por mujeres a finales del siglo XX, tomando como ejemplo la obra de Olvido García Valdés para dar cuenta de la metamorfosis que se produce en su ser poetas.

La poesía femenina a partir de los años ochenta surge como una ruptura respecto a la poesía del momento. Las mujeres deben encontrar su propio camino y acabar con el ideal estético por el que han sido sublimadas y suprimidas del arte. En relación con ello podemos advertir la existencia en sus obras de no pocos *topoi* sobre el tema de la mujer, su herencia recibida y la tradicional y extraña voluntad de apartar sus voces en ámbito literario.

Palabras Clave: Mujer; Poesía; Antología; Compromiso; Cultura; Ausencia.

1. Introducción

La escasa presencia, incluso ausencia, de nombres femeninos en el ámbito de las antologías poéticas de carácter general de la segunda mitad del siglo XX pone de manifiesto una extraña voluntad de alejar sus voces, dejándolas al margen del debate estético e, incluso, de la historia literaria.

La reflexión sobre la inexistencia de la mujer en las antologías de carácter general se une estrechamente al análisis de la naturaleza femenina, que existe únicamente como construcción social, codificada por el pensamiento masculino. El papel de la mujer en cada cultura humana, los estereotipos, los mitos y las representaciones literarias se han visto siempre determinados por la sociedad, por las convenciones, por las expectativas e incluso, por los sistemas educativos.

Si a ello le unimos, en lo que respecta al contexto histórico-social que tiene lugar en la segunda mitad del siglo XX en España, las creencias que hunden sus raíces no sólo en los arraigados principios de la cultura

patriarcal sino también en un régimen político opresivo, podemos entender esa ausencia de voces femeninas que caracteriza a las antologías generalistas.

Es fundamentalmente a partir de la segunda mitad del siglo XX, concretamente a partir de la década de los 80, cuando asistimos a la fulgurante irrupción de la poesía escrita por mujeres que, en estos momentos, inaugura un cambio de perspectiva con adquirido tono reivindicativo.

Ejemplo de este cambio lo encontramos en la obra de Olvido García Valdés, concretamente en *Esa polilla que delante de mí revolotea: poesía reunida (1982-2008)*, donde se advierte como a través de su lirismo existe todo un compromiso de la escritora con su tiempo y con la causa feminista. Su propia poesía postula la construcción tanto de un espacio lingüístico como de pensamiento que se ubica desde la propia experiencia de ser mujer. De hecho, como ella misma reflexiona en el apéndice de su obra reunida: "Ser mujeres, no hombres, conlleva una historia y una tradición específicas. Recluidas en una muy acotada parcela en la transmisión de saberes, esto ha condicionado el modo de relacionarnos con nosotras mismas y con el mundo" (García Valdés 2008: 431).

2. Experiencia femenina en la mujer poeta

Por numerosos críticos y antólogos –recordemos nombres como Juan Cano Ballesta, Sharon Keefe Ugalde, Ramón Buenaventura, entre otros– es subrayada la eminente ausencia de la voz femenina dentro del panorama poético español del siglo XX. Por eso, cuando la poesía a partir de los años ochenta se convierte en lugar de enunciación de la mujer escritora, muchas muestran interés en escribir sobre las libertades y la vida, volviendo su mirada a un fin: la denuncia del poder del signo dominante.

La realidad de la mujer, marcada por el silencio, la represión sexual, la ocupación de un lugar inferior en la jerarquía social –relegada siempre al ámbito doméstico- y la obstaculización de su acceso a la educción ha hecho que las mujeres escritoras, durante mucho tiempo también se hayan mantenido en un segundo plano. El sexo masculino se convierte en representante de la humanidad completa, es el sexo que pertenece al ámbito de lo público, autorizado para escribir y para sacar su espíritu al exterior.

Como señala Sharon Keefe Ugalde la mujer escritora "no tenían autoridad para contar su propia experiencia ni mucho menos para asumir la voz de la humanidad" (2004: 6). En palabras de Olvido García Valdés: "Quien tiene poder *habla*, a quien tiene poder se le ve, quien no lo tiene

se vuelve invisible: ésta es una cuestión sociológico-política que acaba siendo literaria, de valoración literaria" (Benegas y Munarriz 1997:127).

Ante esta situación, se ha coincidido en señalar cómo tras la muerte de Franco y con el nuevo aire socio-político que circunda a España a partir de 1975, se asistió a una reconfiguración del género en la que las poetas, con actitud subversiva, reforzaron su posición, reclamando así un espacio discursivo propio. Era el momento de romper con las imágenes, que codificadas por el pensamiento masculino (Beauvoir 2002: 453), la literatura había construido del mundo femenino –la madre, la mujer enamorada, la prostituta, la cortesana, etc.–, iniciando así un proceso de deconstrucción de los relatos y las imágenes canónicas asociadas a la feminidad.

Simone de Beauvoir intenta acabar en su obra con todas las verdades incuestionables que sobre las mujeres se han venido vertiendo desde tiempos antiguos, para concluir que lo que realmente hasta entonces había venido siendo el género femenino, o la mujer:

> No es otra cosa que lo que el hombre decida que sea; así se la denomina «el sexo», queriendo decir con ello que a los ojos del macho aparece esencialmente como un ser sexuado: para él, ella es sexo; por consiguiente, lo es absolutamente. La mujer es y se diferencia con relación al hombre, y no este con relación a ella; la mujer es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el sujeto, él es lo Absoluto; ella es lo Otro. (Beauvoir 1981: 19).

Como señala Claudia Martínez Rayo (2004), acostumbrados a movernos en un mundo dividido por líneas imaginarias, hemos transformado la diferencia en oposición: hombre-naturaleza, hombre-mujer, blanco-negro, etc. Cuando el objetivo personal es estar del lado de la línea que es aceptable separándose del resto, surge la proyección de la hostilidad en quienes quedan "al otro lado", entre quienes conforman la otredad. La ruptura aparece entonces como oposición. Es a partir de ahí cuando se advierte el cambio de perspectiva que inaugura la poesía escrita por mujeres a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Elena Gajeri (2002: 461) en *Los estudios sobre mujeres y los estudios de género* señala:

> La mujer escritora afirma su propio papel y su propia identidad en un proceso accidentado y doloroso que pasa a través de la superación de lo que Harold Bloom llama '*angustia de las influencias*', o sea el temor reverencial hacia la tradición y sus maestros, y la '*angustia de autoridad*', es decir, los condicionamientos ejercidos por una historia consolidada y literariamente estructurada.

Las mujeres, por tanto, deben encontrar su propio camino, acabar con el ideal estético por el que han sido sublimadas y suprimidas del arte pues, como señala la propia Olvido García Valdés, las mujeres "reconocibles y presentes como tales en una historia hasta no hace mucho sólo conformadas sobre la experiencia masculina" (García Valdés 1999: 16).

Durante este periodo se produce en ellas toda una serie de cambios hasta ir creando un universo simbólico propio, que si bien se resiste a abdicar de la realidad, también se resiste a que su palabra poética lo haga sin más. Quieren que su verbo se abra "en canal" a partir de las renovadas estrategias expresivas y temático-referenciales.

De este modo la mujer poeta consigue insertarse en una tradición en la que hasta el momento había sido representada desde el punto de vista del otro[1].

2.1. Realismo y compromiso

La recuperación del realismo es una constante en la poesía de los años ochenta que continuará en los años noventa. Después de los excesos verbales, son muchos los poetas que vuelven a una poesía de corte realista, no exenta de compromiso en alguna de las poetas. Una poesía, la de escritura femenina, cuya característica esencial es la presencia de un sujeto que, como señalara Sharon Keefe Ugalde "trabaja en muchas direcciones; ya no es una identidad fija sino que se modifica sin que suponga una amenaza para la estabilidad del sujeto" (1997: 10).

Ejemplo de ello encontramos a la poeta asturiana. Olvido García Valdés busca la palabra que nombra lo real mediante la construcción de un sujeto enunciativo que va diluyéndose a medida que se expresa; no se observa una voz por encima del resto sino que, como subraya Pilar Yagüe en *Sobre la poesía de Olvido García Valdés* (2009:8): "Es un yo cambiante, se traslada (se conmueve) con la metamorfosis de la imagen".

De notable formación filosófica y fiel seguidora de Foulcaut, en su obra el lenguaje se presenta como predecesor del sujeto, más que como producto del mismo: el ser del lenguaje, como ya indicara Foucault, es la visible desaparición de aquel que habla (1988: 43).

Todo su poemario gira en torno al estar. La naturaleza, los objetos, los animales y la mujer, entre otros, son presencias donde lo real se expre-

1 Haber sido representada desde la otredad hace que cuando la mujer poeta alcanza voz propia choque con otra barrera: la de los hábitos de recepción, que presupone que un poema escrito por una mujer versará sobre temática femenina, tendiendo en más de una ocasión a devaluar la poesía escrita por mujeres.

sa. Centrándonos en la mujer, tema en torno al cual se configura este ensayo, podemos advertir como su reconocimiento en la producción poética de Olvido García Valdés, aparece asociado a un realismo, que en el mayor de los casos, se identifica con la cotidianidad de la mujer y su socioesfera.

Su obra ofrece un amplísimo abanico de personajes femeninos, algunos, fieles reflejos de conocidos prototipos de mujer, otros tal vez resultado de un intento de mostrar una realidad diferente, pero en todo caso con particularidades dignas de análisis.

Se produce en ella un acercamiento a un mundo, el femenino, que resulta ser el suyo propio. Parece, al respecto, buen argumento la noción de *reconocimiento* que afirma Paul Ricœur en *Caminos del reconocimiento* (2005: 28-32), diferenciando más allá de los habituales modelos sociológicos, presencias notablemente ensombrecidas como ha sido el caso de la mujer.

A lo largo de su producción poética podemos distinguir tres grandes motivos temáticos, que aluden a situaciones o actitudes enfocadas desde distintos ángulos: la experiencia femenina; la mujer en su cotidianidad: el *cronotopo* doméstico; y por **último, su condición de madre**; temas todos ellos asociados a la tradición de la escritura femenina pero que en la autora, como en el resto de compañeras pertenecientes al mismo periodo historiográfico, son tratados desde una nueva perspectiva.

2.1.1. Experiencia femenina en Olvido García Valdés

Conforme se va acercando el final de siglo, la actitud subversiva de muchas de sus voces se va atenuando, pero la experiencia femenina aún permanecerá en sus obras en tanto que forma parte de las vivencias de las propias autoras. Tal es el caso de Olvido García Valdés, cuya escritura se convierte en rastro de lo vivido, donde junto a temas como la muerte y la naturaleza, tan recurrentes a lo largo de sus poemarios, encontramos a la mujer, por cuya presencia revela la poeta un interés especial.

Como señala en su *Poética*, la mujer aparece como construcción cultural que la biología no justifica. Para ella no hay una escritura femenina, pero sí una *escritura de mujeres*. Afirma la poeta:

> Si los escritores y escritoras somos sujetos de experiencia y conocimiento, como las demás personas, y sujetos hablantes como ellas, pero privilegiados en el uso que del habla hacemos, ¿cómo no va a influir la experiencia histórica, y la experiencia presente y personal de las mujeres, de la mitad de la población, en lo que escriben?,

¿cómo no va a ir creando una lengua y un modo de ver y de pensar el mundo nuevos? (García Valdés 2008: 431)

Con estas aserciones la escritora subraya la interdependencia que existe entre el sujeto creador y su condición de feminidad que, como en el caso de la masculinidad, responde a una determinada percepción del mundo. No se trata de defender que su poesía sea sexista sino que, la experiencia femenina, su ser mujer, configura parte de su obra. Así lo afirma la poeta cuando dice:

> Esta el plano de lo literario y está el plano de lo sociológico-político. Y, si desde un punto de vista estrictamente literario no hay diferencia entre el valor de la obra de una mujer, pongamos Rosalía de Castro, y la de un varón, pongamos Gustavo Adolfo Bécquer, la obra de Rosalía de Castro tiene un valor añadido, política o sociológicamente añadido; y es que, aparte del que puedan reivindicar los galleguistas, en ella reconocemos la dureza, la rabia, el rigor y el dolor expresados desde un punto de vista femenino […] (García Valdés 2008).

Deteniéndonos en su producción poética, en uno de sus primero poemarios, *Exposición* (1990), nos muestra ya la sensación de aislamiento que envuelve a los cuerpos femeninos, ensombrecidos en el habitual modelo sociológico: *Encerrada, acurrucada en un espacio rugoso y oscuro/ como un interior de corazón. / Ovillada en un lugar como la túnica de un hombre, habitable y mortal, como un corazón. / Cada vez más pequeña.* (59) Un aislamiento que lleva al ensimismamiento.

Si continuamos con *ella, los pájaros* (1994) podemos advertir como desde el propio título –elemento paratextual según la terminología de G. Genette[2]- la mujer está presente. A lo largo de este poemario descubrimos como dentro del pronombre femenino se superponen diferentes personajes al tiempo que advierte a los lectores que la experiencia de ser mujer marcará el texto.

Afirma Olvido en la entrevista de Esther Ramón, a la *Revista Creación* (2002): "La mujer es una cuestión a la que da muchas vueltas mi escritura, la vida de las mujeres –nuestra historia y nuestros modos de estar- tan problemática y tan difícil de pensar también a veces […]".

En unas ocasiones, nos muestra un sujeto que refleja a una mujer que se siente diferente al resto. Las propias mujeres, los propios entes

2 Como señala Genette (2001:7), notas introductorias o finales, títulos, subtítulos y dedicatorias, constituyen una forma de presentar el texto y orientar su recepción y su lector modelo. Son estrategias de inscripción del autor y del lector en una situación interactiva en la que el centro está ocupado por la obra misma.

femeninos, la observan con extrañeza: *Hago gestos distintos, / titubeo al cruzar/ una calle. Me siento/ en un café, observo los rostros/de otras mujeres, / me encojo, /como si alguien fuera /a tirarme una piedra.* (83) A modo insinuación y con gran sutileza el poema alude a aquellas mujeres que entiende y asumen como actitud benefactora aquella que enlaza con el arquetipo de mujer que depende de todos menos de sí misma, que hunden sus raíces en los arraigados principios de la cultura patriarcal, donde durante mucho tiempo, sus cometidos sustanciales eran la organización social y la familia. Frente a este tipo de mujer, la escritora muestra a una mujer totalmente diferente, que se siente observada.

Imagen esta, que enlaza con el tópico de la insatisfactoria relación existente entre mujeres; relaciones que en algunos casos enlazan con el tema de la envidia.

La rigidez de la época exige –como señala María Grande en su artículo sobre Ángela Figuera Aimerich (2009: 468) – que la mujer sea una *perfecta casada*[3]. Algo que también vemos en el siguiente poema donde se muestran los oficios y el lugar propio de la mujer:

Pintura que dura lo que la vida:
los frailes, los pescadores y un infante,
un arzobispo, los caballeros y una reliquia.
Dos mujeres: una joven y una vieja.
De los hombres, oficios y saber, poder;
de la vieja, la conseja; la joven
señala grácil fiestas y partos,
casas y niños; pasa sin llegar a ser, deja
que las siembras se sucedan, cortes
para la guadaña, una joven
y consejas de la vieja, pintadas
para la guadaña, no para sí. (372)

Como si de un cuadro se tratase –recordemos la importancia del arte en la obra de la artista, la escritora realiza a lo largo del poema todo un despliegue crítico-reflexivo sobre la organización social y los oficios propios de cada uno. Resulta curiosa la oposición, hombre/mujer que establece diferencias entre ambos sexos: para hombre, *oficios, saber y poder*; para la mujer, si la senectud está próxima se dedicará a dar *consejos*, pero si por el contrario es joven, se le asignan los *partos, la casa y los niños*.

3 Al respecto, se hace notorio señalar cómo hasta la sección femenina de la Falange adiestra a las mujeres en tareas del hogar y en el cuidado de sus hijos.

En la misma línea, denuncia en el siguiente poema la existencia de normas de conducta en la mujer, que enlaza con la idea de mujer chismosa, murmuradora, que tradicionalmente la literatura ha coincidido en señalar: "[…] con una única y especialmente severa/ norma de conducta: / pon/ atención, la máxima/ atención en no enterarte/ de nada, más aún si pudiera/ ir a hacerte sufrir. Llegan/ a viejas, generalmente acaban/ contando ellas la historia." (119). Este poema constituye a su vez, un claro ejemplo de la versatilidad de la autora en el uso de las personas gramaticales; la traslación desde una tercera a una segunda persona con la que la poeta, por medio de la exhortación a un tú, propone que se atención a lo que se cuenta.

En otros poemas, la autora, como mujer, participa del poema junto al resto de mujeres. La escritora se incluye dentro de ese *vamos* con que el poema comienza: *Vamos cayendo como moscas*, y alude a toda una serie de mujeres para establecer el recuento de las pérdidas producidas: "tener presente, de duelo y compañía, / esa expresión: Pilar, Esther,/ Lucía, Teresa, Concha o / Lola, Ángeles, Lourdes, […]" (366). Subraya de este modo la conciencia de colectividad femenina para continuar el poema con una reflexión sobre la vida y su curso "No saber bien/ si se vive. Entre pararse y hacer/ sin descanso, alucinada la diferencia/ es de concentración o de ortopedia." Y la invitación a dejarse ir contra corriente, por qué no apelando a las mujeres: "Dejarse ir o remar un poco más /contra corriente, no hacer pausas […]" Aparece el destino de esas mujeres asociado al destino final de todos, la muerte, como final de la vida.

En estrecha relación con el tradicional destino asociado a la mujer –estar atenta a la casa, al marido y a los hijos- encontramos el siguiente poema: "Llevo tu nombre y sombra tuya/ en mi voz pero tu corazón no fue el mío, mancha oscura de aceite que alcanzo casi/ a percibir. Hijos, marido, rudeza, comunes/ nombres semejaban destino, mujeres /que los pueblos conocen […]" (407). Con cierto tono de denuncia, la poeta nos muestra un destino universal y semejante asociado a la condición femenina, que atrapa a todas las mujeres.

Por otro lado, es habitual en la poeta que la violencia aparezca asociada al amor. Esto probablemente tiene que ver con la disconformidad de la vida que en palabras de la poeta "no hay quien se la trague dulcemente". Y es que, durante este periodo literario, la mujer, como señala Noni Benegas (1997: 24) ya no tiene que sostener la fantasía de *ángel del hogar*. La mujer objeto, asignación propia de parámetros religioso-patriarcales, va a dar paso a una mujer que reivindica su autonomía e independencia, convirtiéndose en protagonista de alocuciones hasta el momento desconocidas: "Muda y hosca, se niega/ a entrar en casa, a pesar/ de la noche, a pesar del buen sentido. / Él le habla/

con paciencia o la empuja y golpea/ con el puño. […] Ocurrió el mismo año/ en que frascos y líquidos/se arrojaban contra la pared, /a oscuras, en aquella alcoba/italiana. [...]" (179). Advertimos un sujeto que se revela; en el amor la mujer ya no es el cuerpo dócil, ausente, sublimado. El amor ahora no le hace perder la identidad a pesar de que las consecuencias sean violentas.

El tema del amor violento también aparece relacionado al arte pictórico. Recordemos la importancia que el arte tiene en la obra de Olvido García Valdés y cómo este se integra en las experiencias cotidianas. Ejemplo donde interactúan obra poética y pintura lo vemos en el siguiente poema, donde la escritora nos sitúa ante una escena de caza –referencia a una obra de Boticelli- , donde se refleja la violenta actitud entre un amante y su amada: "Una escena de caza/en que el amante/ azuza hacia la amada los mastines,/abre en canal su espalda/y arrojando a las bestias/ las vísceras sangrantes/ da de nuevo comienzo, como un sueño/ -ella expía y consiente y habita/el mismo sueño-, a la persecución." (61). Una imagen de gran realismo, cuyo final aparece entremezclado con el mundo de lo onírico.

2.1.2. La mujer en su cotidianidad

Sus poemas son piezas que, a modo de instantáneas reflejan a la mujer en su cotidianidad, en su quehacer diario. A modo de contemplación estas imágenes son inmortalizadas en la palabra poética. Ejemplos de esa cotidianidad son: "Cuando voy a trabajar es de noche, / después amanece poco a poco, / hace mucho frío aún. […]" (81). O este otro poema donde vemos una mujer que aparece con una bolsa en la mano: "En la noche, / una mujer viene por la orilla/ cargada con una bolsa, / Es rubia y viste algo claro./ Se parece/ a una hermana de mi padre,/ pero ella murió/ y yo tengo casi su edad./ Era silenciosa." (106) Una escena tan habitual se mezcla, en este caso concreto, con una imagen fruto del recuerdo, de la memoria: la noche –la ausencia de luz– trae el recuerdo de una mujer con la que posiblemente existe cierto parentesco.

En la misma línea, la poeta dirige su mirada a una mendiga que se acerca a la ventanilla del coche, en la parada del semáforo: "El moño prieto, cabello tirante, / ciñendo la cabeza; vi cómo /pasó de largo sin pedir a otros coches. / Yo la había oído, había oído su voz/ y la insistencia, un más, /en el semáforo […]" Continua el poema y vemos como el yo lírico ignora a la mendiga de forma deliberada: "Pero no bajé el cristal, ni/ moví los ojos, ni le di respuesta […]" A partir de ese momento aparece todo el despliegue reflexivo, que caracteriza la obra de la poeta, provocado por la violencia que en ella suscita la percepción

de lo real, del mundo, de la vida: "Se establece/ contacto aparece un estar propio de lo / que llamamos condición humana. /Y la falta de respuesta, de la pura/ condición animal." (406).

El poema refleja una vez más el compromiso social; la escritora asocia con la condición animal la ignorancia, la falta de empatía, la desatención de la que participa parte de la sociedad actual ante una situación tan cotidiana –una mujer pidiendo que se acerca a la ventanilla del coche–. Podemos, en este sentido, afirma como su poética se asocia estrechamente a la poética de lo indefenso; los desvalidos frente a los que la voz se culpa, al tiempo que finge ignorarlos. Sus poemas se centran en aquello que suele pasar desapercibido. Así, lo subraya cuando habla de su poesía: "El poema se dirige a lo real y busca alcanzara las cosas: Lo real es todo: la belleza y la desdicha del mundo" (2008).

También en el siguiente poema advertimos el uso de la primera persona; un yo lirico femenino en cuyo bolso tienen cabida toda una serie de objetos que se asocian a lo cotidiano: "Voy acarreando cosas como una vieja/ de pueblo. Lo soy. Y según pase el tiempo precisaré de alforjas a las que ir echando todo lo imprescindible. Lo imprescindible es superfluo –fetiches, un libro, abanico/ tijeras, cuaderno, pluma- […]" La reflexión, a modo de contrapunto, la encontramos al final de poema: "Aparte gafas y llaves / y efectos de belleza cosmética, un / botellín de agua y un paraguas/ plegable que no pesa, todo acaba pensando." (354). Al final todo es superfluo, todo sobra cuando acaba la vida.

Del mismo modo propone la contemplación de un recogido mundo de mujeres que combaten la soledad y el desconcierto a través del alivio de una conversación entre ellas en poemas como: "una joven y una vieja conversan […]" o en "entraba ella y una anciana […] parloteaban, reían […]" (352). Ello contrasta con, la soledad de la mujer viuda que durante toda su vida ha sido compañera de su marido. Y cómo tras su ausencia su vida ha sido trabajo, sencillez y fidelidad:

> […] Un relato y su voz –vivió sola largos años aquí mi compatriota/ sin nadie a quien hablar, de la casa/ al trabajo, desde la muerte de él, / del trabajo a la casa, vivió sola/ aquí–. […] Tomates rellenos, ensalada / y arroz, el anillo de plata –el artista/ ambulante– de ella vino, hip, / hop, saludo de despedida, sabiduría. (344)

Resulta curioso el desplazamiento brusco al que asistimos al final de poema; un desplazamiento en cierto modo ilógico, que puede enlazarse con la técnica del *collage*.

Asociado a esa cotidianidad, no cabe duda que el *cronotopo doméstico* constituye otro de los interpretantes que ha sostenido la condición de mujer en la sociedad. Este *cronotopo* nos lleva al reconocimien-

to de los lugares –la casa, la cocina…– donde sus vidas transcurren, y de unos oficios –cocinar, tejer, limpiar…– que atienden a roles estrictamente convencionales. Se advierte la persistencia de la división espacial, un espacio femenino que tradicionalmente se asocia a rincones interiores y otro masculino que se corresponde con el mundo exterior.

En el siguiente poema, vemos a una mujer limpiando el suelo: "[…] la desdicha de aquella mujer que depuraba/ un pavimento ajedrezado con gasóleo, / su cámara, y, porque la familia/ evitaba el olor, permanecía/ sola allí […]." (320). La soledad de la mujer limpiando, su desdicha provoca en la escritora cierto interés.

En otro, hallamos a un grupo de mujeres en un espacio tan característico como es la cocina: "Juntas en la cocina sin apenas/ hablar, un lugar no exclusivo/de mujeres, que sigue al parecer/ siendo exclusivo". La cocina aparece como un lugar asignado a las mujeres; un microcosmos dentro del hogar, reservado durante tanto tiempo al discurrir diario de la mujer. Además, el poema muestra la insatisfactoria relación que puede surgir entre mujeres: "Casi nada en común, / salvo contradicciones que sujetan/ y asemejan. Nos enmarca este espacio/al que creemos ya no pertenecer."

Frente al espacio acotado de la cocina donde se sitúan las mujeres, se opone el mundo, lo exterior, asociado a lo masculino: "De ellos/ el mundo y la sala grande, conversación/ de lengua reductora, el chiste sexual, / la perspectiva hollada, cierto/poder, risas, el mundo". Al final de mismo vemos como las mujeres deben imaginarse ese mundo exterior: "Al mundo/ salgo, que es único consuelo, campos / y árboles hoy que es mayo, y la savia/ estalla verde y varón según la lengua, / el mundo que consuela y el que no, / ajenos ambos hoy a mí, que camino/ con daño en lo ajeno que la vida deja" (370).

Sin salir de la cocina, leemos: "No hay princesa sin hada: /no hay princesa. Ahí estoy/ ser otoño oscuro como túnel. /Uno friega los platos /embebidamente y piensa: ya falta /poco, ya estoy acabando / (una taza, cubiertos…). Y después/ sigue haciendo con gusto lo que queda / sin prisa, sabiendo que ya acaba" (153). O vemos en otro poema a una madre cocinando: "[…] a niña que peina a su hermana / mientras la madre hace / la cena de fin de año […]" (376).

Por otro lado, en estrecha relación con el mito de la mujer tejedora[4] encontramos a una mujer que hace ganchillo: "[…] Ella hacía ganchillo, puntillas para sábanas, le resultaban difíciles los gestos por la artrosis, sus/ largos dedos agudos. –Éstas de arañas son las más guapas –dice–, son las que más me gustan, /aunque tengo una pena muy grande por el nenín. […]." (177-178). Haciendo uso de recursos propia-

4 Las poetas, y entre ella, Olvido, encuentran en la literatura universal y en los clásicos un recurrente campo sobre el que reinterpretar la figura femenina.

mente narrativos, nos describe la acción de una mujer *–morena, de ojos oscuros–* que toda su vida ha estado trabajando.

Como trabajando ha estado la mujer que siega en la noche oscura: "[…] Ella siega/ con el arranque de la amargura. /Sus graznidos ahora/ no traen agua/ acompañan, llenan el aire." (197). Destaca el particular tratamiento que hace de lo rural bajo una mirada significativamente femenina que nos refleja cierto sufrimiento a través de los graznidos. O el testimonio de una madre ante una situación cotidiana provocada por el frío: "Mera escarcha. / Ella dice: mi hija/ tiene sabañones, casi/ no puede calzarse. /Pero antes era peor, / yo me acuerdo/de llevar una mano vendada/ todo el invierno." (87).

2.1.3. La madre

El último de los motivos temáticos que sostienen la socioesfera de la condición de mujer en la cultura contemporánea es la *madre*, figura por quien la poeta revela un interés singular. Existe una total asimilación de la condición de madre del sujeto femenino. A lo largo de la tradición literaria se ha legitimado su condición biología –que capacita a la mujer para ser madre- con el lugar que en la sociedad ocupa, en tanto continuadora de la vida.

En el caso concreto de la poeta asturiana, la figura de la madre adquiere un nuevo enfoque –algo habitual en la poesía de finales de siglo–. La relación madre-hijo nos muestra el desencuentro entre ambos; fruto, en el mayor de los casos, de unos valores asociados al modelo patriarcal.

La madre es acusada de mantener el orden establecido; es la guía en el devenir de la vida de las muchachas y el cumplimiento de la normas establecida para ellas. Así también lo reflejan poetas coetáneas como María Antonia Ortega. En el caso de Olvido García Valdés, aunque participa de este desencuentro y mira a las mujeres con cierta incomodidad, constata la situación, pero sin señalar culpables.

Muestra de ese desencuentro encontramos el primer y último poema que abre la sección *No para sí*, del poemario *Y todos estábamos vivos* (2006). Dice el primer poema: "Sordas y ciegas, hacen música –una lira, una flauta- […] En su regazo o cerca, diminutas, las hijas. Sin ojos/ orejas ni cabellos […]" (351). Asistimos a una total ausencia de vista y de oído; se suprimen los sentidos. Las hijas no ven ni oyen más allá de lo establecido como conducta a seguir. Toda una imagen metafórica que revela la ausencia de expresión y de pensamiento independiente.

Del mismo modo, como si de un cuadro de la vida cotidiana se tratase, el último poema de la sección dice: "Madres sordas y ciegas ofrecen música/ a hijas ciegas y sordas/ en sus regazos […]". Una vez más

nos enfrentamos a un poema en clave metafórica, que roza lo surrealista, donde los preceptos de mujer perfecta hacen que las mujeres sean sordas y ciegas ante la realidad. Participan de un estadio de sumisión que deja fuera cualquier posibilidad de autoafirmación y liberación respecto a un sistema opresor.

Frente a esas «madres sordas y ciegas, y esas hijas ciegas y sordas», la autora nos muestra como la verdadera música está en la naturaleza, en el exterior: "mirlos, tordos y palomas chapotean/ en el agua fangosa de la lluvia/ […] viene de nuevo el mirlo, se aleja/ la paloma, lo contempla otro mirlo/ se acerca y beben y vuelan/ […]".

Con reminiscencias al tópico renacentista del carpe diem, apela en cierto modo al disfrute; al acontecer de la vida. La música adquiere en estos poemas un papel revelador: constituye un elemento purificador; liberación que necesita la dura situación de las mujeres. Como señala Pilar Yagüe "la voz de las mujeres, su música, les abre un camino por el que poder transitar" (2009: 12).

Al final del mismo, vemos ya una imagen sin esperanza, donde tiene lugar todo el despliegue reflexivo: "madres sordas y músicas/ de hijas dormidas; / vamos hacia la muerte, amor, / vámonos a la muerte." (378). Finaliza el poema sin que en ellas se haya producido liberación alguna; sin que nada haya cambiado. La angustia y el destino de la mujer, como el resto de la condición humana, acaban con la muerte.

También merece especial atención el poema: "León de san Jerónimo, perro/ de san Antonio, el animal/ tiene expresión […] En el museo, / jóvenes visitantes, la cabeza pelada, / padre de tres hijos, del norte o este/ de Europa. Paciente atiende la muchacha al bebé; el bebé/ y la madre, espejo sin expresión." (337) La inexpresión de la joven madre, solo pendiente de su hijo, contrasta con la expresión que sí se advierte en los animales.

En otros de los poemas, el tema de la maternidad aparece asociado a la recuperación del mito de Aracne[5], imagen arquetípica de la mujer araña: "madres araña, las mujeres vamos/ siendo reales desde los treinta, llegamos/ a serlo a los cincuenta; algunas, / madres; otras, sólo reales; arañas, si/ tienen hijas, hijas de araña, sí" (364). La poeta-observadora refleja un mundo que no cambia, con una mirada que no parece compasiva, sino que surge como testimonio, en la misma línea de los poemas anteriores. La circularidad de «madres araña, hijas araña» ejemplifica una angustia y un destino, asociados a la condición femenina, de los que ellas participan sin impedimentos.

Durante mucho tiempo el código de conducta femenino ha estado bien arraigado a la condición de mujer y este ha ido pasando de ma-

5 Destaquemos también la presencia del mito en Virginia Woolf, en *La señora Dalloway*, uno de los referentes de la escritora.

dres a hijas. Al tiempo el poema es también una metáfora de la creación: el poema se va entretejiendo cuan tela de araña.

Su poesía se inscribe dentro de los parámetros de la literatura escrita por mujeres, donde figuras míticas como Aracne o Penélope adquieren una presencia especial. Es habitual en las poetas de finales de siglo someter las referencias mitológicas a una revisión y análisis en clave femenina, posibilitando una nueva relectura. La mujer poeta de este periodo ya no se siente identificada con aquellas referencias femeninas de la época clásica. Otro ejemplo, en este sentido, es el siguiente poema: "En la tela de araña/ nos debatimos, /nos perdemos en replicas/ sin hilación. / Madres sujetan sutiles/ la respuesta, sordas/ en su fijeza de fines [...]" (369).

Frente a ello, en otros poemas encontramos a una mujer-madre que contrasta con la imagen tradicional de madre protectora, que cuida de sus hijos: "Un idiota adulto mece /a la madre que ha muerto/ y que no le amó/a la que quiso matarle/ cuando era niño. /la acuna y le habla suavemente. /el amor es desamparo/ el amor es amor/ y desamparo." (91). Vemos a un hijo que arropa a su madre; una madre que no ha querido a su hijo, e incluso pretendió acabar con su vida.

O la voz poética que cuestiona la dependencia madre-hijo mediante una interrogación retórica: "¿Depende una madre hasta ese punto/ del hijo? Siempre/ la sangre es la sangre/ Propia es el horror voulez -vous/ danser?" (171).

3. Conclusiones

Como la mayoría de las poetas de este periodo, Olvido García Valdés somete a un proceso de deconstrucción los temas tradicionales asociados a la feminidad y a la condición humana y las formas canónicas y reinician su reescritura. Una escritura que, en el aspecto formal, se caracteriza por desprenderse del uso de las mayúsculas, el uso de la yuxtaposición o la ausencia de títulos…

La mirada poética de nuestra escritora suele posarse de muy diversas formas en la mujer, y su tradicional discriminación, así como su herencia recibida. El sujeto lírico se desmarca de un yo convencional y adopta diversos puntos de vista. Esto es, su poesía traspasa la palabra, el lenguaje, para comunicar la experiencia de ser mujer, produciéndose el reconocimiento de la mujer a partir de sus acciones. Podemos hablar, pues, de una escritura como motor de contemplación. Una escritura mimética estrechamente vinculada a lo real tal y como aparece en la vida.

Llegados a este punto, no podemos más que terminar reafirmándonos en que el cambio de perspectiva que se produce en su ser poeta

es fundamental para la consecución de una voz propia. El sujeto lirico femenino, hasta el momento anulado, se libera en parte de las convenciones sociales y se desprende de todo aquello que supone una atadura. Esto supone la autoafirmación del sujeto poético, amparada en la construcción de una imagen femenina más cercana a la realidad.

A partir de los noventa, conforme nos vamos acercando a finales de siglo, el afán rupturista de estas poetas se va desposeyendo de los paradigmas de novedad absoluta. Surgen otras necesidades. Las antologías específicas o de género –*contrantologías* en palabras de Marta Palenque (2007: 3-4)–, que surgen como salvación corren el peligro de convertirse en objeto de automarginación. Ahora se trata de crear una conciencia de pertenecer a una tradición que hay que redescubrir y revalorar, produciéndose así una apertura del canon.

Las mujeres deben encontrar ahora su propio camino, acabar con el ideal estético por el que han sido sublimadas y suprimidas del arte, creando un nuevo modo interpretativo y un nuevo modelo antológico, por qué no –como señala Sara Pujol (2007: 32-34)– aglutinador.

Bibliografía

BENEGAS, Noni; MUNÁRRIZ, Jesús (1997): *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*. Madrid: Hiperión.

FAULCAUT, Michael (1988): *El pensamiento de afuera*. Valencia: Pretextos.

GAJERI, Elena (2002): "Los estudios sobre mujeres y los estudios de género", (A. Gnisci), *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica: 441-482.

GARCÍA VALDÉS, Olvido (2008): *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

— (2002): Entrevista en la *Revista Creación*.

GENETTE, Gerard ((1987) *2001*): *Umbrales*. México: Siglo XXI Editores.

GRANDE JIMÉNEZ, M. (2009): "Una perfecta casada de 1948: el caso de Ángela Figuera Aimerich." *Vivir al Margen. Mujer, poder e institución literaria*: 465-472.

KEEFE UGALDE, Sharon (2004): "Los grandes temas: ellas también", (Zurgai), *La voz de mujer en castellano, catalán, euskera y gallego*, 6-17.

(2007): *En voz alta. Las poetas de las generaciones de los 50 y los 70. Antología*. Madrid: Hiperión.

MARTÍNEZ RAYO, Claudia (2004): "La tradición de la ruptura de Octavio Paz." *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Nº 26 (2004). [http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero26/ruptupaz.html] Consultado el 20 de agosto 2014.

PALENQUE, Marta (2004): "Historia, antología, poesía: la poesía española del siglo XX en las antologías generales (1908-1941)." *Historia literaria/Historia de la literatura*, 314-367.

— (2007): "Cumbres y abismos: las antologías y el canon". *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas,* 721-722, 3-4.

PUJOLS RUSSELL, S. (2007): "Poesía en femenino: antologías poéticas de mujeres". *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas,* 721-722, 33-34.

RICŒUR, P. (2005): *Caminos del reconocimiento*. Madrid: Trotta.

YAGÜE LOPEZ, Pilar (2009): "Sobre la poesía de Olvido García Valdés". *Espéculo: revista de estudios literarios,* 42 [https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero42/olvgarc.html].

— (2003): "El pensamiento del cuerpo: la poesía de Olvido García Valdés", (Carmen Becerra), *Lecturas: Imágenes* (Actas del II Congreso de Literatura Comparada, Vigo, 2002) Pontevedra: Maribel: 411-422.

Lidia Ravera a metà strada tra il ’68 e il ’77. Viaggio tra le pagine di porci con le ali

Matteo Re
Universidad Rey Juan Carlos

Riassunto: in questo articolo si analizza uno dei romanzi più rappresentativi dell’epoca della protesta giovanile italiana. *Porci con le ali*, pubblicato nel 1976, si colloca infatti tra il ’68 e il ’77 vale a dire tra due momenti storici che vanno dalla ribellione studentesca alla deriva violenta dell’Autonomia. Il centro della nostra ricerca sarà proprio quello di collocare questo romanzo all’interno della società in cui è stato concepito.

Parole chiave: Italia; Letteratura italiana; romanzo; Sessantotto; 1977; violenza politica.

1. Introduzione

Dall’inizio del XX secolo in poi, il concetto di provocazione ha trovato sempre più spazio sia nell’arte che nella letteratura. Nel campo artistico, potremmo in realtà retrocedere sino alla fine del XIX secolo, citando le opere del realismo trasgressivo dipinte da Gustave Courbet. Potremmo anche soffermarci sulle innovazioni stilistiche adottate dagli impressionisti, il cui allontanamento dall’accademia artistica suscitò scalpore e un innegabile rifiuto da parte dei puristi dell’arte figurativa di quell’epoca. Ma non vi è dubbio che il vero salto di qualità, in quanto a trasgressione e provocazione, sia avvenuto con l’abbandono dell’immagine o attraverso la distorsione stessa di ciò che veniva raffigurato. Il movimento cubista, la versione tubista proposta da Fernand Léger, in concomitanza con il futurismo italiano, sono chiari esempi di scomposizione dell’oggetto e del superamento sia dell’unidimensionalità del quadro che della tridimensionalità dell’oggetto rappresentato.

Si arrivò così alla scomparsa dell’oggetto per lasciare spazio al colore e alla geometria. Il movimento del *Blaue Reiter* fu un precursore di questo abbandono dell’arte figurativa. Artisti quali Kandinskij, Paul Klee, Franz Marc portarono alle estreme conseguenze questo concettualismo

visivo. Non dimenticheremo l'orfismo di Robert Delaunay o il dadaismo di Hans Arp e Marcel Duchamp o esempi interessanti come il lavoro sul colore realizzato da Frantisek Kupka o l'astrattismo di Francis Picabia e Piet Mondrian in un momento in cui la tecnica artistica permetteva la riproducibilità in serie delle opere d'arte (Benjamin 1991: 42)[1]. Questi sono solamente alcuni, pochi, esempi di come l'arte abbia oltrepassato o superato la figura passando al concetto astratto di raffigurazione artistica. Un passaggio quasi impensabile sino alla fine del XIX secolo. Ciò che veniva considerato artistico, sino a quel momento, non poteva prescindere da un vincolo temporale elevato (nobile o regio) o divino.

Anche nei casi in cui la complessità dell'opera era elevata -citerei per esempio la genialità del trittico *il Giardino delle delizie* di Bosch, una pittura del XV secolo, ma in cui si intravede un Joan Miro *ante litteram*- l'artista non si allontanava dalle tematiche divine o nobili. Questo vale almeno fino a Goya e alla sua *maja desnuda*, che provoca il primo piccolo/grande cortocircuito all'interno del tradizionalismo artistico. La nudità non è, evidentemente, l'oggetto della polemica, del resto il nudo (sia femminile che maschile) fa parte dell'arte e della sua evoluzione storica. Le statue greche e romane rappresentavano dei nudi fantastici che nessuno si azzarderebbe a coprire tacciandoli di nudi osceni, a meno che non si voglia fare un grosso dispetto a un presidente straniero in visita a Roma, come è avvenuto qualche mese fa in Italia. Ma la nudità di Goya provocò il rifiuto da parte dei benpensanti dell'epoca, perché non era chiaro chi fosse questa donna senza veli. Dal suo atteggiamento provocante si poteva addirittura ipotizzare che si trattasse di una prostituta. Sacrilegio senza precedenti quello di rappresentare artisticamente la bassa società, in più se in atteggiamento lascivo[2]. Manet, più tardi, rappresenterà Olympia in un quadro che ricorda da vicino l'opera di Goya e in cui non vi sono dubbi sul fatto che il soggetto sia una prostituta.

Ma se nell'arte si è arrivati, con il passo degli anni, a una provocazione che fa a volte dubitare del valore reale della produzione artistica (in Italia abbiamo avuto Fontana, ma anche, o forse sarebbe conveniente dire soprattutto, Piero Manzoni, gli artisti dell'Arte Povera e oggi abbiamo Maurizio Cattelan), anche la letteratura ha subito il fascino della provocazione ostentandola nelle pagine di numerosi romanzi. Ricordo, per esempio, il geniale incipit de *Lo straniero* di Camus; quell'irriverente

1 Per approfondire invece sull'arte del dopoguerra, in cui all'assenza dell'immagine si aggiunge l'installazione, si veda Poli, Francesco, *Arte contemporanea*, Milano, Electa, 2003.

2 Nella pittura del XVI secolo abbiamo esempio di rappresentazione di prostitute nel quadro di Pieter Aertsen, *Il figliol prodigo*, in cui però il concetto centrale è quello di evidenziare la vita dissoluta di un figlio che nonostante tutto viene riaccettato dal padre. Si può comunque considerare un'opera religiosa. Quanto raffigurato da Goya si allontana dai canoni religiosi.

"Oggi la mamma è morta. O forse ieri, non so", esempio tragico dell'iconoclastia esistenzialista. Ma potrei anche citare la sessualità esplicita di Bukowski, la violenza dialettica di Boris Vian, senza dimenticare, facendo un salto al passato, l'esaltazione della guerra come "sola igiene del mondo", "l'amore del pericolo", "il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno" dei futuristi. Alla violenza si aggiungerà il viaggio psichedelico e delirante favorito dall'abuso delle droghe, dall'eroina all'ecstasy. William Borroughs e i suoi compari della *Beat Generation* o Irvine Welsh e gli autori della *Chemical Generation* sono solo alcuni tra gli scrittori più noti che hanno fatto della descrizione di una gioventù bruciata dagli stupefacenti un loro stile letterario chiaramente riconoscibile. Il romanzo *Porci con le ali* si colloca in questa sfaccettatura di letteratura provocativa diventando un riflesso del suo tempo (González de Sande y Cruzado Rodríguez 2010).

2. La contestazione

Per capire e interpretare il romanzo *Porci con le Ali* dobbiamo collocare quest'opera all'interno del periodo storico e sociale in cui è stata concepita. La data di pubblicazione è il 1976, l'anno della svolta nella violenza politica italiana. A giugno, le Brigate Rosse uccidono per la prima volta in maniera premeditata. La vittima, il magistrato Francesco Coco, sarà crivellato di colpi di pistola in una viuzza di Genova. Da quel momento in poi, il salto di qualità che portò al passaggio dalla propaganda armata all'attacco al cuore dello Stato, vide un susseguirsi di attentati e morti ammazzati[3]. Già in precedenza, tuttavia, alcune organizzazioni di estrema sinistra avevano deciso di imbracciare le armi contro lo Stato così come gruppi neofascisti avevano collocato bombe per seminare morte e terrore in tutto il paese.

Purtroppo, gli anni settanta sono passati alla storia quasi esclusivamente con l'appellativo di "anni di piombo", in ricordo dei numerosi attentati di diversa ispirazione politica, sia marxista-leninista, che neofascista, che terrorizzarono il paese[4]. Troppo spesso dimentichiamo che in

3 Non va dimenticato che il primo omicidio (in realtà si tratta di un duplice omicidio) realizzato dalle Brigate Rosse risale al 1974, quando alcuni militanti del gruppo terroristico assalirono la sede del Movimento Sociale Italiano di Genova e uccisero due neofascisti che si trovavano nel suo interno.

4 Vi sono numerosi libri che si possono consultare riguardo alla violenza politica in Italia. Mi permetto di consigliarne alcuni: Ceci, Giovanni Mario, *Il terrorismo italiano*. Roma, Carocci Editore, 2014; Della Porta, Donatella, *Il terrorismo di sinistra*. Bologna, Il Mulino, 1990; Galli, Giorgio, *Il partito armato*. Milano, Kaos Edizioni, 1993; Lazar, Marc, *Il libro degli anni di piombo*. Milano, Rizzoli, 2010; Manconi, Luigi. *Terroristi italiani. Le Brigate rosse e la guerra totale (1970-2008)*. Milano, Rizzoli, 2008; Panvini, Guido, *Ordine nero, guerriglia rossa*. Torino, Einaudi, 2009;

quel decennio i politici firmarono numerose riforme di cui ci beneficiamo ancora oggi. Ecco alcuni esempi: entra in vigore il nuovo statuto dei diritti dei lavoratori (1970); il divorzio diventa legge di Stato (1970) e resiste al referendum abrogativo del 1974; si introduce il diritto di voto per i diciottenni, sino a quel momento permesso dai 21 anni in poi, riducendo quindi la maggiore età (1972); si regolarizza l'obiezione di coscienza al servizio militare (1973); si stabiliscono nuovi diritti e doveri all'interno della famiglia (1975), assicurando la parità giuridica tra il marito e la moglie e aumentando il potere legale dei figli, si chiude quindi la stagione patriarcale all'interno dell'ambito familiare; viene approvata la legge sull'aborto (1978) (Ginsborg 1989: 469) (Moro 2007: 32).

L'Italia, dopo un fiorente sviluppo economico concentrato soprattutto nel periodo che va dal 1958 al 1963 e che prese il nome di *miracolo economico*, cominciò a perdere capacità economiche proprio nel momento in cui falliva l'esperienza del governo di centro-sinistra, inaugurata nel 1963. In quell'anno, Aldo Moro formò un governo democristiano che prevedeva la partecipazione del Partito Socialista Italiano. Dal punto di vista della strategia politica l'accostamento tra la Democrazia Cristiana e i socialisti aveva come obiettivo far allontanare Nenni e i suoi da una possibile alleanza con il Partito Comunista Italiano, eventualità osteggiata anche a livello internazionale specialmente dagli Stati Uniti e dall'URSS (Valentini 2004: 269). Le aspettative di un periodo riformista, dinamico, libertario, vennero disattese quasi nella loro totalità. Il paese si immerse in una fase immobilista (Lanaro 1992: 326). La delusione nei confronti di DC e PSI sfociò nel biennio di proteste collettive 1968-1969.

Il 1968 venne definito come l'anno dei giovani o l'anno degli studenti. Il confronto generazionale tra adolescenti o giovani adulti e i loro genitori portò allo scontro tra due concezioni diametralmente opposte del mondo in cui vivevano. I grandi movimenti di massa propugnavano la messa in discussione dell'ordine prestabilito, delle regole, della logica borghese dettata dai loro stessi genitori (Giachetti 1998: 80). Gli universitari esigevano l'abolizione del numero chiuso, la riduzione del potere che avevano i professori-baroni, l'aumento della rappresentatività nel senato accademico e la riduzione del costo delle tasse universitarie.

L'anno successivo fu invece prerogativa dei lavoratori. Nella sua fase finale, nell'*autunno caldo*, così come si definì il periodo più delicato di quel periodo che precedette l'arrivo degli anni settanta, il mondo operaio si ribellò allo sfruttamento salariato delle fabbriche in cui lavoravano e cominciarono a chiedere dei miglioramenti alla sicurezza del mondo del lavoro e alla stabilità contrattuale. Una caratteristica determinante di questi due anni di lotte fu l'uso della violenza come mezzo per esige-

---

Re, Matteo. *Pertenencia a banda armada*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2013; SILJ, Alessandro. *"Mai più senza fucile". Alle origini dei NAP e delle Brigate Rosse*. Firenze, Vallecchi, 1977.

re quanto richiesto. Operai e studenti si unirono per aumentare l'onda d'urto delle loro recriminazioni ed esigenze. Ma nel frattempo, e specialmente nel 1969, il terrorismo fece su apparizione con il disseminarsi di attentati di bassa intensità in vari punti della penisola, ma che si conclusero con un tragico evento. Il 12 dicembre di quell'anno, una bomba esplose all'interno della Banca dell'Agricoltura di Milano provocando una strage. Quei 17 morti e gli oltre ottanta feriti furono le vittime inaugurali di una lunga stagione di violenza[5]. Al terrorismo si accompagnarono le manifestazioni violente di studenti militanti dell'estrema sinistra o della destra neofascista.

Ma il '68 non fu solo scontri di piazza. Fu molta ideologia. Fu l'incubatrice dei movimenti sociali che da lì a qualche mese nasceranno per diventare il rifugio politico e ideologico per tutti quei giovani fuoriusciti dal PCI per collocarsi alla sua sinistra. Ma quello fu un miraggio che si sgretolò in poco tempo. Il periodo dei gruppi, tra i quali ricordiamo Potere Operaio, Avanguardia Operaia, ma specialmente Lotta Continua per la sua presenza nel romanzo che si analizza in questa pubblicazione, fu un momento di grandi sogni infranti contro lo scoglio del passaggio alla politica attiva (Cazzullo 2006). Fu il risveglio da quel sogno che vedeva alla ribalta i più giovani con la pretesa di collocarli nel centro di una visione politica nuova.

Quando Democrazia Proletaria pretese di unificare quelle organizzazioni che sino a quel momento avevano rifiutato una politica attiva tradizionale, la sconfitta fu molto bruciante. Alle elezioni del 1976 (ricordiamo che quello è l'anno di pubblicazione del romanzo di Lidia Ravera e Marco Lombardo Radice) ottenne solo l'1,51% delle preferenze (Perri 2012).

La contestazione non aveva attecchito e lasciava spazio alla radicalizzazione dell'Autonomia Operaia che sfociò nella violenza più scomposta e confusa un anno più tardi (Grandi 2003).

3. La ribellione letteraria

L'Italia degli anni sessanta era gestita da chi era cresciuto in pieno ventennio fascista. Probabilmente per questo motivo si arrivò alla rottura generazionale tra i giovani nati in democrazia e i loro genitori. Le accuse che i primi rivolgevano ai secondi non erano solo quelle di aver aderito al fascismo; nella maggior parte dei casi infatti provenivano da famiglie di sinistra, molte delle quali comuniste. Il rimpro-

5 Da non dimenticare la morte dello studente Paolo Rossi, precipitato dalle scale della facoltà di Architettura dell'Università La Sapienza di Roma durante i tafferugli scoppiati tra studenti di diversa ideologia. Era il 27 aprile 1966.

vero maggiormente diffuso era mosso nei confronti di coloro i quali, pur professando un'ideologia antifascista, permisero che Mussolini e i suoi seguaci si impadronissero del Paese e che, una volta conclusa quell'esperienza, non furono capaci di portare a termine la rivoluzione comunista, ma accettarono di scendere a patti con il nemico e optare per il riformismo.

Chi a metà degli anni sessanta era un adolescente cominciava (non certo nella sua totalità, evidentemente) a sentirsi sempre più scomodo in una società che, pur allontanandosi dall'epoca mussoliniana, sembrava mantenerne il rigore e la serietà sino al punto di accentuarne la severità e la convenzionalità borghese. Il primo esempio di questa frattura generazionale, a cui si sommò una certa intransigenza cattolica, coincise con la diffusione di un giornaletto scritto e pubblicato dai giovani allievi del liceo milanese Parini. Quando il 14 febbraio 1966, in concomitanza con la festa di San Valentino, *La Zanzara* (così si chiamava quella rivista) pubblicò una ricerca realizzata da tre studenti, in cui si analizzavano le abitudini sessuali degli adolescenti di quell'epoca, scattarono denuncia e sequestro del giornale. Il caso *La Zanzara* balzò nelle cronache nazionali, creando un grande scandalo e mettendo in imbarazzo una società che, nonostante la modernizzazione economica, la partecipazione al progetto europeo, la pretesa di essere all'avanguardia e alla moda si manteneva invece su linee molto conservatrici e poco recettive a cambi strutturali. Forse è anche per questo che l'esperienza del centro-sinistra non apportò nessuna riforma e si caratterizzò per il suo immobilismo, perché la società italiana sembrava ancora anchilosata su posizioni senili e tradizionaliste.

Seguì un altro scandalo, anche se di minore intensità rispetto alla pubblicazione de *La Zanzara*. Don Lorenzo Milani, un prete che insegnava come maestro in una scuola di un piccolo paese della Toscana, diresse i propri alunni nella pubblicazione del libro *Lettera a una professoressa*. Si trattava di un'opera importante all'interno del mondo contestatario di quell'epoca. Pubblicata nel 1967, fu un testo chiave per molti giovani che vissero la contestazione sessantottina in prima linea, il cui messaggio era quello di cercare, pretendere, dar vita a una scuola nuova, che non escludesse i figli delle famiglie meno abbienti, che non abbandonasse al loro destino chi aveva meno possibilità economiche, ma che unificasse e premiasse il merito e non la provenienza sociale.

E si arrivò, quindi, al duro (e inatteso) attacco da parte di Pier Paolo Pasolini nei confronti degli studenti coinvolti negli scontri contro la polizia avvenuti nei pressi della facoltà di Architettura, a Roma, il primo marzo 1968, la maggior parte dei quali erano di estrema sinistra. Il bilancio, a fine giornata, era molto pesante: 77 poliziotti e 54 studenti feriti. Pasolini, intellettuale di sinistra, invece di attaccare la polizia accusandola

di aver alzato troppo la mano contro i poveri studenti marxisti, attaccò questi ultimi accusandoli di avere "facce da figli di papà". I poliziotti ,secondo l'intellettuale, andavano invece difesi:

> Quando ieri a Valle Giulia avete fatto a botte
> coi poliziotti,
> io simpatizzavo coi poliziotti.
> Perché i poliziotti sono figli di poveri.
> Vengono da subtopie, contadine o urbane che siano.
> Quanto a me, conosco assai bene
> il loro modo di esser stati bambini e ragazzi,
> le preziose mille lire, il padre rimasto ragazzo anche lui,
> a causa della miseria, che non dà autorità.
> La madre incallita come un facchino, o tenera
> per qualche malattia, come un uccellino;
> i tanti fratelli; la casupola
> tra gli orti con la salvia rossa (in terreni
> altrui, lottizzati); i bassi
> sulle cloache; o gli appartamenti nei grandi
> caseggiati popolari, ecc. ecc.
> E poi, guardateli come li vestono: come pagliacci,
> con quella stoffa ruvida, che puzza di rancio
> furerie e popolo. Peggio di tutto, naturalmente,
> è lo stato psicologico cui sono ridotti
> (per una quarantina di mille lire al mese):
> senza più sorriso,
> senza più amicizia col mondo,
> separati,
> esclusi (in un tipo d'esclusione che non ha uguali);
> umiliati dalla perdita della qualità di uomini
> per quella di poliziotti (l'essere odiati fa odiare).
> Hanno vent'anni, la vostra età, cari e care (Pasolini 1968).

4. Porci con le ali

Rocco e Antonia sono gli autori, fittizi, del romanzo Porci con le Ali. In realtà questi nomi coincidono con il nome dei due protagonisti di questa storia adolescenziale caratterizzata dall'abuso di scene di sesso esplicito -sia eterosessuale che omosessuale- dall'ossessione per la masturbazione e dall'eccesso di vita comunitaria nel rispetto delle regole del buon militante extraparlamentare. In realtà, i veri autori di

questo libro sono Marco Lombardo Radice e Lidia Ravera. All'epoca della stesura del loro romanzo avevano 28 e 25 anni rispettivamente. Il loro fu un successo strepitoso, con oltre due milioni e mezzo di copie vendute e un richiamo mediatico inaspettato. In fatti, in un primo momento, questo libro doveva avere una diffusione limitata all'ambiente studentesco romano, ma poi si divulgò con rapidità e fu un boom letterario.

La trama è abbastanza semplice, e non ha nessuna pretesa di alto valore letterario. Rocco e Antonia sono due ragazzi minorenni che studiano in un liceo romano. Entrambi militano nei gruppi extraparlamentari. Nonostante la loro giovane età, la politica occupa una parte molto importante delle loro vite. In questo sono ragazzi del loro tempo. Il loro desiderio di cambiare il mondo è spesso confuso e contradditorio, ma non più di quanto possa essere contradditoria la vita di un qualsiasi adolescente.

L'incomunicabilità è sempre presente e l'alienazione, quell'alienazione di gassmaniana memoria (si veda il mitico dialogo tra Vittorio Gassman e Jean Louis Trintignant ne *Il Sorpasso*), fa parte dell'adolescenza. Rocco è cerebrale, ma è insicuro e indeciso come sono insicuri e indecisi i giovani della sua età, alle prime armi con il sesso e con l'amore.

Il sesso è il grande protagonista del libro, nelle sue varie sfaccettature, soprattutto quelle più provocatorie. Il libro comincia con una scena forte, almeno dal punto di vista lessicale: "cazzo, cazzo, cazzo. Figa. Fregna ciorgna, Figapelosa, bella calda, tutta puzzarella. Figa di puttanella". Prosegue poi con la descrizione di una masturbazione da parte di Antonia.

In questo libro traspaiono le insicurezze di due giovani adolescenti in un periodo delicato della loro vita. L'età adulta è dietro l'angolo, ma nessuno dei due sembra preparato per viverla. Ci sono troppe incertezze, troppi dubbi sul futuro, che li frenano. Tra genitori e figli vi è un distacco insormontabile. Antonia ha una personalità forte ma allo stesso tempo autodistruttiva. Il suo scontro generazionale con la madre è evidente in vari passi del libro. Il padre di Rocco è un comunista alla vecchia maniera, convinto che il partito agisca sempre nella maniera migliore. Per questo motivo è osteggiato dal figlio che, come molti giovani di quell'epoca, si schiera su posizioni che stanno alla sinistra del PCI. Il genitore cerca di inculcare nel figlio il dogma del comunismo tradizionale, incentivandolo a leggere gli articoli apparsi su *L'Unità*, su *Rinascita*, su *Nuova Generazione*, su *Critica marxista*, su *Riforma della scuola*. Naturalmente l'adolescente non legge niente di tutto ciò. Preferisce "lasciare in bella vista" il giornale del gruppo extraparlamentare in cui milita, la cui visione provoca nel padre "un fremito gelatinoso alla pancia". Il momento politico forse più alto del libro si riflette nello

scontro ideologico tra padre e figlio quando il padre chiede: "ma non pensate che solo una grandiosa alleanza di masse popolari, anche cattoliche e democristiane, possa garantire l'avvio di un profondo processo di trasformazione della società italiana?". La visione berlingueriana del padre è evidente in questa sua domanda al figlio. La sintesi di uno dei dibattiti più duri degli anni settanta, il compromesso storico tra PCI e DC, è sintetizzato in poche righe (Berlinguer 1973). Un concetto così semplice solleverà dibattiti aspri, rotture all'interno di entrambi i partiti e un allontanamento sempre più deciso della parte più radicale fuoriuscita dal Partito Comunista Italiano. Alla Resistenza tradita si aggiunge questo compromesso innaturale tre due forze lontane e da sempre nemiche (Dalmasso 2001: 108-109). Gli extraparlamentari non capirono né l'atteggiamento del partito "dei loro genitori" nel momento di abbandonare le mire rivoluzionarie per accedere a una politica riformista, né tanto meno l'avvicinamento alla "balena bianca" democristiana.

Lo spirito del Sessantotto è presente all'interno di questo romanzo dalla prima all'ultima pagina. Tuttavia, non si tratta di un riferimento compiacente, acritico e assorbente di quell'anno "formidabile" (Capanna 2007). L'ironia con cui lo si descrive porta il lettore a considerare il '68 in chiave molto critica, a dubitare della sua effettiva formidabilità, intravedendo dubbi e incertezze che ne ridimensionano non solo l'esperienza di un anno fatto di lotte, ma specialmente la sua eredità[6].

Vediamo qualche esempio di ciò di cui stiamo parlando. Antonia rimane affascinata da un certo Marcello in una delle tante assemblee studentesche di quell'epoca. Lo descrive così: "è lui, l'atteso Dirigente-nazionale-di-organizzazione-culturale vicina all'area di Classe. Praticamente Dio. Non me lo facevo così brutto. Ma naturalmente mi piace". Le piace perché il pensiero è comunque un pensiero unico. Non può permettersi di andare contro corrente. Le deve piacere e basta, perché lui rappresenta l'intellettuale extraparlamentare dell'epoca: un uomo di poche parole, serio, che esprime i suoi concetti in maniera arzigogolata e semi incomprensibile. Eccone un esempio: "la mia convinzione che la musica pop sia un equivalente masturbatorio funzionale a una fase transitoria di depressione sublimativa vorrei fosse confermata da fatti".

Marcello inizia una relazione con Rocco e le scene di sesso omosessuale sono esplicitate senza pudore. Tra i due nasce un rapporto di complicità che a Rocco affascina molto. Con Marcello lui si sente sicuro e protetto.

6 Si legga il libro di un ex militante extraparlamentare di quell'epoca che oggi è invece critico con quegli anni: Mughini, Giampiero, *Gli anni della peggio gioventù*, Milano, Mondadori, 2010.

Anche Rocco finge con il resto del gruppo, anche se poi, nell'intimità, ammette a se stesso ciò che non avrebbe mai il coraggio di riconoscere di fronte agli altri compagni:

> "'Luci Gialle'. Questa rivista è una delle mie angosce quotidiane, perché pare sia assolutamente geniale, fondamentale, scritta da compagni paraculissimi, e c'è continuamente qualcuno che mi chiede se ho letto questo o quello. Mentre io ne ho comprato un numero solo, una volta che mi sentivo particolarmente volenteroso e intellettuale, e mi è sembrata una cosa da suicidarsi dalla noia".

Qui i riferimenti reali ricordano i *Quaderni Rossi* e i *Quaderni Piacentini*, il cui intellettualismo era così elevato da trasformar queste riviste in oggetti di culto, perennemente citate, ma lette realmente da pochissimi militanti (Balestrini e Moroni 1988: 134).

Le manifestazioni di piazza in quegli anni spesso si conclusero in maniera tragica. In molti, soprattutto giovani ragazzi, morirono negli attacchi tra gruppi di ideologia contraria o negli scontri con la polizia. Un capitolo di questo libro è dedicato proprio alla descrizione di un fatto tragico di questo tipo. Antonia sospira: "Quando ammazzano un compagno è sempre una cosa molto strana, quello che senti". La colpa viene fatta ricadere su "un coglione di carabiniere che ti spara addosso solo perché sei comunista e hai i capelli lunghi". Ma proprio quell'episodio triste favorisce l'incontro tra Rocco e Antonia. L'emotività di quel momento fa sì che i due ragazzi entrino velocemente in contatto e tra di loro cresca velocemente l'intimità. Marcello esce dalla vita di Rocco, il quale ora dedica tutto se stesso ad Antonia, in un transfert affettivo tipico dell'età adolescenziale. I due si innamorano passando dal primo bacio al "ti amo" nel giro di poco tempo. Ciò che più sorprende di questo rapporto è che il loro amore li porta ad abbandonare i propositi in cui avevano creduto ciecamente (o in cui forse avevano fatto finta di credere) sino a quel momento. Rocco, ad un certo punto, dice, rivolgendosi alla sua fidanzata: "Io e te insieme stiamo benissimo, ma dobbiamo fare attenzione a non separarci dai compagni. Perché è una cosa borghese". Il pericolo è vivere come una persona qualunque, come i loro genitori, e questo non si può accettare. È Invece importante rimanere parte di un gruppo, non separarsi dai compagni anche se i compagni si sbagliano, si comportano come estranei e riproducono tutti quegli atteggiamenti che sarebbero condannabili nella vita quotidiana borghese. Solo due pagine dopo, Antonia apre il suo cuore a Rocco e gli confessa il suo amore: "ho detto a Rocco che lo amavo. Più o meno che lo amavo da impazzire. Che io e lui, in breve, dovevamo andare a vivere insieme, avere dei

figli, che io gli avrei stirato le camicie e che sapevo fare le uova fritte in tre modi diversi". A questo punto, e dopo aver letto il parere di Rocco sulla vita di coppia che non dovrebbe precludere l'esperienza comunitaria con i compagni, ci si aspetta che il ragazzo rifiuti una visione così borghese della vita coniugale. Antonia invece ci racconta la reazione del fidanzato: "Lui si è fermato, mi ha preso per le spalle, mi ha guardata. Poi mi ha baciata. È stato, più o meno, il primo bacio veramente sentimentale della mia vita [...] mi aspettavo da un momento all'altro che dicesse qualcosa di sinistra sul matrimonio" invece Rocco, dopo il bacio appassionato, chiedere solamente alla sua amata di non insistere nel chiamare il loro futuro figlio con un nome strano. Non avrebbe infatti sopportato "quegli esibizionismi da giardinetto, tipo 'metti subito la maglietta Vladimir Ilic'". Tutto qua. Rocco e Antonia sono proiettati nella vita più borghese possibile, senza lagnanze, ma in maniera del tutto consapevole.

Quando l'amore è arrivato al suo zenit, inizia la caduta. Antonia si disinnamora di Rocco. Nulla di grave, un semplice processo di disinnamoramento che avviene spesso in età tardo adolescenziale. Ciò che ci sembrava magnifico ieri, oggi non lo è tanto, domani sarà un disastroso ricordo. Tra i due inizia l'allontanamento e si arriva all'abbandono. Ad aggravare la situazione ci pensa Antonia, facendo sesso con un compagno del gruppo in una festa, davanti a tutti, Rocco compreso. L'affronto è doloroso. Rocco si protegge rifugiandosi in un'altra esperienza omosessuale. Proverà poi ad andare a letto con la migliore amica di Antonia ma non ci riuscirà. Lisa, così si chiama la ragazza, non è Antonia, e la vendetta non ha alcun senso, per cui l'eccitazione lascia il passo alla nostalgia. Ma Lisa, a sua volta, era già andata a letto con Antonia. Lisa è femminista, e con lei Lidia Ravera e Marco Lombardo Radice parlano del femminismo, già comunque ricorrente nel testo nelle pagine precedenti.

Antonia, come Lisa, è femminista, ma la sua amica è la vera trascinatrice in questo campo. Nonostante i buoni propositi, ancora una volta, sembra di essere di fronte a tante belle parole e tanti buoni propositi di poco valore. Lisa, infatti, afferma che "quando si è grasse come Cinzia, il femminismo diventa una dannata via di scampo dalla solitudine e dai complessi". Poi aggiunge, quasi con disprezzo, che "è inutile continuare a militare il nostro essere donne se poi il primo cazzo è un richiamo così irresistibile". Si riferisce ad Antonia e alla sua nuova ossessione nei confronti di Carlo, il sostituto di Rocco.

Anche Rocco si professa femminista. Non esserlo poteva creargli problemi. Ma anche volendo essere politicamente corretto non può non ammettere che: "per la sega pomeridiana di solito uso qualche giornalino, di cui bisogna sempre dire che sono tanto volgari da diven-

tar fastidiosi o che sono la peggiore mercificazione della donna fatta dal capitale, ma secondo me sono estremamente gustosi". Poi a Rocco tanto femminismo fa quasi paura. Quando comincia ad uscire con Antonia una delle prime domande che rivolge alla ragazza è questa: "Senti, ma tu sei proprio tanto femminista? Cioè a me va benissimo anzi anch'io sono femminista, ma mi turba un po', mi fa sentire come se stessi sempre lì col dito alzato a vedere le cazzate che faccio".

Le contraddizioni della militanza extraparlamentare riaffiorano quando Lisa e Antonia rimangono nell'intimità della casa di Lisa. Antonia descrive la casa della sua amica in questa maniera: "ogni mobile ha il suo contromobile davanti e sono tutti lucidi, ci si specchia, c'è il salotto, il tinello e le stanze. Poltroncine e scene di caccia sul cretonne rigido che lo ricopre, mi danno una sensazione di vendita all'asta". L'immagine è di famiglia borghese. Anche Antonia se ne accorge, e quando lo fa notare all'amica questa le risponde a tono facendole un discorso che la lascia senza parole. Le dice che, in fondo, Antonia non odiava la borghesia, ma la piccola borghesia; che suo padre era proletario (il padre di Lisa) ma che l'amica preferiva il padre di Laura che andava a cena con Almirante[7] solo perché a casa di Laura nessuno faceva rumore quando qualcuno tirava su la minestra dal piatto. A queste accuse Antonia non si difende e ammette amaramente "ero contenta che lei avesse ragione e io torto".

Anche se gli anni settanta sono un periodo caratterizzato dalla violenza politica, questa sfaccettatura non entra eccessivamente nelle pagine di questo libro. Abbiamo già citato la morte di un militante dell'estrema sinistra, potremmo citare una considerazione fatta da Antonia: "pensiamo tutti e due che bisogna fare la guerra ma senza divertirsi, che bisogna sparare per vincere e non per sparare eccetera". È l'unico riferimento concreto alla necessità di impugnare le armi, opinione purtroppo largamente diffusa all'interno della sinistra extraparlamentare di quell'epoca (specialmente in Potere Operaio) (Neri Serneri 2012: 11-61).

Infine, vi sono riferimenti ad avvenimenti di quel periodo. Si cita il golpe in Cile, ci si chiede chi sia Antelope Cobbler, chiaro riferimento allo scandalo Lockheed scoppiato proprio nel 1976, anno di pubblicazione del romanzo, si parla di Luciano Lama, segretario del sindacato comunista CGIL, che sarà duramente contestato, un anno più tardi, nel fatidico anno 1977, da giovani autonomi durante un'assemblea all'Università La Sapienza di Roma[8].

7 Giorgio Almirante, segretario del Movimento Sociale Italiano dal 1969 al 1987.

8 Quello di Antelope Cobbler era un nome in codice dietro cui si pensa che si celasse il presidente della Repubblica Giovanni Leone.

5. Conclusione

Il romanzo che abbiamo analizzato va inserito nel contesto storico sociale in cui è stato prodotto. Ha un senso proprio perché figlio del '68 anche se, dopo un'accurata lettura, possiamo affermare che del Sessantotto evidenzia le numerose contraddizioni più che farne una sviolinata compiacente. La critica, sempre giocosa e mai irriverente, è stemperata dal fatto che i protagonisti sono due adolescenti e, per tanto, contraddittori per natura. Lidia Ravera e Marco Lombardo Radice producono un romanzo critico nei confronti del tempo che stanno vivendo, evidenziando le false ideologie, il rifiuto della borghesia da parte di persone assolutamente borghesi. Tutte queste valutazioni sono mediate dagli occhi di giovani ragazzi alle prime esperienze associative, amorose e sessuali. Ribelli come sono quasi tutti gli adolescenti, spesso irriverenti, iconoclastici e insofferenti nei confronti della società dei loro genitori.

Il romanzo rimane saldamente incollato alla realtà del suo tempo. Acquista un senso e una logica proprio perché incastonato in quello scenario che a sua volta concede legittimità alle pagine scritte. Il Sessantotto sarà un anno che durerà un decennio e lo si vede in questo romanzo, scritto nel 1976 ma strettamente influenzato dall'onda lunga del '68. Il '77 cederà spazio a una nuova generazione, più violenta, meno organizzata. Ci sarà un *gap* insormontabile tra '68 e '77 (Stajano e Fini 1977). Uno dei migliori esempi di questa rottura tra due generazioni di giovani è presente in *Ecce Bombo* di Nanni Moretti, in cui viene rappresentata la ribellione sognatrice del '68. È una storia di giovani disillusi e delusi a cui subentreranno altri giovani, molto più incazzati e pronti a tutto. La violenza toccherà da questo momento in poi il suo punto più elevato.

Per quanto riguarda *Porci con le ali*, potrebbe sorprendere il poco spazio riservato alla violenza, ma in fondo si tratta di una semplice scelta da parte dei due autori, quella di raffigurare dei ragazzi del loro tempo senza per forza caricarli di una moralità. Il romanzo è anzi del tutto amorale. Le scene narrate mescolano sesso libero, opportunismo e una grande confusione ideologica. Tuttavia va ricordato che l'aumento della violenza avverrà soprattutto dal 1977 in poi. Almeno della violenza brigatista, dal momento che già vi erano state le stragi di piazza Fontana a Milano (1969), della piazza della Loggia di Brescia (1974) e del treno Italicus (1974).

Lo stile agile di questo romanzo ne favorisce la lettura, che si fa rapida e contagiosa con il passare delle pagine. Il linguaggio utilizzato è spesso colloquiale. Il registro è sovente basso, specialmente nelle descrizioni dei rapporti sessuali dei protagonisti. Si predilige lo stile diretto, i pro-

tagonisti, Rocco e Antonia, raccontano un po' alla volta e in maniera alternata ciò che accade a loro stessi passando così da una narrazione intradiegetica a una autodiegetica.

In definitiva ci troviamo di fronte a un romanzo generazionale, per nulla acritico né nei confronti dell'epoca descritta, né accondiscendente con la ribellione giovanile. Questo elemento potrebbe sorprenderci prima della lettura dal momento che questo libro ebbe un enorme successo soprattutto all'interno del movimento della Nuova Sinistra e perché venne pubblicato dalla casa editrice Samonà e Savelli, la prima casa editrice italiana della sinistra antagonista e extraparlamentare.

Bibliografia

BALESTRINI, Nanni e Moroni, Primo (1988): *L'orda d'oro*. Milano: Feltrinelli.

BENJAMIN, Walter (1991): *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi.

BERLINGUER, Enrico (28 settembre, 5 e 9 ottobre 1973): "Riflessioni sull'Italia dopo i fatti del Cile". *Rinascita*.

BIANCA, Mariano e GABRIELLI, Patrizia (2009): *I linguaggi del '68*. Milano: FrancoAngeli.

CAPANNA, Mario (2007): *Formidabili quegli anni*. Milano: Garzanti.

CAZZULLO, Aldo (2006): *I ragazzi che volevano fare la rivoluzione*. Milano: Sperling & Kupfer.

DALMASSO, Sergio (2001): "La sinistra storica dagli anni '60 alla sconfitta alla FIAT". BILLI, Fabrizio, *1960-1980: prima, durante e dopo il '68*. Milano: Punto Rosso, 108-109.

GIACHETTI, Guido (1998): *Oltre il Sessantotto*. Pisa: Biblioteca Francesco Serantini.

GINSBORG, Paul (1989): *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*. Torino: Einaudi.

GONZÁLEZ DE SANDE, Estela y CRUZADO RODRÍGUEZ, Ángeles (2010): *Rebeldes literarias*. Sevilla: Arcibel Editores.

GRANDI, Aldo (2003): *La generazione degli anni perduti*. Torino: Einaudi.

LANARO, Silvio (1992): *Storia dell'Italia repubblicana*. Venezia: Marsilio.

MORO, Giovanni (2007): *Anni Settanta*. Torino: Einaudi.

MUGHINI, Giampiero (2010): *Gli anni della peggio gioventù*. Milano: Mondadori.

NERI SERNERI, Simone (2012): *Verso la Lotta armata*. Bologna: Il Mulino.

PASOLINI, Pier Paolo (16 giugno 1968): "Il PCI ai giovani", *L'Espresso*.

PERRI, Paolo (2012): "Nazionalità e lotta di classe. La Nuova Sinistra e i nazionalismi periferici", *Diacronie*, n. 9, 1.

POLI, Francesco (2003): *Arte contemporanea*. Milano: Electa.

ROCCO e ANTONIA (1976): *Porci con le ali*. Milano: Mondadori.
STAJANO, Corrado e FINI, Marco (1977): *La forza ella democrazia*. Torino: Einaudi.
VALENTINI, Chiara (2004): *Berlinguer. L'eredità difficile*. Roma: Editori Riuniti.

Giulia Falletti di Barolo y su lucha por los derechos sociales de los desfavorecidos

Yolanda Romano Martín
Universidad de Salamanca

Resumen: Juliette Colbert, conocida como Giulia Falletti, fue la última Marquesa de Barolo, una de las mujeres filántropas más poderosas que conoció el Risorgimento italiano. Una noble de origen francés, que dedicó su vida al servicio de los más pobres en la ciudad de Turín, donde residía con marido. Una mujer inteligente, bondadosa y valiente que consiguió grandes logros en favor de los desheredados. Fundó numerosas obras de carácter social en beneficio de las mujeres pero sobre todo de las jóvenes más pobres. Gracias a su iniciativa y a su extraordinario patrimonio se crearon orfanatos, hospitales, hogares para jóvenes trabajadoras, escuelas y una cárcel de mujeres.

Palabras clave: igualdad, mujer, derechos sociales, marginación, Risorgimento.

1. La caridad y el compromiso social religioso y laico en la Turín Risorgimentale

La historia del *Risorgimento* italiano está marcada por personajes como el batallador Giuseppe Garibaldi, las cabezas pensantes Camillo Conte di Cavour, el rey Vittorio Emanuele II y Giuseppe Mazzini como padres de la patria, además de otros secundarios como el general La Marmora, Nino Bixio, Goffredo Mameli o el mismo Papa Pio IX. Mientras cada una de estas personalidades de la política y de la estrategia militar intentaban llevar a cabo sus proyectos de *fare l'Italia*, los soldados combatían y muchos jóvenes idealistas morían por su patria, otros en cambio, santos y laicos, luchaban día a día para *fare gli italiani*. Mientras los políticos unían geográficamente el territorio de la península, estos otros trataban de mejorar la vida de los que habían pagado el precio más alto en esta operación: los pobres, los niños de la calle, los marginados, las prostitutas, los encarcelados. Muchos de ellos se empeñaron en recuperar la vida de los italianos más

desfavorecidos antes de pensar en una patria única y unida. Todos ellos llevaron a cabo otro *Risorgimento* basándose en el Evangelio de la caridad.

La historia nos ha dejado claro que los católicos no hicieron el *Risorgimento* pero estos *santi sociali* fueron indudablemente los protagonistas de ese otro *Risorgimento*. Entre las figuras más sobresalientes del clero pertenecientes a la archidiócesis de Turín se encontraban nombres como: Giuseppe Benedetto Cottolengo[9], Francesco Faà di Bruno[10], Giuseppe Cafasso[11], Giovanni Bosco[12], Clemente Marchisio[13], Leonardo Murialdo[14], Federico Albert[15], Giuseppe Alamanno[16].

No podemos olvidar que junto a ellos destaca también la impresionante labor de figuras laicas como el matrimonio Barolo (protagonistas de este trabajo) o religiosas como Anna Michelotti[17] que llevaron a cabo innumerables obras de caridad y de asistencia a los marginados:

> Era la stagione dei cosiddetti 'santi sociali', per usare un'espressione inadeguata e riduttiva, perché non dà ragione della complessità spirituale di queste figure, ma che conserva una praticità d'uso, richiamando immediatamente un aspetto peculiare, anche se non il solo, del loro carisma. (Dordoni 2011: 265)

---

9 Fue el fundador de la *Piccola Casa della Divina Provvidenza*, centro de acogida para personas con discapacidad mental y/o física. Fue proclamado santo en 1934 por el Papa Pío XI.

10 Este militar, físico, astrónomo y matemático, músico y compositor fue fundador de varias instituciones educativas y sociales y, también, sacerdote católico y fundador de la *Congregazione delle Suore Minime di Nostra Signora del Suffragio,* nombrado beato por la Iglesia Católica.

11 Conocido como *il prete della Forca* este sacerdote (confesor de Giovanni Bosco) capellán de la cárcel de Turín administraba la comunión a los condenados a muerte. Fue canonizado por el Papa Pío XII el 22 de junio de 1947.

12 Sacerdote, educador y escritor, fundador de la congregación salesiana la Asociación de María Auxiliadora (ADMA), la Asociación de Salesianos Cooperadores, el Boletín Salesiano, el Oratorio Salesiano y el Instituto de las Hijas de María Auxiliadora. Es una de las congregaciones más importantes del mundo presente en 130 países. El 1 de abril de 1934 fue proclamado santo por Pío XI.

13 Fue un presbítero italiano fundador de la congregación de las Hijas de San Giuseppe de Rivalba. Fue proclamado beato en 1984 por el Papa Juan Pablo II.

14 Fundó en 1873, la Pía Sociedad de San José de Turín, más conocida mundialmente como Josefinos de Murialdo (Congregación de San José), destinada a la educación de los niños y jóvenes.

15 Fue un presbítero, que, siendo párroco, fundó en 1876 la Congregación de Hermanas de San Vicente de Paúl de la Inmaculada Concepción, destinada a la redención de las gentes caídas en la miseria.

16 Fue un sacerdote católico italiano, fundador de los Misioneros de la Consolata y de las Hermanas Misioneras de la Consolata, proclamado beato por el papa Juan Pablo II en 1990.

17 Fundadora de la Congregación de las Siervas del Sagrado Corazón de Jesús para los Enfermos pobres, fue proclamada beata por el Papa Pablo VI.

En este trabajo trataremos de descubrir y rememorar la ingente labor que realizó Giulia Falletti di Barolo en la Turín *Risorgimentale* para mejorar la vida de las personas más marginadas de aquella nueva sociedad que estaba experimentando cambios radicales. Una mujer bella, culta, rica, inteligente y sensible vivió para ayudar a los olvidados y que formó sin duda parte esencial de los que hicieron el *Risorgimento*.

1.1. La labor invisible de las mujeres en el Risorgimento

No solo la marquesa de Barolo escribió la historia de la unidad Italia, otras muchas como ella y desde diferentes perspectivas apoyaron y favorecieron la construcción del estado nacional italiano aunque no tuvieran por entonces los mismos derechos que sus compañeros. Su papel siempre ha sido considerado subordinado al del hombre pero a pesar de su casi nula visibilidad, fueron muchas las que se comprometieron con la causa y trabajaron para conquistar la promoción y la educación de la mujer.

De manera injusta la historia del *Risorgimento* se ha contado siempre en masculino, olvidando el importante papel que las mujeres tuvieron en el tortuoso y complicado camino de la unificación italiana. La historia y los historiadores han llevado a cabo una especie de *omertà* que no ha hecho justicia a la labor silenciosa e invisible pero a su vez encomiable de muchas mujeres italianas que fueron un soporte importante para el éxito de la unidad Italiana. Hoy en día 155 años después de aquel trabajoso logro comprobamos que se han multiplicado los estudios sobre las mujeres que fueron parte activa de aquel proceso (aunque la mayor parte de ellas quedaran para siempre en el anonimato). Gracias a estas investigaciones se han podido rescatar las figuras de mujeres irrepetibles e únicas: heroínas, patriotas, guerreras, filántropas, artistas, intelectuales, benefactoras, que actuaron desde diversos frentes. A pesar de que las condiciones de la mujer por entonces estaban muy lejos de ser paritarias, tuvieron el valor y el arrojo de participar activamente en la construcción de una identidad nacional. Esposas, amantes o compañeras fieles como Anita Garibaldi; guerreras que no dudaron en tomar las armas, como Colomba Antonietti o Luisa Battistotti Sassi, intelectuales, escritoras y periodistas como Costanza D'Azeglio, Eleonora Fonseca Pimentel, Jessie White Mario, Giulia Molino Colombini, Enrichetta Caracciolo, Giuditta Bellerio Sidoli, Rosa Testi Rangoni, o la revolucionaria intelectual por excelencia Cristina Trivulzio di Belgioioso. Otras nobles aristócratas en Milán, Turín o G como Teresa Berra Kramer, Nina Giustiniani, Clara Maffei, Olimpia Rossi Savio, Caroline Marsh o Costanza Trotti Arconati, abrieron sus salones

a literatos e intelectuales, a patriotas y artistas contribuyendo de manera sustancial a la creación de un humus fértil para la difusión de los fervores unitarios[18].

En algunos casos no dudaron en sacrificar su felicidad con un matrimonio de Estado como Clotilde di Savoia o utilizaron su fascinante belleza al servicio de la causa italiana como la contessa di Castiglione.

Otras como Giulia di Barolo más filántropas que patriotas contribuyen a mejorar las penosas condiciones de los más humildes, se dedican asistir a los necesitados y a los menores y abren escuelas y residencias para tratar de darles una formación y un futuro mejor.

En el fondo todas ellas, con actuaciones diferentes, estaban luchando por un bien común que era mejorar las condiciones de vida de las mujeres y rescatarlas del anonimato. Eran plenamente conscientes de su situación de desigualdad y de la necesidad de formación, dado que la ignorancia cultural se traducía inevitablemente en falta de libertad.

No obstante aún tendrán que pasar muchos años para que las mujeres logren los mismos derechos fundamentales que los hombres.

¿Cuál era la condición de la mujer en los años en los que se construía la Unidad Italiana?

Con el Código Napoleónico de 1804 adoptado en toda Europa se refuerza la idea de una potestad paterna y marital que relega a la mujer a un rol subalterno. La mujer queda encerrada entre las paredes domésticas, no puede hacer donaciones, hipotecas, comprar sin el consenso de su marido.

Esta total dependencia del marido se mantendrá en el Código Pisanelli desde 1865 uno de los primeros actos jurídicos de la Italia unida. La mujer italiana durante los siguientes 50 años seguirá siendo una silenciosa figura en la familia ideal del nuevo estado burgués. La autorización marital será abolida en 1919. Las mujeres no gozaban de derechos políticos por lo que eran totalmente ajenas al mundo de del poder político lo que resulta paradójico dado que muchas de estas patriotas desde sus elegantes salones de Milán o Turín manejaban los entresijos de la política.

La condición socioeconómica de las mujeres a finales del XIX era de gran disparidad. El trabajo femenino no se reconocía como tal. Las mujeres que trabajaban en el campo no eran reconocidas como trabajadoras a menos que fueran propietarias. El sueldo de las mujeres era la mitad del sueldo de los hombres. Esto provocaba la hostilidad de los trabajadores porque podían quitarles su trabajo. La mujer no tenía derecho al sufragio y todas las propuestas de ley que se presentaron al respecto en este periodo fueron rechazadas.

18 A veces eran simpatizantes de las ideas Mazzinianas, a cercanas a la Carbonería, o a la Masonería.

Por lo que respecta a la formación, hasta 1874 no le fue permitido a la mujer realizar estudios universitarios. Aunque existiendo la ley eran rechazadas en la mayor parte de las universidades. En 1900 había 250 mujeres matriculadas en la universidad, 287 en los institutos, 267 en las escuelas de magisterio superior, 1178 en los *Ginnasi* y 10 mil en las escuelas profesionales y comerciales.

Hasta 1919 no se abolió la autorización marital concediéndole por fin a la mujer el derecho a la emancipación jurídica. Ese mismo año se logra finalmente aprobar la ley que permitiría a la mujer votar.

Esta era la degradante situación en la que vivían las mujeres en pleno *Risorgimento* italiano y a pesar de ellos muchas fueron parte fundamental en la gestación de Italia como nación unida. En este clima de desigualdad Giulia di Barolo llevó a cabo su ingente y desinteresada obra caritativa a favor principalmente de las jóvenes desheredadas.

2. Giulia Colbert: una francesa en la corte piamontesa

Juliette Colbert nace en el Castillo de Maulévriere en el departamento francés de Vandea, el 27 de junio de 1785[19]. Era hija del Marqués Edouard Victurnien-Charles-René Colbert y de la C, descendiente de J. B. Colbert ministro de las finanzas de Luis XIV, el rey sol. Carlo Trancredi nace el 26 de octubre de 1782 en Turín de Ottavio Alessandro y de Apolina d'Oncieu que residían en su magnífico palacio en la calle delle Orfane. Mientras la infancia de Carlo trascurre serena y feliz, la de su futura esposa sufre el horror de la Revolución francesa. Su madre la condesa Anne-Marie de Quengo de Crenolle murió según algunos biógrafos el 14 de julio de 1789, el coincidiendo con la toma de la Bastilla cuando Juliette tenía solo 4 años. Esta dolorosa pérdida será recordada por Juliette en su libro de memorias *Memorie, appunti e pensieri* escrito en 1887.

Durante la Revolución francesa el castillo en el que residía la familia en Vandea[20] se encontraba en una zona de insurrectos y debido a su parentesco con la corte francesa sufrió la pérdida de familiares directos en la guillotina y el saqueo de su residencia. Estos acontecimientos marcan su vida y no podrá olvidar la tierra que la vio nacer de la que hereda la fortaleza, la tenacidad y la resistencia. Todas las posesiones

19 Si bien según Cristina Siccardi indica que la fecha real que aparece en su partida de bautismo es el 16 de junio de 1786.

20 Recordemos que entre 1793 y 1796 en Vandea, tierra natal de Juliette, tuvo lugar una verdadera guerra civil (Guerra de la Vendée es la denominación historiográfica) entre los partidarios de la Revolución Francesa y los contrarrevolucionarios

de la familia son confiscadas y se ven obligados a huir de Francia para poner a salvo sus vidas. Durante algunos años peregrinan por Holanda y Alemania y solo con la llegada de Napoleón Juliette regresa a Francia cuando tenía 18 años y es nombrada dama de corte por Josefina Beauharnais, la esposa del emperador. La familia recupera su castillo de Maulévrier, que había sido incendiado y destruido, e inicia su reconstrucción que dura algunos años proporcionando trabajo y comida a la gente más humilde de la zona. En estos años por voluntad de su padre, quien tiene una influencia determinante en la forja de su carácter y sensibilidad, recibe una educación marcada por el sentimiento religioso con la que consigue una cultura superior a la de las mujeres de su época y de su rango. Se formó en diversas disciplinas: las lenguas y las literaturas, francesa, inglesa, italiana, alemana y latina, la historia, la geografía y la filosofía. Por herencia familiar se sentía monárquica y legitimista debido también a los sucesos que vivió durante la Revolución Francesa.

Mientras tanto Carlo Tancredi que tenía 18 años, es nombrado por Napoleón Bonaparte guardia de honor imperial. En 1802 Napoleón Bonaparte concede la amnistía a todos los nobles que habían emigrado. De esta manera la familia Colbert regresa a Francia, y la joven Juliette se convierte en dama de corte por deseo del propio Napoleón. Y es allí donde en 1804 se encuentra por primera vez con Carlo Tancredi Falletti, el último descendiente de una de las familias más ricas del Piamonte. Según algunos biógrafos es el Emperador quién concierta el matrimonio entre los dos jóvenes con la ayuda del príncipe Camillo Borghese. Este tipo de estrategias matrimoniales muy comunes en la diplomacia de Bonaparte tenían por objetivo lograr el consenso de las familias más poderosas. Debido a que por entonces el Piamonte estaba unido al Estado francés no tienen ningún problema burocrático. En nuestro caso la unión que el Emperador propone tendrá unos resultados excepcionales. En realidad los dos jóvenes tienen ocasión de encontrarse con asiduidad en los salones aristocráticos y en la Corte Imperial y descubren en seguida importantes afinidades que les unen: una gran cultura, una sensibilidad por los problemas sociales y una firme fe religiosa. Sin embargo, sus personalidades eran opuestas pero ciertamente se complementaban. Ella era impulsiva, obstinada, explosiva, él en cambio era reflexivo, equilibrado y tranquilo.

En París el 18 de agosto de 1807 tiene lugar el matrimonio con el marqués de Barolo, 4 años mayor que ella. Juliette se convierte así en Giulia y con su marido vivirá una existencia feliz y brillante rica de compromisos políticos y actos sociales. Durante su estancia en la capital francesa se relacionan con personajes del mundo de la política y de la cultura, que van a influenciar posteriormente su labor filantrópica. Entre los personajes que ayudan a formar esta conciencia social están el Abad Dupanloup, fundador de la sociedad de San Vincent, la marquesa de

Pastoret, promotora de las escuelas infantiles, o el Abad Legris-Duval, comprometido con la recuperación de las jóvenes descarriadas. Muchas de estas iniciativas fueron llevadas a cabo con posterioridad por el matrimonio Barolo en la ciudad de Turín quien se traslada definitivamente a la capital del Piamonte tras la batalla de Leipzig (también llamada la batalla de las naciones) en 1813, que significaba la derrota más dolorosa del imperio napoleónico y consiguiente regreso de Vittorio Emanuele I de la monarquía sabauda a la capital piamontesa.

Ya en Turín Giulia comienza a conocer su nueva patria estudiando su historia, las costumbres e incluso su dialecto que le sirve para poder contactar con la gente más humilde. Se convierte en seguida en una turinesa más despertando la simpatía y la estimada de sus conciudadanos por su sencillez, sus acciones caritativas y su conversación brillantes fruto de su esmerada cultura. Precisamente en los salones de Palazzo Barolo se concentraban gran parte de la aristocracia piamontesa, los hermanos Cavour, los marqueses de Saluzzo, Cesare Balbo, Constanza D'Azeglio, Provana di Collegno, los Condes de Seyssel, así como la intelectualidad de la época entre los que se encontraban literatos de la fama de A. Lamartine, filósofos como Rosmini, prelados como el cardenal Lambruschini o los nuncios pontificios Gizzi, Roberti y Antonucci, los embajadores de Francia, Inglaterra, Austria o España. Lograba congregar a las personalidades más importantes de la ciudad en el ámbito de la política, de la economía y de la cultura y a pesar de las tendencias políticamente conservadoras de los dueños de la casa, estaba abierto a todo tipo de voces e ideas. El *salotto* de los marqueses se mantuvo vivo hasta la muerte de Tancredi puesto que después su esposa dedicaría su vida con fervor incansable y de forma exclusiva a las obras iniciadas con su marido para las que contó con la colaboración de pocos fieles amigos y de Silvio Pellico.

El matrimonio no tuvo la fortuna de concebir hijos naturales pero su vida la dedica a ocuparse de los más pobres y desfavorecidos como si fueran hijos propios. Giulia de acuerdo con su marido, planifica su existencia comprometiéndose firmemente en ayudar a los demás:

> Spendendo le proprie energie di tempo, denaro, salute si prodigarono in diversi ambiti, da quello sociale a quello educativo, da quello politico a quello culturale in un'epoca, quella Risorgimentale, in cui l'Italia viveva intesi e repentini rivolgimenti politici e vedeva affermarsi il graduale sviluppo dell'industrializzazione, con tutti i drammatici problemi di emarginazione che ne seguirono, soprattutto nei miserabili quartieri degli agglomerati urbani: accattonaggio, delinquenza, alcolismo, bambini e giovani facili preda del vizio, poveri anziani e ammalati abbandonati a se stessi. (Casalegno 2006: 210)

Mientras tanto viajan por toda Italia y Europa principalmente a Bélgica, Francia, Holanda y Alemania, admiran la belleza de los paisajes y las obras artísticas, pero a la vez están atentos a los problemas de su tiempo visitando así las cárceles, las instituciones sociales y educativas para conocer de primera mano las necesidades de los más pobres y marginados.

Como subrayábamos con anterioridad en este periodo la capital piamontesa vive la primera fase de industrialización lo que significa la llegada de numerosos inmigrantes desde el campo en busca de trabajo. Desgraciadamente no todos encuentran fortuna, muchos de ellos quedan relegados a la miseria, la delincuencia y la muerte. Esta época estuvo marcada por el analfabetismo y el desempleo, la miseria y la carestía, agravada por las epidemias.

Este fuerte compromiso social que une al matrimonio lleva a Tancredi a entrar en el mundo de la política a la que se dedica durante 22 años en diferentes cargos. Entre 1825 y 1927 fue alcalde de Turín, además de Consejero de Estado y secretario del Consejo General para la Instrucción pública. El marqués demostró ser un gran administrador que cambió y renovó la ciudad.

Durante su mandato como alcalde abre con su dinero la primera escuela infantil en un ala del Palacio Barolo en 1825. Estas escuelas en 1840 eran descritas así:

> Erano destinate a custodire, nutrire in parte ed educare i bambini dei poveri dall'età d'anni due ai sei. Queste scuole tendono allo scopo d'isolare i bambini della plebe dalla corruzione cui sarebbero esposti, d'istruirli e tutelarli sino all'età in cui si può far presagio di tutta la condotta avvenire e di dare l'esempio e l'occasione di una migliore educazione alle madre di famiglia. (Bertolotti 1840: 190)

Ese mismo año distribuye 600 raciones de leña para que los más pobres pudieran soportar el duro invierno. En 1827 crea la primera Caja de Ahorros para los pequeños ahorradores: comerciantes, artesanos y empleados. Promueve también grandes obras urbanas para hacer de Turín una ciudad más funcional: construye jardines, fuentes con agua potable, mejora el alumbrado público. Financia con 300.000 liras el nuevo Cementerio General de la ciudad con la única condición de reservar un sitio para su propia sepultura.

Promueve e crea instituciones educativas como la *Scuola Borgo Dora* y las *Oblate di Santa Maria Maddalena*[21], *le Dame del Sacro Cuore* para la educación de las jóvenes nobles y burguesas. Pero sin duda una de

21 Hoy son las Figlie di Gesú Buon Pastore.

las iniciativas más importantes del matrimonio Barolo fue la creación en 1834 de la Congregación de las Religiosas de Santa Ana de la Providencia[22], un Instituto religioso fundado con el objetivo de que sus miembros fueran expresión viva de la misericordia y la Providencia de Dios y de la esperanza, en modo particular para con los niños y los pobres.

En Palazzo Barolo durante el día se acogía a los más necesitados y se repartía comida para doscientos pobres, sin embargo, de noche se convertía en un salón donde se reunía lo más florido de la ciudad. Una vida mundana pero a la vez volcada con los necesitados, altruista y generosa como cuando en 1835 llega una epidemia de cólera a la ciudad y la pareja no duda en poner en riesgo su propia salud arriesgándose al contagio en su asistencia a los enfermos. El marqués organiza medidas de prevención y crea hospitales de campaña para poder socorrer a los enfermos. Una vez superada y librada la ciudad de la epidemia el marqués como agradecimiento manda construir una columna votiva en la plaza de la Consolata donde se encuentra el Santuario en el que los ciudadanos buscaron consuelo espiritual. Esta columna de 15 metros de altura es uno de los símbolos de la religiosidad de los turineses.

Por la atención y dedicación desinteresada que realizan en este triste periodo reciben la medalla de oro de la ciudad pero esto debilita la salud de Tancredi. Los médicos le recomiendan viajar al Tirol para descansar pero durante el viaje el marqués cae enfermo y muere en una humilde posada de Chiavari en la provincia de Brescia el 4 de septiembre de 1838. En su testamento deja constancia del nombramiento como heredera universal de todo su patrimonio a su esposa Giulia:

> Nomino erede universale la marchesa Giulietta Francesca Falletti di Barolo nata Colbert, mia dilettissima consorte, e ciò in pegno del profondo affetto che io ho sempre nutrito per lei, e della mia alta stima ed ammirazione per le sue virù, volendo così porla in grado in grado di proseguire l'esercizio a maggior gloria di nostra santa religione, a beneficio dei miei concittadini ed a suffragio dell'anima mia... Penso con somma soddisfazione che ella farà certamente delle mie sostanze quel buon uso che è da lungo tempo scopo dei nostri comuni e incessanti desideri". (Siccardi 2014: 312)[23]

22 Esta Congregación fue ratificada por el Vaticano el 8 de marzo de 1846. Hoy día sigue presente en Italia y en todos los continentes extendiéndose así la labor de caridad de los marqueses. Para más información sobre las actuaciones de la Congregación se puede visitar el sitio de la casa madre en Turín: http://www.suoredisantanna.org/

23 Precisamente la Congregación que fundaran los marqueses en el *Periodico di animazione missionaria degli amici del Sant'Anna* publicado en su página web a 175 años de su Fundación realizan un profundo análisis desde la perspectiva cristiana de los testamentos de ambos. Puede consultarse el artículo completo en www.suoredisantanna.org/Resource/NuovaLuce36.pdf.

A partir de este momento Giulia emprenderá su misión sola y vivirá muchos años más haciendo el bien al prójimo, continuando y engrandeciendo el legado espiritual y material de su marido.

3. El proyecto educativo de la Marquesa de Barolo

Su proyecto educativo se basaba en tres ejes fundamentales: la instrucción, el trabajo remunerado y la educación en la fe. En diversas biografías se describe el acontecimiento que significó un punto de inflexión en su vida que le llevó a volcarse en ayudar a las mujeres encarceladas. Como recoge Bertolo en su obra, este hecho tuvo lugar en 1816 en una procesión organizada por la parroquia de Sant'Agostino, a la que Marquesa había acudido para llevar la comunión a los enfermos del barrio. Mientras se encontraba arrodillada al paso del Viático, escuchó desde las celdas de la prisión del Senado la voz en grito de una persona que pedía comida. Como recoge Silvio Pellico, la marquesa no dudó en entrar en la celda para ofrecerles su limosna quedando impactada por las condiciones de los encarcelados y descubrió que:

> Il prigioniero non era affamato, ma empio; altri stavano chiusi nella stessa buia e fetida carcere, vi si rideva e cantava con urla più di animali feroci che d'umane creature. Tuttavia l'avvicinarsi di lei li colpì e si frenarono con una specie di rispetto. Ricevettero in silenzio l'elemosina da lei presentata e non l'importunarono per avere di più. (Pellico 1864: p.7)

Giulia insiste en subir al primer piso para ver en qué situación se encontraban las mujeres encarceladas y así se le revela la trágica realidad de las prisiones de principios del *Ottocento*. Se encontró con presas mal vestidas, en celdas sin luz encerradas como animales. Tras este revelador encuentro se inscribe en 1815 en la *Confraternita della Misericordia* una asociación que se dedicaba a ayudar a las presas aunque solo distribuían comida en las cárceles y consuelo religioso. En 1818 recibe el permiso del Senado para entrar en contacto directo con las mujeres encarceladas. Así comienza su actividad filantrópica: un proyecto de recuperación social de las detenidas en el que trabajará de modo ininterrumpido hasta 1848. Elabora poco a poco un plan de actuación que irá configurando en estrecho contacto con las presas. Se acerca a ellas a través de la conversación y la práctica cristiana de la caridad para intentar en un segundo paso reorganizar la vida en la cárcel. Les enseña a leer y a escribir y les proporciona ropa y mantas limpias, introdu-

ce el canto coral como actividad lúdica consiguiendo así sacarlas de la alienante inactividad que suponía el mayor factor de degradación moral y material y que llevaba a las reclusas al alcoholismo. Su trabajo enseguida se difunde entre los miembros de la casa real y las detenidas de las otras dos cárceles de Turín solicitan su ayuda.

No dudó en requerir fondos a la Reina María Teresa y a la princesa de Carignano para su labor. En los viajes que realiza con su marido por Europa visita los diferentes sistemas penitenciarios y se documenta sobre el tema en Francia e Inglaterra (Elizabeth Fry estaba realizando un proyecto parecido en la cárcel de Londres) que le ayudan a elaborar sus planes de reforma.

En su proyecto de recuperación de las presas pretende que se eliminen las celdas subterráneas, la separación de los sexos, la posibilidad de formación educativa, la oportunidad de trabajar, todo ello con la finalidad de que tras el periodo de detención las personas puedan reinsertarse en la sociedad. Un proyecto esencialmente formativo y educativo pero fundamentado en la fe religiosa.

Es el nuevo rey Carlo Felice quien le concede el traslado de las presas de la cárcel del *Senato*, *Correzionale* y *Torri* a un único edificio llamado *Forzate*, amplio, cómodo y soleado. Giulia es nombrada por el rey *Sovraintendente del carcere* con lo que podía continuar su labor educativa y reformista. Sustituye al personal de guardia por las monjas de San Giuseppe (posteriormente con las monjas de Sant'Anna). Cuenta con la colaboración en la gestión de la cárcel con la condesa de Seyssel mientras que la condesa de Villamarina se encarga de la alfabetización de las detenidas.

Pero su labor no se frena ahí, puesto que continúa creando instituciones para mejorar la vida de las mujeres. Muy preocupada por el problema acuciante de las madres solteras, que eran una verdadera plaga social, se inspira en la experiencia realizada en París por el abad Legris-Duval (fundador del Instituto Bon Pasteur) amigo del matrimonio Barolo. De modo que tomando como ejemplo el modelo francés crea en 1822 el proyecto de construcción del *Rifugio* en un edificio que compra al estado en el *borgo* Dora (un barrio degradado de la ciudad) destinado a las mujeres arrepentidas que a través de la oración y el trabajo pretenden incorporarse a la sociedad, al que sigue en 1832 un *Rifugino* para jóvenes menores de 15 años.

Al igual que los santos sociales más solidarios ya mencionados anteriormente don Bosco, don Cafasso, Cottolengo o Murialdo, Giulia trabaja incansablemente para dar voz a los que no la tienen que viven en las zonas más degradadas y miserables de la ciudad como el *borgo* Vanchiglia, en un periodo de profundas contradicciones y de grandes cambios.

Un papel importante en la trayectoria de Giulia debemos atribuírselo al escritor Silvio Pellico quien mantuvo una estrecha relación con el matrimonio hasta su fallecimiento. Recordemos que el escritor tras 10 años en la terrible prisión de Spielberg regresa a Italia y escribe *Le mie prigioni* en 1832 que obtiene un éxito inmediato. En su libro describía las inhumanas condiciones que soportó en la cárcel que conmovió profundamente a la marquesa cuando su editor le proporcionó una copia. Los marqueses no dudan en invitarlo a palacio para conocerlo personalmente donde nace una relación de amistad. La marquesa le ofrece un pensión anual para que Pellico rechace una oferta de trabajo bien remunerado que le había llegado de París. Desde 1834, año en que acepta encantado la propuesta, permanecerá vinculado a los Barolo. Pellico tiene la ocasión de comprobar de primera mano la labor de la marquesa en una de sus visitas a la prisión de *Forzate*. Tras el periodo de encarcelamiento la mayor parte de las ex detenidas solicitaban a Giulia entrar en el *Rifugio* que les servía para educarse y mejorar día a día. Este lugar compuesto de tres edificios no tenía barreras y estaba dirigido por 15 mojas de San Giuseppe.

En 1832 Giulia crea junto al *Rifugio* el *Istituto di Santa Maria Maddalena* que nace incialmente como asilo para mujeres arrepentidas que querían abrazar la confesión religiosa y consagrarse como religiosas que son llamadas Hermanas Penitentes de Santa María Maddalena (llamadas *Le Maddalenine*), con el beneplácito del arzobispo de Turín monseñor L. Fransoni y del propio rey Carlo Alberto.

Como ya hemos citado anteriormente fundan también las primeras escuelas infantiles siguiendo el modelo francés de Pastoret[24], donde inicialmente las maestras impartían unas enseñanzas laicas para después confiar el cometido a las religiosas de la Providencia.

En 1834 el matrimonio funda la Congregación de las *Suore de Sant'Anna* instituido para educar a las jóvenes de clase media de la zona de la Consolata. En 1837 funda en la Diócesis de PInerolo dos escuelas católicas: la Scuola Barolo[25] de Altessano en Venaria y el Istituto Sant'Anna[26] en Moncalieri (actualmente gestionado por la Congregación de las religiosas de Sant'Anna).

Un año después la ciudad vive momentos dramáticos con la llegada de la epidemia del cólera y como hemos mencionado con anterioridad el matrimonio se volcó día y noche, para ayudar a los enfermos. Estos esfuerzos y dedicación ingente de ambos, minó su salud pero fue

24 En 1826 un comité de damas nobles y acomodadas, presidido por la marquesa de Pastoret, crea una escuela infantil a cargo de religiosas.

25 En la actualidad esta escuela de educación primaria está gestionada por la Opera Pía Barolo y cuenta con 240 estudiantes.

26 Este Centro Educativo tiene 250 estudiantes entre escuela primaria, secundaria y bachillerato.

Tancredi quien sufrió las consecuencias más graves muriendo en 1838. Este fatal e inesperado acontecimiento causó un enorme dolor a su todavía joven esposa. Giulia se hundió y se da cuenta de no ser más que una mujer sola que ha perdido su gran apoyo:

> Con la scomparsa di Tancredi, Giulia si avvide di essere quanto mai una donna debole e disarmata como ogni altra. Tutta la sua grande forza d'animo si era dissolta in un attimo. Poté poi trovare conforto nell'amicizia con Pellico, nella sua missione di riformatrice e in un'accentuarsi dei suoi sentimenti religiosi (Spinosa 1994: 22-23).

En 1845 crea el *Ospedaletto di Santa Filomena* para el cuidado de niñas discapacitadas pobres. Este centro estaba habilitado para 60 niñas de entre 3 y 12 años pero que podían prolongar hasta los 18 años, quienes recibían los cuidados médicos necesarios por parte de las religiosas de San Giuseppe así como instrucción académicas y profesional. El primer director espiritual del centro fue Giovanni Bosco quien consigue que la marquesa le ceda dos habitaciones para reunir a sus primeros jóvenes y comenzar su catequesis.

Aquí podemos abrir un breve paréntesis sobre la relación que Giulia mantuvo con Giovanni Bosco. El joven sacerdote fundador de la congregación salesiana (de gran arraigo en la ciudad de Turín) estaba por entonces en los inicios de su apostolado con los muchachos necesitados. A pesar de que fuera una de las primeras que apoyaron su labor, tuvo un desencuentro con el salesiano puesto que la marquesa pretendía que dejara el trabajo con los chicos del Oratorio y se dedicara por entero a las niñas de Refugio puesto que veía debilitada su salud. Esto supuso un distanciamiento en sus relaciones aunque siempre mantuvieron una gran armonía entre ambos, puesto que eran conscientes de que se complementaban en su labor de recuperación de los más humildes y necesitados.

Giulia ayudó mucho al sacerdote salesiano a desarrollar un sistema educativo basado en la caridad, la tolerancia y la paciencia y le demostró siempre una gran estima, refiriéndose a él como el mejor.

En 1847 funda otra importante institución: el internado de las familias obreras que daba alojamiento e instrucción profesional a jóvenes entre los 14 y los 18 años. La marquesa promociona varios de estos centros a los que llamaba *Familie* bajo el gobierno de una *Madre* que recibía una pensión anual, mientras las muchachas aprendían un oficio.

De esta manera si recapitulamos la obra de la marquesa de Barolo, desde que en 1823 comprara al estado un amplio terreno en la zona comprendida entre via Cigna y via Cottolengo a 1854 en que concluye su proyecto consigue construir una verdadera ciudad de acogida, lo que hoy se conoce como *Distretto Sociale Barolo* que ha estado activo de manera ininterrumpida casi 200 años.

Con la promulgación del Estatuto Albertino en 1848 se produjeron grandes cambios políticos que supusieron una creciente laicización del Estado y de la sociedad. Este sentimiento antirreligioso naciente le pasó factura porque su enfrentamiento con el poder le llevó a ganarse la fama de reaccionaria. En los últimos años de su vida su obra y sus instituciones fueron perseguidas por los anticlericales de manera injusta. Tras la expulsión de los jesuitas del Piamonte, en 1949 su Palacio es registrado por la Guardia Nacional por acoger al hermano de Silvio el jesuita padre Pellico. A pesar de que sus instituciones estuvieran bajo sospecha y ella misma sufriera amenazas de muerte e insultos nunca pensó en abandonar su ciudad como le recomendaban sus amigos.

La muerte de su colaborador Silvio Pellico el 31 de enero de 1854 le supuso el último gran golpe que quebró su fortaleza. Ella mismo redactó el epígrafe de su tumba: *Sotto il peso della croce/imparò la via del cielo e l'insegnò. Cristiani, pregate per lui e seguitelo*.

Giulia Falletti di Barolo muere el 19 de enero de 1864 y en su funeral estuvo acompañada por una multitud formada por los pobres, los marginados que ayudó en su vida en los que se incluían los vagabundos de don Bosco.

La última gran iniciativa de la marquesa di Barolo que dejó escrita en su testamento[27] fue la creación de la Opera Pía Barolo en 1864 que hoy día continúa la labor de formación y caridad de la filántropa turinesa.

La labor benéfica de los marqueses de Barolo no ha sido olvidada ni por sus conciudadanos turineses ni por la Iglesia puesto que desde el 13 de enero de 1995 está abierta la causa para su santificación. En el año 2015 el Papa Bergoglio en su última visita a Turín declaró a Giulia di Barolo Venerable.

4. El legado de Giulia di Barolo en la ciudad de Turín: la Opera Barolo

Como hemos ya anticipado la Opera Barolo es lo que Giulia Barolo[28] dejó como legado a la ciudad de Turín para que gestionara todo lo

27 En su testamento, compuesto por 95 artículos, dejó especificado los criterios para fundar la Opera Barolo (organización, normativa, dirección, fines etc.). Para aumentar el capital de la Opera Barola la marquesa indicó que tras su fallecimiento fueran vendidos todos sus objetos personales (joyas, plata, obras de arte etc.).

28 En 1994 se inaugura el Museo Giulia di Barolo que se encuentra en el *Istituto Santa Maria Maddalena* en la calle Cottolengo nº22. Es la casa madre de las Hijas de Jesús el Buen Pastor. En el museo podemos encontrar objetos, imágenes, recuerdos, fotografías, manuscritos que ilustran la vida de tan excelsa mujer. Recorriendo cada una de las salas del museo recordamos los acontecimientos más sobresalientes de un periodo esencial para la historia de Italia y de la ciudad de Turín.

construido por el matrimonio y se continuara su labor de caridad. Su objetivo era el de promocionar el desarrollo humano y para ello funda esta Opera Pia como un verdadero sistema al servicio del bien común, que promovieran la inclusión social: desde la asistencia, a la instrucción, a la formación profesional.

Hoy en día este organismo mantiene vivo el mensaje de los marqueses de Barolo a través del desarrollo de su proyecto más grandioso el Distrito Social comenzado en 1829. En esta inmensa estructura se sigue ayudando a las mujeres con dificultades, a los jóvenes, a los detenidos, a los emigrantes y a los marginados. En su interior encontramos 14 organismos diferentes entre asociaciones, cooperativas, organizaciones sin ánimo de lucro, congregaciones religiosas e instituciones educativas que responden a las necesidades de cientos de personas cada año.

El tipo de ayuda que ofrece el *Distretto Sociale* ha ido cambiando en función de las transformaciones de la sociedad (emigración, maltrato, discapacitados, enfermos, dependencias patológicas etc). Aquí presentamos un plano con cada una de las asociaciones que alberga el Distretto Sociale.

La última iniciativa de la Opera Barolo ha sido la ampliación de sus servicios del Distretto Sociale con una nueva estructura. Ha trasformado el antiguo *Rifugio* en un ambicioso proyecto denominado el *Housing Sociale Giulia*[29] que se ha inaugurado en 2015, en el que se han invertido 4 millones de euros lo que ha supuesto por primera vez en su historia que la fundación benéfica se adeude. Este complejo está formado por 48 residencias temporales que puede acoger a estudiantes, a trabajadores o a turistas.

29 Se puede encontrar más información en su página web: http://www.housinggiulia.it/

No olvidemos no obstante que el histórico Palazzo Barolo de Turín sigue siendo el centro neurálgico de la Opera Barolo donde nació todo. El palacio acoge además de un importante archivo histórico[30], el *MUSLI-Museo della Scuola e del Libro per l'infanzia de la Fondazione Tancredi di Barolo*, el estudio del compositor Ezio Bosso y la sala de ensayos de la *Orchestra Internazionale per ragazzi Pequeñas Huellas.* En las *Case Unite*, edificio adyacente al Palacio se encuentra la sede de la Fondazione Torino Musei.

Conclusiones

La intención de este trabajo ha sido la de rescatar una figura injustamente olvidada de un periodo histórico crucial para la historia de Italia que vivió y luchó en favor de los marginados. Noble, mundada, extremadamente bella, culta, testaruda e incansable mujer que demostró que su condición femenina no fue un impedimento para lograr la reinsercción de las personas marginadas y con dificultades. Entendió que debía hacerlo ofreciéndoles la oportunidad de educarse y formarse para tener una profesión. No cejó nunca en su empeño y superó todas las barreras que la época le imponía. Si la historia de Italia se forjó intelectual y políticamente en la capital del Piamonte, la marquesa de Barolo, madre de los pobres, quien sustendándose en su firme fe religiosa llevó a cabo su propio Risorgimento, el de la conciencia en medio de la discriminación, la miseria y el odio[31].

Bibliografía

BAROLO, Giulia (1887): *Memorie, appunti e pensieri*. Torino: Editori Giulio speirani e figli. (traduzione di Giovanni Lanza)

BERTOLO, Bruna (2011): *Donne del Risorgimento*. Torino: Ananke.

BERTOLOTTI, Davide (1840): *Descrizione di Torino*. Torino: Pomba Editore.

30 Es uno de los principales archivos históricos privados por antigüedad e importancia puesto que reúnen documentos de las familias Falletti, Provana y otras muchas, que conforman la historia de Turín.

31 Los marqueses de Barolo fueron los iniciadores del vino de Barolo que se producía en las laderas de su Castillo en Barolo en la zona de las Langas. El considerado rey de los vinos italianos le debe hoy su inmensa fama a la marquesa de Barolo quien hizo una gran promoción en el Palacio Real consiguiendo que el rey Carlo Alberto se convierta un gran aficionado a este caldo. La marquesa tenía mucho interés en darle prestigio y futuro a sus viñas y por ello pide consejo a el enólogo francés Oudar y empieza a vinificar a la francesa. El Palazzo Barolo residencia de verano de los marqueses que se encuentra en Barolo, hoy día es el museo del vino WIMU.

CASALEGNO, Carla (2006): *Storie d'amore che hanno vinto il tempo*. Cantalupa – Torino: Effatà Editrice, 210.

DORDONI, Annarosa (2011): "Alle radici della `santità sociale´ piemontese dell'Ottocento: l'eredità di Sebastiano Valfrè". Annuali di scienze religiose, N.S. 4, 261-285.

PELLICO, Silvio (1864): *La marchesa Giulia Falletti di Barolo nata Colbert. Memorie*. Torino: Marietti.

SICCARDI, Cristina (1998): *Giulia dei poveri e dei Re. La straordinaria vita della marchesa di Barolo*. Torino: Il Punto Piemonte in Bancarella.

— (2014): *Matrimonio, quel vincolo chiamato libertà. L'unione di fede, speranza e carità di tancredi Falletti di Barolo e Juliette Colbert*. Lindau: La Fontana di Siloe.

SPINOSA, Antonio (1994): *Italiane. Il lato segreto del Risorgimento*, Milano: Oscar Mondadori.

Sitografía

Periodico di animazione missionaria degli amici del Sant'Anna : www.suoredisantanna.org

Las trobairitz en imágenes: aproximación a una lectura simbólica[1]

Antonia Víñez Sánchez
Juan Sáez Durán
Universidad de Cádiz

Resumen: El grupo denominado "trobairitz" constituye, en el conjunto de la lírica trovadoresca desarrollada en el mediodía francés durante los siglos XII y XIII, un objeto de estudio por la particularidad de estar constituido por mujeres que escribieron e interpretaron sus poesías en un contexto abrumadoramente masculino. Los datos lo revelan: de 360 trovadores que compusieron cerca de 2500 canciones, sólo una veintena están identificadas como mujeres con un total de 46 textos, corpus editado por Angelica Rieger en 1991. El objetivo de nuestra propuesta se centra en el análisis de las imágenes que nos son transmitidas de estas trovadoras a través de los grandes cancioneros I, K, A y H, y, sobre todo, en la lectura simbólica de algunos elementos de estos "retratos".

Palabras clave: Trobairitz; Miniaturas; Cancioneros trovadorescos; Simbología medieval.

Desde que en 1924 J. Anglade publicara su artículo sobre las miniaturas en los cancioneros trovadorescos[2], poca atención se ha prestado al tema de la iconografía de los trovadores, y aún menos a la representación de las trobairitz, quizá por considerar que las miniaturas que nos han llegado no representan en modo alguno "retratos" reales de personas o que su factura es convencional o pobre, razón por la que no han despertado el interés de los estudiosos. En 1984, M. L. Meneghetti dedica un capítulo a la interpretación de la iconografía de los trovadores en su imprescindible estudio *Il publico dei trovatori* (325-402), dejando claro que estos materiales miniados proporcionan indicaciones decisivas para comprender el proceso de la recepción de la lírica occitana

1 Este trabajo forma parte del Grupo de Investigación HUM725 de la Junta de Andalucía y del Proyecto de investigación AGAUR, ref. 2014SGR51: "Pragmàtica de la literatura a l'Edat Mitjana".

2 ANGLADE, J. (1924): "Les miniatures des chansonniers provençaux", *Romania*. T. L: 593-604.

en la región del Véneto a lo largo de los siglos XIII y XIV. Sólo un año más tarde, en 1985, A. Rieger se detuvo en el primer análisis específico de la iconografía de las trobairitz, señalando que el interés de las miniaturas no sólo es ornamental, a pesar de la ejecución homogénea en todos, a excepción de A, ya que aplican esquemas prefabricados con alguna variación en los colores, lo que refuerza la hipótesis de su elaboración en talleres profesionales (1985: 386-387).

En cuatro de los nueve cancioneros trovadorescos del siglo XIII se han transmitido "retratos" de trobairitz[3]. Se trata de A (lat. 5232), H (lat. 3207), I (fr.854) y K (fr. 12473)[4], procedentes del norte de Italia[5], y su importancia radica principalmente en la singularidad de este hecho por la escasez de representaciones femeninas en la iconografía de la Alta Edad Media (Frugoni 1997: 177).

A excepción de H que presenta únicamente ocho miniaturas independientes de trobairitz, lo que le confiere un carácter insólito, los otros grandes cancioneros aparecen iluminados por el mismo tipo de miniaturista, con letras historiadas sobre fondo dorado. De ellos, A es el cancionero más lujoso frente a la austeridad de las representaciones en los demás. Sabemos que la tarea del iluminador era independiente a la del copista por las anotaciones marginales destinadas al dibujante, como sucede con La Comtessa de Dia, para la que se señala "una dona que

3 N, también datado en el s. XIII, no contiene ninguna imagen de trobairitz. Los otros cuatro –M, C, R y E–, del s. XIV, no sirven para nuestro propósito, ya que tampoco las transmiten. La presencia femenina en estos cancioneros se limita a la imagen de Jaufré Rudel con su amada, la condesa de Trípoli, en M, a algunas representaciones fabulosas en C y a las joglairitz que aparecen en R, ya que E no contiene imagen femenina alguna. En N podemos ver miniaturas de escenas de parejas, en las que las damas acompañan a sus trovadores.

4 Para los cuatro contamos con excelentes ediciones facsímiles de Jean-Loup Lemaitre y Françoise Vielliard. Los dos primeros, actualmente en la Biblioteca Vaticana, con la colaboración de Louis Duval-Arnould (2008): *Portrait de troubadours. Initiales du chansonnier provençal A (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5232)*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana. El cancionero H aparece como anexo, 97-103. Los otros dos, actualmente en la Biblioteca Nacional de Francia, publicados con la colaboración de Marie-Thérèse Gousset y Marie-Pierre Laffitte (2006): *Portraits de trouvadours. Initiales des chansonniers provençaux I et K*. Ussel: Musée du Pays d'Ussel-Centre Trobar. Paris: Diffusion de Boccard. Estos últimos dos cancioneros están, además, a disposición en el catálogo en red de la BNF, sección "Archives et Manuscrites". Seguimos las abreviaturas de A. Jeanroy (1916): *Bibliographie sommaire des chansonniers provençaux. Manuscrits et éditions*. Paris: Champion, que, a su vez, sigue las de K. Bartsch, aunque modificando alguna, VI-VII.

5 La cuestión es debatida. Para G. Canova Mariani, A, I y K procederían de la región veneciana, en (2008): "Il poeta e la sua immagine: il contributo della miniatura alla localizzazione e alla datazione dei canzonieri provenzali AIK e N", (LACHIN, G.). *I trovatori nel Veneto e a Venezia. Atti del Convegno Internazionale*. Roma-Padova: Editrice Antenore, 47-53. Para M. Careri, el ms. H procede de la región oriental del Véneto, entre Treviso y Padua, lo que argumenta con su análisis lingüístico, (1990): *Il canzoniere provenzale H (Vat. Lat. 3207). Struttura, contenuto e fonti*. Modena: Mucchi Editore, 2, 53 y 289-292.

cante" (Rieger 1985: 387). En H, además, el color invade en algunos casos a la propia escritura, que precede a las imágenes, además de que "i piedi delle figurine fuoriescono dal riquadro" en algunos casos (Careri 1990: 43).

Conocemos a ocho trobairitz, siete de ellas identificadas y una anónima, a través de dieciséis miniaturas[6] cuya ubicación es como sigue (Jullian 2007: 10): en H, una imagen de Almuc de Castelnou (f. 45vº), Iseut de Capion (f. 45vº), Maria de Ventadorn (f. 53), Na Lombarda (f. 43vº), Na Tibors de Sarenom (f. 45) y la trobairitz anónima (f. 45). De Castelloza nos han llegado tres imágenes: en A (f. 168), I (f. 125) y K (f. 110vº). De Azalais de Porcairagues, dos: I (f. 140) y K (f. 125vº). Por último, cinco de La Comtessa de Dia, la más representada: en A (f. 167), I (f. 141), K (f. 126vº) y una duplicación de imágenes, nada usual (Rieger 1985: 390), en H (f. 49vº)[7].

Del cancionero H, datado en el siglo XIII (Careri 1990: 3, [7]), probablemente en la segunda mitad del siglo (Jullian 2007: 3)[8], es tópico señalar el escaso valor de las miniaturas y los problemas del códice en la última sección, donde se ubican las trobairitz (Krispin 1993: 231-242). Además, dos tercios de las poesías femeninas son *unica*, por lo que quizá fue elaborado por o para una mujer (Rieger 1985: 390), un o una coleccionista, ya que parece que no es labor de un copista profesional, como afirma De Lollis (1889: 165-166). La cercanía cronológica de estos cancioneros a la propia producción poética de la escuela cortés nos puede aproximar mejor a la imagen que de las trobairitz tenían sus contemporáneos, ya que pudieron ser consultados por los trovadores más tardíos (Riquer 1995: X).

Se puede afirmar que hay bastante similitud entre los grandes cancioneros estudiados, aunque cada uno presenta su propia fisonomía, teniendo en cuenta que I y K pueden considerarse "iconograficamente quasi gemelli" (Canova 2008: 52). En H parece segura la participación de dos iluminadores, ya que la miniatura de Lombarda "differisce dalle altre nella tipologia dei colori ed è in migliore stato di conservazione", como afirma Careri (1990: 43). Para Meneghetti, el programa iconográfico resalta en estos cancioneros el protagonismo del poeta-personaje, presentando imágenes con gestos retórico-rituales de limitada varie-

6 Algunas de H muy deterioradas, como es el caso de las de Tibors de Sarenom, Almuc o la primera de La Comtessa de Dia.

7 Las distinguiremos como H^1 y H^2.

8 Datado tradicionalmente en el s. XIV, C. de Lollis lo adelanta a finales del s. XIII, (1889): "Appunti dai mss. provenzali Vaticani", *Revue de langues romanes*. T. XXXIII: 157-193. Y aún más, a mediados de siglo, L. Gauchat y H. Kehrli (1891): "Il canzoniere provenzale di H (Cod. Vaticano 3207)", *Studj di filologia romanza*. Vol. 5: 341-568. Las miniaturas son del mismo tipo que en M, como señala A. Rieger, siendo éste último datado en el s. XIV, si bien la autora considera un error la datación tardía de H, art. cit. p. 389.

dad (1984: 331-336). Las figuras aparecen de pie, giradas levemente en todos, a excepción de A, donde en las dos miniaturas las figuras aparecen sentadas. Así, en la de la Comtessa de Dia el gesto representa el acto de cantar, mientras que Castelloza aparece acompañada, junto a una apostilla que dice "una dama que corteja a un caballero" (Riquer 1995: 175).

Una de las cuestiones significativas es el análisis transversal del texto a la imagen[9] y, sobre todo, indagar la significación que esta última aporta por sí misma en la configuración del manuscrito. En los cuatro cancioneros estudiados, las miniaturas tienen relación directa con las *Vidas* y *Razós* y los iluminadores tuvieron presente sus contenidos. De este modo, A, I, K y parcialmente H, junto al fragmento Romegialli, "costituiscono un complesso unitario e dotato di un'intima coerenza" donde "la biografia punta soprattutto a stabilire le coordinate spazio-temporali e socio-culturali della carriera poetica di ciascun autore, e sembra quasi riflettersi nel 'ritratto' miniato, che si pone come una sorta di sua condensazione emblematica", como afirma Meneghetti (2008: 228).

Destacadas del conjunto con tinta roja, las *Vidas* nos transmiten un perfil del trovador, situándose como encabezamiento de la obra normalmente, o bien los datos biográficos se mezclan en ocasiones con circunstancias específicas de un texto poético concreto en la *Razó*. Las *Vidas* de las seis trobairitz[10] que han llegado hasta nosotros muestran un marcado carácter de homogeneidad, si bien hay que precisar matices. Así, de cuatro de ellas, por ejemplo, se destaca su nivel de instrucción en referencia a su formación ("enseingnada" en el caso de Azalais, Lombarda y Tibors, y "mou enseingnada" en el de Castelloza), aunque sabemos que el tema de la educación de la mujer en el Medievo es complejo, como ya afirmó E. Power, y lo que conocemos procede de los tratados didácticos empleados en las escuelas conventuales, así como en las urbanas o dentro del mismo señorío, en la corte, cuya finalidad era aleccionar a las damas en el juego cortesano, con indicaciones sobre el cuidado físico y el comportamiento "tomando la educación en un sentido más amplio, como preparación para la vida" (1979: 96). Con

9 La interacción texto-miniatura es uno de los objetivos señalados por F. Zambon para el progreso del análisis de estos códices, que requiere la participación de especialistas de diversas disciplinas, hasta ahora bastante incomunicados, "Presentazione", (LACHIN, G.), *I trovatori*, ob. cit., X-XI.

10 Son Azalais de Porcairagues, Castelloza, La Comtessa de Dia, Tibors, Lombarda y Maria de Ventadorn. En los dos últimas, se mezclan *Vida* y *Razó*, por lo que son más extensas. En el caso de Almueis de Castelnou e Iseut de Capió, se trata de una *Razó*. Se han publicado en numerosas ocasiones desde el primer trabajo de conjunto de C. Chabaneau (1885): *Les biographies des troubadours en langue provençale*. Toulouse: Édouard Privat. Libraire-Éditeur. También BOUTIÈRE, J.; HERMAN SCHUTZ, A.; CLUZEL, I.-M. (1973): *Biographies des troubadours*. Paris: Nizet. Más recientemente, RIQUER, M. DE (1995): *Vidas y retratos de trovadores. Textos y miniaturas del siglo XIII*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 185, 176, 237, 267, 218, 103 y 223.

razón se refiere la autora al *roman* occitano de finales del s. XIII *Famenca* para recordar el reconocimiento del valor de la instrucción. De hecho, es en esta novela donde hallamos la primera mención del término "trobairitz". Pero, además, se destaca como valor el conocimiento de las letras no solo en los hombres sino también en las mujeres. De este modo, la lectura salva la vida de la protagonista (Brea, 2010: 40-41). M. Payen, respondiendo a Lejeune (1977: 216), señala que "on sait que roman et poésie étaient lus aux étages supérieures du château, dans la «chambre des dames» où se retrouvait le public le plus cultivé et le plus fin".

La calificación de "donma" para buena parte de estas trovadoras, e incluso de "gentil domna" para algunas de ellas (Azalais y Castelloza), o la referencia explícita al título de La Comtessa de Dia, hace hincapié en su categorización social elevada, siendo el caso de Maria de Ventadorn[11] particular, ya que en la *Razó* que acompaña a su debate con el trovador Gui d'Ussel –único texto conocido de la autora– éste indica que "era en la cort de ma domna Maria" (Riquer 1995: 104), en referencia a su papel como dama mecenas.

Para J. C. Huchet (1983: 61-62), el hecho de que las trobairitz pertenecieran a un escalafón social aristocrático "les aurait fait sortir de l'anonymat auquel les condamnait leur sexe et leur aurait permis d'accéder à une culture qui est non seulement une affaire de sexe mais aussi de clase". Es precisamente la calificación de estas trobairitz en sus biografías lo que permite categorizarlas socialmente, a pesar de que el autor no lo considera argumento de peso, ya que "Le rang paraît n'être qu'un effet de la rhétorique prope aux *Vidas*". Sin embargo, las imágenes transmitidas suponen un valor indiscutible como fuente de información de la categorización social de las trobairitz. Podemos observar el énfasis puesto en reflejar el alto nivel social en la vestimenta que "se vuelve equivalente al gesto" (Disalvo 2007: 75). De este modo, todas son representadas con vestido largo, que indica la intencionalidad de no confundir estas imágenes femeninas con juglares, ataviados con vestido corto, como sucede con las joglairitz danzarinas del ms. R, procedente del Languedoc (Rieger 1985: 386), datado en el s. XIV[12].

11 María de Turena, esposa del vizconde Ebles V de Ventadorn, muerta hacia 1222. Los datos en Riquer, *Vidas y retratos*, ob. cit., 103 [64].

12 En el *Cancionero de Béziers*, de finales del s. XVII o primeros del XVIII se transmiten imágenes paródicas de tres trobairitz: "los signos de nobleza que los manuscritos medievales les otorgaban han desaparecido –afirma I. de Riquer-: Castelloza viste una túnica corta que descubre sus piernas enfundadas en unas medias rojas; la condesa de Dia alza los brazos en actitud de bailar de manera grotesca, su figura parece la de una embarazada (!) y lleva unos botines atados con cordones también rojos; y Azalais, la más escotada, se levanta las faldas hasta los muslos, enseñando las medias rojas y sus pies torcidos. A las *trobairitz* en este cancionero tardío las han considerado como "cortesanas", es decir de un modo completamente opuesto al respeto que recibieron por parte de los trovadores", (1997): "Las *Trobairitz* provenzales en el fin de siglo". *Lectora*. Vol. 3: 35-36.

El papel "ejecutante" de sus propias poesías en el caso de las trobairitz, como vemos por la gestualidad propiamente de estos retratos[13], no podía inducir, ni de lejos, a la equivocación (Aguilera 2012: 97). Las mangas intercambiables, de distinto color al del vestido, los botones de algunos de ellos –"objets de luxe qui permettaient d'ajuster le tissu et d'affiner la silhouette", dice Jullian (2007: 5)–, o el manto forrado de armiño y algunos accesorios como cuerdas doradas son, entre otros, elementos de atavío de altura en la jerarquía social (Guerrero Lovillo 1949: 109-111). "Dentro del simbolismo vestimentario, el manto es de un lado señal de dignidad superior", señala J. E. Cirlot (1988: 297). Así son representadas Almuc e Iseut, que muestran colorido simétrico inverso azul claro y verde en vestidos y capas (H, f. 46 y 45 vº). También Azalais, que lleva asimismo capa en I, pero no en K, al igual que Castelloza. La Comtessa de Dia lleva capa en los ms., I, K y H^1, mientras que en H^2 no, ya que el signo de nobleza, en este caso, es el halcón que sostiene en la mano izquierda. Lombarda lleva capa en H, como Tibors, Maria de Ventadorn y la trobairitz anónima.

Pero la vestimenta no es solo un código simbólico para manifestar la distinción de estas damas, sino que es indicativo de la imagen del personaje en el entorno social en el que se desenvuelve[14]. Si como señala Jullian (2007: 5), en la organización interna del manuscrito, representaciones de mujeres y hombres tienen la misma funcionalidad, esto no implica admitir que sólo "le costume permet de différencier le sexe. Mais il n'y a pas pour autant une volonté de marquer l'altérité ni par la mise en scène, ni par les couleurs, ni par tout autre moyen […]. À ce titre pourrait parler d'égalité des sexes", porque es justamente la vestimenta lo que demuestra el tratamiento diferenciado, exigiéndosele a la imagen de la trobairitz un estatus que en el hombre no es requisito obligado. Quizá de otro modo no hubieran podido figurar en el elenco[15].

13 La mano alzada, junto con la mirada dirigida al auditorio, es el símbolo más evidente de interpretación musical, entendida como acción de cantar. En K las tres imágenes alzan la mano izquierda, mientras que en A lo hace La Comtessa de Dia, ya que Castelloza está conversando con su caballero. En I, en cambio, las tres miniaturas elevan la mano derecha. En H, también elevan el brazo izquierdo, pero encontramos variantes como en La Comtessa de Día (H^2) sosteniendo el halcón o Maria de Ventadorn y Lombarda una rama. La mano "se convierte en una de las partes del cuerpo más completas desde el punto de vista del lenguaje no-verbal", afirma A. Miguélez Cavero (2010): "El poder gestual de la mano en la sociedad medieval y su reflejo en la iconografía de los siglos del románico en la Península Ibérica". *Medievalismo*. Vol. 20: 127 y [8].

14 Como señalan J. Le Goff y N. Truong (2003), la belleza de las vestimentas en los personajes corteses favorece el desarrollo de la moda, *Une histoire du corps au Moyen Âge*. Seuil: Éditions Liana Levi, 166-167.

15 La dama ha de demostrar su nivel social con la vestimenta. Recordemos, por ejemplo, el caso de Iseo, a quien el ermitaño Ogrín consigue los más suntuosos vestidos para que pudiera regresar a la corte en el *roman* de Béroul. Cf. F. Rigolot (1967): "Valeur figurative du vêtement dans le Tristan de Béroul". *Cahiers de Civilisation Médiévale*. Vol. 10, nº 39-40: 450 y 452.

Otros elementos ornamentales "ennoblecedores" lo reafirman, como los "objetoadaptadores" (Poyatos 1994: I, 221-223); así, cuatro trobairitz en H portan cetro sujetado por el brazo y mano derecha, algunos flordelisados como en el caso de Lombarda y Maria de Ventadorn[16]. No olvidemos que en los manuscritos I y K para la representación de los trovadores en sus letras historiadas "Le costume le lus fréquent est un simple cotte, boutonnée à mi-hauteur, sur le devant, parfois serrée à la ceinture, aux manches garnies de boutons", como señala Lemaitre (Lemaitre; Vielliard 2006: XII).

En relación a los colores de la vestimenta, la variedad es relativa, dominando, indiscutiblemente, el rojo. Los valores simbólicos de los colores se ponen de manifiesto en la absoluta supremacía de la gama que representa la "pasión y exaltación en grado máximo" (Cirlot 1970: 11), en relación al tópico del fuego amoroso que define la *fin'amors*. Así, aparecen destacadas de absoluto rojo Azalais (K) y La Comtessa de Dia (H^2). Pero también hallamos la combinación de rojo y azul con frecuencia, así como la presencia de los colores verde, rosa y dorado; éste último adorna muchos vestidos en H, destacando el vestido entero de este color en la miniatura de Lombarda. P. di Luca recuerda el empleo del color como elemento descriptivo puramente ornamental frente al uso simbólico de los registros cromáticos en el texto escrito en la poesía trovadoresca, "da un'alta normatività retorica", por lo que "le notazione cromatiche utilizzate per qualificare la realtà vengono a formare una «grammatica del colore»". Sus consideraciones podrían aplicarse al lenguaje iconográfico, ya que, en efecto, la elección de un color no responde a la percepción física del mismo, sino "alla base di una costruzione culturale complessa (…). Specialmente in epoca medievale, il colore deviene un linguaggio plurisignificativo che connota e denota la realtà al tempo stesso" (2005: 323-325). De este modo, "il rosso è il colore prediletto dall'uomo medievale" (2005: 351), como color de vitalidad asociado a la sangre que, unido al blanco en la descripción del rostro femenino, connota la presencia del sentimiento (amoroso), según J.-M. Pastré[17]. Puede apreciarse el rojo que resalta los pómulos de las imá-

16 Para A. Rieger, que distingue cinco ya que incluye la primera imagen de La Comtessa de Día, muy deteriorada, quizá representa el rótulo en el que apuntaban sus composiciones (1985, art. cit., 391-392). El "bâton du trovar" acompaña como atributo a otros trovadores y ha sido un objeto muy controvertido de interpretar. Se trata, sin duda, de un símbolo de autoridad y poder, elemento con que frecuentemente se representa al soberano, como señala Miguélez Cavero, "El poder gestual", art. cit., 128-129.

17 Luca (art. cit., p. 352) niega la sugerencia de Pastré. Para él el rojo sería la simple sublimación de la belleza femenina pero, sobre todo, en combinación con el blanco, adquiere una dimensión simbólica. Es justamente el contraste entre el erotismo femenino que representa el rojo junto al blanco, como pureza y moralidad. PASTRÉ, J.-M. (1988): "Pour une esthétique du portrait: les couleurs du visage dans la littérature médiévale allemande". *Les couleurs au moyen âge*. Aix-en-Provence: CUERMA, 285-300.

genes de las trobairitz, sobre todo en I, K y en las no deterioradas de H. Este rasgo es extensible a la representación de los trovadores en todos estos cancioneros.

En la selección cromática que muestran las miniaturas es incuestionable el valor simbólico. De este modo, se entiende que el rosa simboliza los afectos, asociados a la sensualidad, mientras que el verde ha de ser entendido como el color de Venus, en relación a la vegetación (Cirlot 1988: 459, 135-141) y en íntima conexión con el preludio primaveral, tópico presente en la retórica de la canción cortés. Es, además, uno de los colores preferidos de la nobleza "e, in particular modo, dalle donne, assieme al rosso" (Luca 2006: 365 y 371). Particularmente interesante es el color del vestido de Azalais de Porcairagues en I, azul oscuro[18]. Se trata de un color intensificado que se asimila el negro en el Medievo y es, por consiguiente, color de luto. En este caso, entendemos que el miniaturista interacciona con el texto poético, al tratarse de un planto la única composición conservada de esta trobairitz[19]. En cuanto al color dorado, J. le Goff explica el sentido espiritual de éste, situado en "la cima de la jerarquía de los colores" (2009: 276).

De la misma manera que las diminutas pinceladas diferenciadoras de las vidas destacan tal o cual rasgo en cada trobairitz, las miniaturas no son un calco absoluto y, en consecuencia, debemos proceder a partir de la regularidad rastreando las particularidades. Partiendo del significado convencional de las imágenes, los matices son la clave interpretativa. Es lo que el imprescindible estudio de F. Garnier (1982: 13) denonima "syntaxe de l'image": "Le langage iconographique est constitué par l'ensemble des élements et des relations dont les combinaisons permettent de créer des images en donnant aux représentations des significations perceptibles et inteligibles".

En relación a la representación del rostro, las caras de las trobairitz muestran poca expresividad, si acaso el esbozo de una leve sonrisa con la ligera elevación de las comisuras de la boca, siempre, cerrada: "Quels que soient leur état et leur activité, qu'ils discutent ou qu'ils fassent un discours, les rois, les maîtres, les juges et autres personnages de

18 Para la significación mortuoria del color azul, puede verse CHEVALIER, J.-GHERBRANT, A. (2007): *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 165. Mucho más claro es el azul de los vestidos de La Comtessa (H[1]), Almuc y la trobairitz anónima en H. Aquí cabría hacer la distinción que establece J. E. Cirlot entre azul oscuro, que se asimila al negro, y el celeste, que se asimila al blanco, como color espiritual que se asimila, a su vez, a la deidad, (1988): *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder, 136 y 101.

19 Fue compuesto, según M. de Riquer, poco después de la muerte de su caballero, el trovador Raimbaut d'Aurenga en 1173. *Los trovadores. Historia literaria y textos*, I. Barcelona: Ariel, 459. Para el texto, cf. RIEGER, A. (1991): *Trobairiz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 480-504.

condition n'ouvrent pas la bouche" (Garnier 1982: 43-44, 49, 135)[20]. En cuanto a los ojos, en relación a la orientación de la cabeza, dirigen la mirada al supuesto auditorio, siendo la lateralidad del gesto de cabeza y cuerpo hacia la izquierda en todas las imágenes excepto en I, donde Azalais, Castelloza y La Comtessa de Dia se giran a la derecha, dirigiendo ésta última la mirada hacia abajo en señal de abatimiento, con la mano algo caída en relación al resto de las demás representaciones, simbolizando un estado anímico de tristeza por lo que el miniaturista pudo tener presente la temática de sus *cansós*[21]. Lateralidad de cabeza y mirada se corresponden, por lo que las poetisas miran a su público directamente.

El *topos* femenino de belleza que las imágenes reproducen, si bien se observa en la blancura de la tez, no es así en el color del cabello, que habría de ser rubio, aunque "hay mujeres presentadas como muy elegantes de las que sin embargo puede decirse que son *un poi brunette*, un tanto morenas" (Ariès-Duby 1998: 360). A excepción de La Comtessa en A, donde aparece rubia con el cabello recogido, casi todas las representaciones de las trobairitz nos trasladan mujeres de pelo castaño y con trenza en la mayoría de los casos, siendo la de La Comtessa en H² ostentosa y singularmente exagerada. En algunas miniaturas de H no podemos apreciar con claridad los adornos del cabello por el deterioro de las imágenes[22], pero en otras puede verse claramente una diadema, como accesorio de alta categoría social; así, en las tres trobairitz de I, además de en Castelloza y La Comtessa en K, lujosa y recargada, mientras que en H la primera miniatura de La Comtessa, Maria de Ventadorn, Iseut y la trobairitz anónima llevan una delgadísima. En cuanto a los detalles del cabello, la trenza o "pelo tejido" como la denomina E. Bornay (2010: 150), se impone como moda a lo largo de toda la Edad Media: "Es probable, […] que en general las mujeres con trenza estuvieran casadas, puesto que […] las jóvenes solteras debían ir con el pelo suelto, deslazado", ya que de este modo el pelo se convierte en un elemento fuertemente erótico. Por otra parte, también era símbolo de

20 *Modestia* se opone a *gesticulatio*, que posee un matiz negativo, según el principio medieval de la "mesura", SCHMITT, J.-C. (1991): "La moral de los gestos", (FECHER, M.-NADDAFF, R.-TAZI, N.): *Fragmentos para una historia del cuerpo humano. Parte segunda*. Madrid: Taurus, 130 y 136.

21 "Le personnage incline la tête lorsque pèse sur lui un poids physique ou moral", dice F. Garnier, ob. cit., p. 181. El cancionero I nos transmite tres de las cuatro composiciones de la trobairitz, cf. Riquer, *Trovadores*, II, ob. cit., 791-802. Así, por ejemplo, en "A chantar m'er de so q'ieu no volria", "Apasionadamente enamorada, invoca con toda valentía su excelencia, su nobleza, su hermosura y su leal corazón para atraer al esquivo enamorado" (800). La edición de las cuatro poesías de La Comtessa en KUSSLER-RATYÉ, G. (1917): "Les chansons de la comtesse Béatrix de Die". *Archivum Romanicum*. Vol. I: 161-182. También en RIEGER (1991), ob. cit., 585-626.

22 Sucede en la trobairitz anónima, Tibors y Almucs.

mujer casada el cabello recogido en moño, como aparece La Comtessa en A. Sabemos que la *fin'amors* era extramatrimonial, como indica Andrés el Capellán en su famoso tratado *De Amore*, cuya primera regla manifiesta que "Causa coniugii ab amore non est excusatio recta"[23]. Ambos aspectos, trenzas y pelo moreno, confluyen y representan en la iconografía religiosa a la figura de María Magdalena, que encarna la seducción femenina, pero sin provocar lujuria: "la santa pecadora arrepentida pero todavía capaz de emocionar amorosamente a los hombres. Es una de las grandes santas de la Baja Edad Media", apunta Le Goff. En el ideal de belleza femenino se produce un giro a finales del Medievo hacia una mayor humanización que se traduce en la coquetería de la trenza: "Frente a la tonsura de las monjas, los largos cabellos de las damas poderosas afirman su fuerza y su orgullo" con un nuevo ideal femenino "que se encarna en la realidad" (2009: 256-257).

Las miniaturas de las trobairitz constituyen, como hemos podido apreciar, una importante fuente de información en relación a las *Vidas/Razós*, a las propias composiciones y en sí mismas, como código independiente, cuyos valores simbólicos alertan sobre aspectos culturales, sociales y estéticos, formando parte de la visión de esta veintena de poetisas que, desde aquel "beau XIIIe siècle" (con palabras de J. Le Goff y N. Truong 2003: 13), ha llegado hasta nosotros. Como observa Umberto Eco, "lo que llama la atención en las miniaturas medievales es que, habiendo sido realizadas tal vez en ambientes oscuros apenas iluminados por una única ventana, están llenas de luz" (2004: 99-100).

Bibliografía

ARIÈS, P.; DUBY, G. (coords.) (1998): *Historia de la vida privada*. T. 2. Madrid: Taurus.

AGUILERA, D. (2012): *Femmes poètes du Moyen-Âge. Les Trobairitz*. Paris: L'Harmattan.

ANGLADE, J. (1924): "Les miniatures des chansonniers provençaux". *Romania*. T. L, 593-604.

BORNAY, E. (2010): *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2ª ed.

BOUTIÈRE, J.; HERMAN SCHUTZ, A.; CLUZEL, I.-M. (1973): *Biographies des troubadours*. Paris: Nizet.

BREA, M. (2010): "Prólogo", (ROSSELL, A.): *El Román de Flamenca. Novela occitana del siglo XIII*. Guadalajara: Ediciones Arlequín.

23 "El matrimonio no es excusa válida para no amar", edición y traducción de I. CREIXELL VIDAL-QUADRAS (1985): *Andrés el Capellán. De Amore. Tratado sobre el amor*. Barcelona: El Festín de Esopo, 362-363.

CANOVA MARIANI, G. (2008): "Il poeta e la sua immagine: il contributo della miniatura alla localizzazione e alla datazione dei canzonieri provenzali AIK e N", (LACHIN, G.). *I trovatori nel Veneto e a Venezia. Atti del Convegno Internaionale. Venezia, 28-31 ottobre 2004*. Roma-Padova: Editrice Antenore, 47-53.

CARERI, M. (1990): *Il canzoniere provenzale H (Vat. Lat. 3207). Struttura, contenuto e fonti*. Modena: Mucchi Editore.

CIRLOT, J. E. (8 de julio, 1970): "Vestida de rojo", *La Vanguardia española*. Nº 11.

— (1988): *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 7ª ed.

CHABANEAU, C. (1885): *Les biographies des troubadours en langue provençale*. Toulouse: Édouard Privat. Libraire–Éditeur.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. (2007): *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

CREIXELL VIDAL-QUADRAS, I. (1985): *Andrés el Capellán. De Amore. Tratado sobre el amor*. Barcelona: El Festín de Esopo.

DE LOLLIS, C. (1889): "Appunti dai mss. provenzali Vaticani", *Revue des langes romanes*. Vol. XXXIII: 157-193.

DISALVO, S. (2007): "Gestualidad en el *Cantar de Mio Cid*: gestos públicos y *modestia*". *Olivar*. Vol. 10: 69-86.

ECO, U. (2004): *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen.

FRUGONI, C. (1977): "L'iconographie de la femme au cours des Xe-XIIe siècles", *Cahiers de Civilisation Médiévale*. Vol. XX, nº 78: 177-188.

GARNIER, F. (1982): *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*. Paris: Le leopard d'or.

GAUCHAT, L.; KEHRLI (1891): "Il canzoniere provenzale di H (Cod. Vaticano 3207)", *Studj di filologia romanza*. Vol. 5: 341-568.

GUERRERO LOVILLO, J. (1949): *Las cántigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*. Madrid: CSIC.

GOUSSET, M.-T.; LAFFITTE, M.-P. (2006): *Portraits de trouvadours. Initiales des chansonniers provençaux I et K*. Ussel: Musée dy Pays d'Ussel-Centre Trobar.

HUCHET, J. C. (1983): "Les femmes troubadours ou la voix critique". *Littérature*. Vol. 51, nº 3: 59-90.

JEANROY, A. (1916): *Bibliographie sommaire des chansonniers provençaux. Manuscrits et* éditions. Paris: Champion.

JULLIAN, M. (2007): "Images des Trobairitz". *Clio. Femmes, Genre, Histoire*. Vol. 25: 2-13.

KRISPIN, A. (1993): "La tradition manuscrite des trobairitz: le chansonnier H", (GASCA QUEIRAZZA, G.). *Atti del secondo Congresso Internazionale della Asociation International d'Études Occitannes*. Torino: Dipartimento di Scienze Letterarie e Filologiche, 231-242.

KUSSLER-RATYÉ, G. (1917): "Les chansons de la comtesse Béatrix de Die". *Archivum Romanicum*. Vol. I: 161-182.

LE GOFF, J.; TRUONG, N. (2003): *Une histoire du corps au Moyen Âge*. Seuil: Éditions Liana Levi.

LE GOFF, J. (2009): *Una Edad Media en imágenes*. Barcelona: Paidós.

LEJEUNE, R. (1977): "La femme dans les littératures française et occitane du XIe au XIIIe siècle". *Cahiers de Civilisation Médiévale*. Vol. XX, nº 78-79: 201-217.

LEMAITRE, J.L.; VIELLIARD, F.; DUVAL-ARNOULD, L. (2008): *Portrait de troubadours. Initiales du chansonnier provençal A (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5232)*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.

LUCCA, P. DI (2005): "I trovatori e i colori". *Medioevo Romanzo*. Vol. XXIX, fasc. 3: 312-403.

MENEGHETTI, M. L. (1984): *Il pubblico dei trovatori*. Modena: Mucchi Editore.

— (2008): "*Vidas* e *Razos*: sondaggi di stratigrafia funzionale (con una riflessione su fonti e significato del *sirventes lombardesco*)", (LACHIN, G.). *I trovatori nel Veneto e a Venezia. Atti del Convegno Internazionale. Venezia, 28-31 ottobre 2004*. Roma-Padova: Editrice Antenore, 227-251.

MIGUÉLEZ CAVERO, A. (2010): "El poder gestual de la mano en la sociedad medieval y su reflejo en la iconografía de los siglos del románico en la Península Ibérica". *Medievalismo*. Vol. 20: 125-147.

PASTRÉ, J.-M. (1988): "Pour une esthétique du portrait: les couleurs du visage dans la littérature médiévale allemande". *Les couleurs au moyen âge*. Aix-en-Provence: CUERMA, 285-300.

POWER, E. (1979): *Mujeres Medievales*. Madrid: Ediciones Encuentro.

POYATOS, F. (1994): *La comunicación no verbal*, 3 vols. Madrid: Istmo.

RIEGER, A. (1985): "*Ins e.l cor port, dona, vostra faisso*. Image et imaginaire de la femme à travers l'enluminure dans les chansonniers de troubadours". *Cahiers de Civilisation* Médiévale. Vol. XXVIII, nº 4: 385-415.

— (1991): *Trobairiz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

RIGOLOT, F. (1967): "Valeur figurative du vêtement dans le Tristan de Béroul", *Cahiers de Civilisation Médiévale*. Vol. X, nº 39-40: 447-453.

RIQUER, I. DE (1997): "Las *trobairitz* provenzales en el fin de siglo". *Lectora*. Vol. 3: 27-37.

RIQUER, M. DE (1983): *Los trovadores, Historia literaria y textos*. 3 vols. Barcelona: Ariel.

— (1995): *Vidas y retratos de trovadores. Textos y miniaturas del siglo XIII*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.

SCHMITT, J.-C. (1991): "La moral de los gestos", (FEHER, M.; NADDAFF, R.; TAZI, N.). *Fragmentos para una historia del cuerpo humano. Parte Segunda*. Madrid: Taurus, 129-146.

2 Pensadoras y Filósofas

Visibilización de las pioneras del psicoanálisis en México

Irene Aguado Herrera
Andrea García Hernández
Universidad Nal. Autónoma de México. FES Iztacala Psicología

Resumen: La condición de marginalidad y subordinación de las mujeres es una constante en la historia, como efecto de la configuración de género, de la simbolización de la diferencia sexual que construye un conjunto de prácticas, ideas y discursos. A partir de ésta se ha adjudicado a la mujer un lugar caracterizado por la dependencia y la invisibilidad. El ámbito educativo y de producción del conocimiento y el ejercicio profesional no ha sido la excepción, de ahí que sea importante visibilizar a las pioneras en las diferentes disciplinas y en las diferentes regiones. El objetivo de este trabajo es visibilizar a las pioneras del psicoanálisis en México en el periodo que va de 1950 a 1970.

Palabras Clave: Pioneras; psicoanálisis; México; educación superior; Dolores Sandoval.

1. Introducción

En 1926, S. Freud en el texto denominado: *Pueden los legos ejercer el psicoanálisis?*[1] cuestiona las legislaciones emitidas en Austria y Francia en las que únicamente se autorizaba a los médicos para ejercer el psicoanálisis, argumentando tanto la particularidad del tipo de trastornos a los que se orienta el trabajo psicoanalítico como de la formación que se requiere a fin de sostener este tipo de dispositivo. Ante lo que rotundamente señala que los médicos no tienen en que fundar sus aspiraciones de exclusividad en este campo. No obstante las objeciones y argumentos desarrollados por el fundador del psicoanálisis en diferentes asociaciones psicoanalíticas se estableció como criterio para ser admitido en la formación y posteriormente ser reconocido como psicoanalista tener el grado de médico. La adopción de este criterio tuvo muchas consecuencias en la configuración de las primeras generaciones de psicoanalistas, entre ellas la exclusión o inclusión minoritaria

1 Lego o profano alude a todo aquel ajeno a la profesión médica.

y marginal de las mujeres; situación que aunada a la condición de marginalidad y subordinación de las mujeres como efecto de la configuración de género. A dado como resultado que la versión de la historia del movimiento psicoanalítico hecha por los hombres se caracterice por una mayoritaria y una monótona presencia masculina como reflejo fiel del lugar de dependencia e invisibilidad que se ha adjudicado a la mujer. De ahí que sea importante que desde la perspectiva de género se realice una revisión tanto del proceso de institucionalización del psicoanálisis en Mëxico como de la historia que sobre este se ha hecho, con el objetivo de visibilizar a las pioneras y sus aportaciones en las diferentes regiones. En este caso el objetivo es visibilizar a las pioneras del psicoanálisis en México en el periodo que comprende de 1950 a 1970, particularmente Frida Zmud Simkin, Dolores Márquez de Sandoval y Raquel Goldberg Berman[2] por haberse destacado al crear y presidir asociaciones psicoanalíticas dedicadas a la trasmisión de esta teoría y a la formación de psicoanalistas, así como por haber escrito artículos y libros en esta misma área de conocimiento.

Para ello procederemos a:

- Caracterizar el lugar de la mujer en el ámbito de la educación superior en México en el periodo definido.
- Caracterizar el lugar de las mujeres en el surgimiento y el proceso de institucionalización del psicoanálisis en México.
- Caracterizar y analizar la trayectoria y aportaciones de las autoras señaladas a partir de una revisión biblio – hemerográfica.

2. Mujeres y educación superior en México

La incursión de las mujeres en México a la educación superior se remonta a la época del porfiriato y se ha acompañado de una u otra forma a la creciente incorporación de éstas al mercado laboral. A finales del siglo XIX y principios del siglo XX "había un puñado" de mujeres profesionales en medicina, abogacía y química[3]. Fue a partir de 1910, momento en el que se inagura la Universidad Nacional Autónoma de México que de forma manifiesta se faculta a las mujeres para ingresar a las escuelas profesionales (Cosío1985). Pese a este avance, durante el periodo revolu-

2 Los nombres más comunes de las autoras y como aparecen en sus publicaciones son: Frida Zmud, Dolores de Sandoval y Raquel Berman.

3 Hasta 1910 había dos dentistas, cinco médicas, una abogada y una química. Entre las que se ubica a Margarita Chorné y Salazar que en 1886 presenta su examen profesional como dentista, Matilde Montoya que recibió el título de Médico Cirujano en 1887, María Sandoval Zarco quien se titula de abogada en 1889. Cabe resaltar que las mujeres que accedieron a una profesión lo hicieron teniendo maestros particulares y debido a sus altos recursos económicos.

cionario y posrevolucionario la presencia femenina en las instituciones de educación superior era baja y el ingreso seguía siendo restringido a pesar de que como lo señalan Alvarado y Becerril de acuerdo con las leyes de Instrucción Pública de 1867 y 1869, no existían impedimentos formales que prohibieran a las mexicanas matricularse en la Escuela Nacional Preparatoria y, una vez acreditados dichos estudios, optar por alguna de las escuelas profesionales existentes. La mayoría de las estudiantes estaban inscritas en enfermería o ingresaban a la Escuela Normal para Maestras, ambas opciones educativas y profesionales caracterizadas por el servicio y el cuidado y en consecuencia socialmente vistas como extensiones de lo establecido y promovido como propio de lo femenino.

Hacia el último tercio del siglo XX la escolarización de las mujeres apuntaba hacia la ilusión de una igualdad de oportunidades, en gran medida debido tanto a las transformaciones sociales como al proceso de masificación de la educación superior. Sin embargo se siguió manteniendo y reproduciendo la segregación ocupacional, una de las causas principales de desigualdad entre los sexos.

A partir de la segunda mitad del siglo XX se dio lugar a un incremento sostenido y consistente de la matrícula femenina de tal suerte que actualmente podemos hablar de la existencia de una igualdad. Conforme a los datos presentados en el Anuario de la Asociación Nacional de Universidades e Institutos de Enseñanza Superior (ANUIES) para el año de 1971 algo más del 20% del total de la población escolar femenina se localizaba en la facultad de Filosofía y Letras, aproximadamente el 17% en Medicina y el 9.2% en Odontología, el 13 % a Comercio y Administración y el 12 % a Derecho, 2% en arquitectura y 0.4% en Ingeniería (ANUIES, 1970).

3. Caracterizar el lugar de las mujeres en el surgimiento y el proceso de institucionalización del psicoanálisis en México

A partir de la fundación en 1910 del Manicomio General conocido como La Castañeda y de que la psiquiatría se comienza a impartir formalemente en 1926 dentro de la carrera de Medicina en la Universidad Nacional Autónoma de México, surgé un interés por acceder a un saber acerca de los llamados trastornos mentales, el cual va a influir para la posterior institucionalización no sólo de la psiquiatría sino del psicoanálisis en el país.[4]

4 Es en 1952 que los programas de enseñanza de neurología y psiquiatría se separan y se convierten en disciplinas independientes y posteriormente se establece el primer curso formal de adiestramiento en Psiquiatría con reconocimiento de la Escuela de Graduados de la UNAM.

En 1923 se comienza a publicar la traducción de la obra de Freud en español, lo que multiplica su influencia en los centros intelectuales de América Latina y promueve una inquietud que pronto se trasnformó en definitivo "movimiento" psicoanalítico (Dupont, 2012). En 1924 en la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional Autónoma de México, hubo una generación de maestros como el Doctor Mesa Guitierrez y el Doctor Francisco Miranda, interesados en el estudio de los desórdenes mentales y adeptos a las lecturas de Sigmud Freud y Pierre Janet. El interés de ambos maestros de la Universidad tuvo influencia sobre algunos alumnos como el Doctor Guevara Oropesa quien realizó una tesis en 1923 con el título de "Psicoanálisis". Tesis que tiene como tema central la concepción de las enfermedades mentales y que se fundamenta en la teoría freudiana y en la presentada por Pierre Janet. Para esta época también se había incrementado el interés y una mayor difusión del psicoanálisis mediante diversos artículos en los que se hace referencia a Sigmund Freud y el psicoanálisis y que fueron publicados en la Revista *MEDICINA*.

En la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX en México, la influencia francesa fue decisiva en la ensañanza y en la práctica de la medicina. La fuente de conocimientos sobre neurología y psiquiatría francesa, llegaron al país mediante las enseñanzas directas de algunos médicos quienes iban a estudiar a Francia o Alemania y de la información escrita en las revistas y libros especializados provenientes de dichos paises, siendo imperecederas las huellas de algunos médicos franceses como el psiquiatra Jean Martin Charcot y el psicólogo y neurólogo Pierre Janet y Sigmund Freud, entre otros. Posteriormente dos acontecimientos históricos independientes en circunstancias pero simultáneos en tiempo, la Revolución Mexicana y la Primera Guerra Mundial, cambiaron de manera breve y progresiva la influencia francesa en la medicina mexicana después del primer tercio del siglo XX. Por lo que fue necesario que se adoptaran nuevos conceptos, teorías y prácticas de la medicina proveniente de Estados Unidos de Norteamérica (Pérez, 2010). Según Cárdenas (1976) a pesar de la cercanía de la nueva influencia, la escuela médica francesa siguió siendo predominante a principios del siglo XX, por no decir casi única y rigió dentro de las aulas mexicanas como predecesora de la angloamericana. Esto es importante porque la visión e interpretación que se dio al psicoanálisis en Europa, Estados Unidos de Norteamérica y posteriormente en Argentina va a tener un impacto en la fuente de referencia, pertenencia e identidad de los psicoanalistas mexicanos. La formación que recibieron en Estados Unidos de Norteamerica algunos médicos mexicanos para ser psicoanalístas, estaba marcada en algunos aspectos por diferencias respecto a la formación que se daba en Europa y Argentina, que fue

hacia donde migraron otros. A partir de 1952 los médicos mexicanos que regresaron a México después de haberse formado en Estados Unidos o en Argentina como psicoanalistas y afiliados a la Asociación Psicoanalítica Internacional (API) fundaron la Asociación Psicoanalística Méxicana (APM) en 1957.

En 1951 se crea en la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) una especialización en psicoanálisis confiada más tarde a la Sociedad Psicoanalítica Mexicana (SPM). Así, para la década de los setentas existía una hegemonía y monopolio en el psicoanálisis en México ya que para ser reconociodo como psicoanalísta se tenía que ser miembro de la SPM, quien tenía como fuente de referencia el pensamiento del sociólogo, psicólogo social y psicoanalista Erich Fromm o de la Asociación Psicanalítica Mexicana (APM) que reconocía la obra de Sigmund Freud como base y fundamento de su formación, de su trabajo y producción. Aunado a esto, para ser reconocido como psicoanalista se tenía que ser médico-psiquiatra ya que tanto la APM, filial de la Asociación Psicoanalítica Internacional (API) no aceptó psicólogos hasta aproximadamente 1974. Por tanto, pretender ser psicoanalsita implicaba necesariamente el pasar por la Facultad de Medicina para después comenzar una formación psicoanalítica que poco tenía que ver con su anterior formación.

Para comprender el surgimiento y el proceso de institucionalización del Psicoanálisis en México también es indispensable considerar a la psicología porque tomará el relevo de la medicina en su relación con el espectro psicoanalítico. En 1973 la Psicología que formaba parte de la Facultad de Filosofía y Lertras en la UNAM se autorizá como facultad independiente. Para ese momento existían dos grupos psicoanalíticos: los "ortodoxos" afiliados a la API y los seguidores de Erich Fromm. Para formar parte del primer grupo se debía estudiar medicina y para formar parte del segundo grupo se tenía que ser doctor en psicología clínica (Agazi,1986). La plantilla docente de la facultad de Psicología que ahí impartía psicoanálsis, dejaba ver a sus alumnos que si querían formarse como psicoanalistas debían de preparase en el APM o en la SPM. Era evidente que la formación para psicoanalistas les era vedada en aquellos años a las personas especialistas en psicología (Berman 2012).

Esta situación provocó el cuestionamiento y crítica del monopolio detentados por estas dos instutuciones. De ahí que se gestaran dos instituciones que propusieron alternativas y la aparición de actores y actoras dentro del proceso de institucionalización de psicoanálisis en el país. Nos referimos a la Asociación Mexicana de Psicoterapia Psicoanalítica (AMPP)[5] fundada por el Dr. Santiago y Ramirez antes de abandonar el

5 La AMPP a partir del año 2000 hasta la actualidad es la Asociación Mexicana para la Practica, Investigación y Enseñanza del Psicoanálisis AMPIEP.

APM y por seis psicólogas. La otra institución es el Asociación Mexicana de Psicoterapia Analítica de Grupo (AMPG posteriormente AMPAG)[6], fundada en 1967 por José Luis González Chagoyán, Frida Zmud Simkin y Gustavo Quevedo.

La Asociación Mexicana de Psicoterapia quedó constituida en septiembre de 1964. La formación de psicoanalistas no médicos se inició inmediatamente con la primera generación que estaba formada por las fundadoras que fueron: Raquel Berman, Felisa Poveda, Vidalina Ramos, Frida Rosenberg, Dolores Márquez de Sandoval y Beatriz R. Del Valle. Es este el primer grupo de mujeres que se aboca a formar analistas que no necesariamente fueron médicos sino psicólogos clínicos. Tanto Dolores Sandoval y Raquel Berman habían sido invitadas a formar parte de la APM por el Dr. Santiago Ramirez y después de tres años y medio se les dijo que no podían seguir la formación porque no eran médicos.

> "Se nos había estado utilizando para echar a andar la Asociación que carecía de infraestructura […] a la Dra. Berman la rechazaron y a mí no se me contestó habiéndoseme dicho que mi aplicación no había sido referida" (Sandoval 2012:134)

La AMPP fue la primera asociación en México en que las mujeres asumieron roles de liderazgo desde sus inicios y en la que se ofreció formación psicoanalítica sistematizado dirigida también a mujeres. Estas pioneras se interesaron por el discurso freudiano y se adentraron a confrontar ideas de Freud sobre la feminidad, lo que las llevó a escribir sobre el tema del impacto de la cultura mexicana sobre el desarrollo psicosexual de la mujer, la relación con el hombre, la ruptura de pareja, la complicidad de la mujer con el machismo, la relación madre-hija y el mito de la maternidad (Berman 2002). En su condición de mujeres no médicas y no organizadas dentro de un grupo de poder legitimado institucionalmente, tuvieron que abrir brecha en todos esos referentes simultánemanete. Algunos psicoanalistas de la APM exigieron a las candidatas el "no uso del diván", y la "no interpretación de la tranferencia" (Berman 2012) puesto que no eran médicas. Cabe recordar que les llamaron s

> "Las Viudas de Freud, Las Señoras o simplemente Las Arquímedes.[7] Lo de Viuda se refería seguramente a la situación de viuda en nuestra cultura: mujer desprotegida, sin hombre, sin poder. Representa la

6 Cambia su nombre de AMPG a AMPAG por presiones de la APM en 1968).

7 Las Arquímedes hacía referencia a que la sede de la Asociación se ubica en la calle de Arquímedes de la colonia Polanco de la Ciudad de México, cuyas características es ser una de las colonias más caras y con una población predominante judía.

> imagen del desamparo. Lo de Amazonas llevaba el mensaje contrastante de mujeres fálicas, guerreras, masculinizadas. El de Señoras seguramente aludía al origen burgés de algunas de nosotras y la implicación de poca seriedad profesional que conlleva". (Berman 1999: 30)

Dolores Márquez de Sandoval (1992) señala que la AMPP no nació bajo la paternal protección y estricto control y supervisión de los psicoanalistas considerados "ortodoxos". Las relaciones con la Asociación Psicoanalítica Mexicana eran bastante complicadas debido a que algunos miembros de esa Asociación tuvieron a bien formar el primer Consejo Consultivo de la AMPP e impartir las primeras cátedras con bastantes limitaciones en cuanto a la capacidad de poder ejercer el psicoanálisis como tal. Llegó a tal grado la situación complicada entre la APM y la Asociación Mexicana de Psicoterapia Psicoanalítica, que el año de 1970 todos los miembros de la Asociación Psicoanalítica Mexicana, que en ese entonces formaba el Consejo Consultivo de la Institución a excepción de las Dras. Berman y Sandoval, renunciaron en masa sin dar ninguna explicación a lo que en ese momento estaba ocurriendo. Quedaron únicamente prestando ayuda a la Asociación los doctores Santiago Ramírez, Fernando Días Infante y Raúl Bellon. Así que miembros de la APM sólo ayudaron a la AMPP pero ésta no emanó directamente de la APM.

La AMPP tiene varias modalidades de la Asociación Psicoanalítica Mexicana en el sentido de que siguió la línea ortodoxa freudiana ya que algunos de los programas tienen semejanza con la de dicha APM ya que no podría ser de otra manera sí querían formar psicoanalistas con los elementos mejores que los que se contaban en ese momento, y porque debían de aprovechar la experiencia que otros Institutos les ofrecían en el campo de la enseñanza y práctica del psicoanálisis.

La otra institución que nace a partir de la lucha por el monopolio y administración del psicoanálisis en México es la Asociación Mexicana Psicoanalítica de Grupo (AMPAG). El Dr. José Luis González Chagoyán, quien es uno de los tres fundadores de la Asociación, señala la tensión que se generó a partir de la fundación del AMPAG con la APM.

> Después de una serie de vicisitudes como, por ejemplo, que los compañeros de la AMP veían con muy malos ojos y con mucha angustia, como suele verse, la formación de la psicoterapia grupal. Tenían la idea de que íbamos a abaratar el psicoanálisis, de que íbamos a dejar que por la puerta de la cocina a la larga entraran personas al psicoanálisis que estaba tan celosamente cuidado. (Dupont 1997:143-145)

Los orígenes de esta Asociación, está vinculado también a la intervención institucional en el Monasterio de Santa María de la Resurreción en el estado de Morelos por parte de la Dra. Frida Zmud Simkin, el Dr. Gustavo Quevedo y el Dr. José Luis González Chagoyán. Estos tres analistas a petición del prior (en ese entonces) Gregorio Lemercier comenzaron una terapia colectiva con los monjes del monasterio ya que comprendió a partir de que él se analizará individualmente con el Dr. Gustavo Quevedo, tras recomendación del Dr. Santiago Ramírez, que podría ser útil para los monjes ser analizados. (Agazzi 1986)

Así, para 1955 ya había tres grupos para formar psicoanalistas. El primero los considerados "ortodoxos", el segundo los seguidores de Erich Fromm y el tercero el conformado por psicólogos (Sandoval 2012.), en donde ubicamos a las mujeres.

4. Trayectoria y aportaciones de Frida Zmud Simkin, Dolores Márquez de Sandoval y Raquel Goldberg Berman

Frida Zmud Simkin nació el 6 de marzo de 1914 en la Asunción Paraguay, en 1931 se traslada a Buenos Aires y se casa a los 18 años. Por exigencia de su padre y alentada por su esposo estudia la carrera de medicina. En 1945 tiene una crisis depresiva lo que la lleva a consultar al psicoanalista Teodoro Schossberg, lo que la lleva y "descubrir" el psicoanálisis y decide que esa es su verdadera vocación.

Visita México por primera vez en 1953. En 1956 inicia su formación analítica en la Asociación Psicoanalítica Argentina (APA). Entre sus compañeros de estudio había varios médicos mexicanos que estaban haciendo su formación psicoanalítica ahí y que a su regreso fundaron la APM, entre ellos Gustavo Quevedo y José Luis González Chagoyan. Con sus compañeros de seminario se "engancha" para venir a México a fundar la APM y empieza a trabajar con los primeros psicoanalistas mexicanos. Ella es la primera mujer psicoanalista en México quien cubría con el requisito de ser médico y con una formación psicoanalítica con Rascovsky, Langer, Garma, Cárcamo, Racker, Grimberg, Baranger Cesio, Aberastury, Liberman, Rodrigué, y Pichón Riviere. Por lo que su formación incluía tanto el trabajo individual como con grupos.

En 1961 con Quevedo lleva a cabo un proceso grupal de intervención psicoanalítica en el Monasterio Benedictino de Santa María de la Resurrección ubicado en Cuernavaca Morelos, México; durante cuatro años y que fue continuada fuera del convento por tres años más. Esta experiencia se ha convertido en un punto de referencia fundamental del trabajo grupal en México. En la que por otra parte la Dra.

Frida Zmud, "sería la primera mujer en escuchar los secretos de los monjes". (Cabrera 1996: 151). Dio cuenta de esta experiencia grupal en el Congreso de Baviera en 1971: Sublimation and Creativity (Sublimación y creatividad en una comunidad religiosa). [Dynamische Psyquiatrie Internationale Zeitschrift für Pyiquiatrie und Psychoanalyse].

Otras publicaciones fueron: Complemento y Continuidad entre la técnica de Freud y Klein y Cómo ayudar y comprender mejor al adolescente en conflicto en Sexo, violencia y drogas. También fue un miembro fundamental en la AMPAG como presidenta, secretaria, y tesorera además de ser directora del Instituto y pionera en la formación de psicoanalista de grupo. En palabras de Agustín Palacios (citado en Litmanovich, 2010) "los inicios de la AMPAG fueron cobijados por ella y no sería la que es sin su entusiasmo, su coraje y su dedicación" (Litmanochich 2010: 317)

A la Dra. Dolores M. de Sandoval viajó de Monterrey a la Ciudad de México para continuar sus estudios universitarios y entrenarse como terapéutica psicoanalítica. Ya en la Ciudad de México realizó su entrenamiento analítico y dos posgrados en psicología. Pertenecía a una generación de mujeres que por un lado cumplían con roles femeninos tradicionales pero al mismo adquiría identidad propia fuera de estos roles al estudiar. Desde temprana edad quiso estudiar, aspiración que para su generación era la excepción y no la norma. El deseo por estudiar se manifestó cuando ella tomo la decisión a los 16 años de irse a estudiar a un Colegio en Estados Unidos. (Berman 2002)

En el año de 1946 por motivos de índole personal tuvo el primer contacto con el Dr. Santiago Ramírez. El estaba recién egresado de la Escuela de Medicina pero ya con muchas inquietudes en relación con el psicoanálisis, aunque aún no se formaba en Argentina. El Dr. Ramírez le indicó que necesitaba un tratamiento psicoanalítico, el cual aceptó con bastante agrado y grandes expectativas ya que le interesaba mucho los aspectos psicoanalíticos pero aún no había tenido la oportunidad de adentrarse en ellos. La carrera original de la Dra. Dolores M de Sandoval era de Maestra Normalista y más tarde Maestra en Literatura Española. Su primer contacto con el psicoanálisis se lo debe a uno de sus hermanos quien le regaló unos libros de Sigmund Freud, los cuales verdaderamente le apasionaron. Estos libros fueron: "Los sueños" y "Los actos fallidos".

Durante este primer tratamiento analítico con el Dr. Santiago Ramírez, el cual fue una especie de experimentación para él y para ella, y que duró de 1946 a 1948, fue interrumpido porque él se fue a Argentina a formarse como psicoanalista ya que en México no había una formación seria en este aspecto. En 1952 el Dr. Santiago Ramírez regresó a México y volvió a ser su paciente durante tres años que fue cuando él le

dio de alta después de lo cual perdieron un poco el contacto. Para entonces y debido a las inquietudes de la Dra. Sandoval y a la influencia del Dr. Santiago Ramírez ingresó, primero en el Hospital Dr. Manuel Gea González como Jefe del departamento de Rehabilitación del mismo en donde trató de aplicar los pocos conocimientos psicológicos que para entonces ya había adquirido en la Facultad de Filosofía y Letras en la carrera de Psicología. Gracias a los conocimientos adquiridos y a su experiencia en el Hospital se publicaron tres artículos suyos en la Revista Mexicana de Tuberculosis que versaban precisamente sobre la Psicología del Tuberculoso. Al regreso del Dr. Ramírez de Argentina la introdujo al Hospital Infantil como Supervisora Psicóloga en donde en 1953 conoció a la Dra. Raquel Berman con quien inmediatamente se inició una amistad que considera sumamente valiosa.

En 1957 se fundó la APM y la llamaron junto a la Dra. Berman para que formaran parte de la estructura que aún no tenía esta Asociación, es decir, durante tres años y medio la Dra. Berman, el Dr. Díaz Infante, la Dra. Carolina Lujan (especialista en pruebas psicológicas), Graciela Solís y la Dra. Sandoval estuvieron trabajando haciendo pruebas y viendo pacientes, supervisados por los Doctores que habían fundado el A.P.M. recibiendo al mismo tiempo seminarios diarios de dos horas en el local de esa asociación para darles los conocimientos teóricos necesarios. Después de esos tres años y medio se les comunicó que no podían seguir dentro de la formación, o lo que fuera la situación en la que estaban, porque no eran médicos, y que el único que iba a quedar en la primera generación de la A.P.M era el doctor Fernando Díaz Infante dado que sí lo era. Ningua protestó por lo que, evidentemente era muy anormal, tal vez porque no se sentían con una categoría internacional, ni siquiera nacional suficiente para aspirar a ser psicoanalistas estaba detentado por los médicos. La Dra. Sandoval señala (1992) que no puede explicar de otra manera su pasividad frente a tal abrupto y tan poco razonable, sin comprender que se les había estado utilizando para echar a andar una Asociación que carecía de infraestructura.

Mientras tanto, la Dra. Dolores M. de Sandoval tomó un consultorio y empezó a trabajar como psicoterapeuta sin soñar siquiera que podía ser psicoanálisis lo que estaba haciendo, a pesar de que en su fuero interno tenía la seguridad de que estaba siguiendo los lineamientos que se le habían dado durante tres años y medio en la A. P. M. Fue una de las seis fundadoras de la Asociación Mexicana de Psicoterpia (1965) y egresada de dicha asociación con su trabajo clínico de admisión a la AMPP se intituló Cólera y Ternura. De 1965 a 1967 fue la primera presidenta de esta Asociación y durante este tiempo, se encargó de defender y dar cabida a las personas con estudios en psicología y otras disciplinas

humanistas para que pudieran incursionar en el psicoanálisis y la terapia psicoanalítica. En tres ocasiones fue relecta como presidenta en los siguiente periodos: 1967-1969, 1977-1979 y otra vez en 1979. Durante 1973 fue Coordinadora de la Comisión de Divulgación para posteriormente ser tesorera durante 1980-1982, tiempo en el que se dio la oportunidad de comprar un inmueble en la calle de Arquímedes como sede de la Asociación. La Dra. Sandoval hipoteco su departamento para prestar el dinero, que junto con las aportaciones de las otras personas miembros permitió comprar el piso.

Dolores Sandoval escribió sobre la mujer en México, sobre el sadismo masculino, la mentira y sus efectos en la personalidad, la psicodinamia de la familia mexicana, sobre el divircio interminable, los miedos de la contratrasnferencia en el psicoanalista, la derrota de la omnipotencia del analista, la ética profesional, sobre los criterios de la selección de los candidatos, y sobre la histora de la AMPP. Señala la Dra. Berman que los trabajos escritos de Dolores Sandoval no son leídos con frecuencia en los seminarios impartidos por la AMPP (Berman 1999). Murió en 1998.

Raquel Goldberg Berman de origen judío polaco migra a México a causa de la segunda guerra mundial, casada con el industrial Enrique Berman y madre de Sabina Berman psicóloga y dramaturga mexicana. Ella junto con otras cinco mujeres funda la AMPP después de haber sido rechazada su inclusión en la APM por no ser médico. Junto con Dolores Márquez Sandoval ha sido un pilar en el impulso y consolidación de dicha asociación, impulsando la formación, investigación y difusión del psicoanálisis y del trabajo grupal desde el psicoanálisis.

En diversas publicaciones ha dado cuenta del trabajo clínico que ha realizado con distintos dispositivos: individual, de pareja, de familia y grupal; partir del cual ha desarrollado temáticas no sólo de interés desde el psicoanálisis sino ligadas a la realidad mexicana. Entre las que resaltan los textos "Llegar a ser mujer" (20019, *Un tipo particular de Edipo Femenino (2002), Solo hija de su padre (2003) y La hija guardiana (sin publicar),* producidos en el trabajo grupal de investigación "Actualizaciones teórico clínicas en psicoanálisis"; en los cuales desde una perspectiva crítica a la propuesta freudiana analiza la estructuración subjetiva de la mujer y el efecto que en ella tiene la relación padre – hija, así como el machismo. (2008): "Adicción sexual" *Imagen Psicoanalítica*"

En 1985 ante la muerte y destrucción consecuencia del sismo que sacudió a la ciudad de México un gran número de personas afectadas requirieron de atención psicológica, demanda que fue atendida por diferentes grupos y asociaciones, entre ellas la AMPAG. Quienes sostuvieron un proceso de intervención terapéutica grupal de crisis, a diez años de distancia Berman y Raquel (1995) en el texto "Confrontación

con la muerte durante el desastre provocado por el temblor de 1985: Reflexiones a 10 años de distancia", analizaron las reacciones de los grupos y de las terapeutas ante el desastre.

Otra línea de investigación desarrollada por Bergman se ubica en la vertiente histórica en donde se pueden ubicar el ensayo sobre un personaje pionero y "olvidado" en la historia del psicoanálisis Sandor Rado, así en 1998 publica "Heresy": Sandor Rado y el movimiento psicoanalítico". Su otro tema de interés es dar cuenta de la historia de la asociación por ella fundada en sus publicaciones de 2011 y 2012 "History of the Mexican Association for Psychoanalytic practice, training and Research y "Breve Historia de la Asociación Mexicana para la Práctica, Investigación y Enseñanza del Psicoanálisis (AMPIEP).

Por último también se encuentra el análisis que realiza sobre las características y el efecto del liderazgo de personajes sociópatas (Berman, 1997).

5. Análisis y Conclusiones

Para nosotras es relevante visibilizar la presencia femenina en el psicoanálisis en México y por ello, nos dimos a la tarea de incluir y recuperar parcialmente sus huellas, sus voces y sus actoras. Con este trabajo intentamos resignificar su participación en el pasado y recuperar su presencia allí donde fueron excluidas en un primer momento. Lo que nos permite llegar a un cierto orden de conclusiones y líneas a seguir investigando:

El integración del corpus de la investigación se realizó a partir de la búsqueda y análisis bibliográfico hemerobibligráfico y biblioweb implicó una serie de dificultades debido a que el material es de difícil y restringido acceso, a lo que hay que agregar que existe mucho material no publicado y por tanto no se ha permitido por ahora el acceso para su consulta. Además de que hay información que no está organizada ni sistematizada.

Con relación a la situación en prevaleciente de la mujer en la educación superior en México cabe subrayar que no obstante que no existía una norma legislativa que impidiera su acceso, existía un mandato implícito sostenido y transmitido socialmente para mantenerlas dentro del ámbito privado- doméstico o bien limitada su acceso sólo a ciertas carreras o profesiones consideradas adecuadas. Lo que de hecho hace que la incursión de las mujeres a diferentes ámbitos del conocimiento y profesional haya sido tardío, tortuoso y minoritario, siendo el psicoanalítico uno de estos casos. Ya que al establecer el criterio de la formación médica previa a la formación psicoanalítica excluía de

manera implícita a un amplio sector, dado que la carrera de medicina se configuraba fundamentalmente de hombres, blancos / criollos y con recursos económicos.

Respecto al proceso de institucionalización del psicoanálisis en México dimos cuenta que estas mujeres psicoanalistas que hemos mencionado en este escrito no estuvieron ausentes, sino más bien fueron invisibles ante la mirada de los psicoanalistas y siguen estando invisibles por ejemplo en los trabajos escritos sobre la institucionalización del psicoanálisis ya que las referencias a ellas son marginales.

Cabe señalar la ambivalencia respecto a las primeras psicoanalistas no médicas que se hace patente al incluirlas primero para su posterior excluirlas, al impulsar para la creación de la primera asociación psicoanalítica para no médicos lidereada por mujeres y al mismo someterlas a la tutela y supervisión permanente de los varones que tenían el dominio hegemónico de la APM.

El lugar marginal y devaluado que se les asigno se hace patente al acotarles su área de intervención al ámbito grupal, su forma de intervención, su denominación y hasta el nombre de la asociación. Ya que asignarles como campo de estudio y formación "lo grupal" implicaba ceder un campo desprestigiado, devaluado y no reconocido tanto que era considerado abaratar; además de que se les impusieron tres limitantes / condicionantes: no usar el diván, no interpretar en transferencia y no utilizar el término psicoanálisis sino psicoterapia psicoanalítica.

Continuar con esta investigación es un reto en la producción del conocimiento en general y para nosotras en particular, porque hasta ahora sólo hemos dado una visión general.

Acerca de la trayectoria a aportaciones de las tres autoras revisadas podemos señalar a pesar de los obstáculos sorteados a más de 60 años el balance es favorable en más de un sentido ya que:

Lograron la apertura de un campo teórico de investigación y de práctica no sólo a las mujeres sino también a personas de otros ámbitos profesionales fundamentalmente de las ciencias humanas.

Consolidaron una institución que a la fecha es un referente fundamental en el abanico psicoanalítico mexicano y en el liderazgo femenino.

Transformaron un campo desprestigiado en un nicho de estudio e intervención fundamental para el desarrollo teórico y práctico del psicoanálisis, ocupándose entre otras tareas relevantes en dar cuenta de la historia de la asociación fundada por ellas.

Han trabajo y promovido el estudio de temas no sólo importantes en el campo de estudio de la subjetividad en general sino para la realidad mexicana en específico.

Han incursionado y promovido formas de intervención para poblaciones desfavorecidas y en situaciones de crisis.

Bibliografía

AGAZZI, Lidia., Ayala, D., Chamizo, O., España, P., González, M., F., Perrés, J., Torres, Ma. A. (1986): "Notas para una historia del Psicoanálisis en México en los años setentas". *Psicoanálisis y Realidad*. México: Círculo Psicoanalítico Mexicano, 48-69.

Asociación Nacional de Universidades e Institutos de Enseñanza Superior (1970), Anuario Estadístico, México.

BERMAN, R., y ROEL, G (1995): "Confrontación con la muerte durante el desastre provocado por el temblor de 1985: Reflexiones a 10 años de distancia", *Imagen Psicoanalítica*. México, año 4, núm.6: 11-20.

BERMAN, Raquel (1997): "El ingrediente sociopático en el líder, en el individuo y el grupo" *Imagen Psicoanalítica,* México, Año 5. Núm. 9: 99-127.

— (1998). "Heresy": Sandor Rado y el movimiento psicoanalítico" ", *Imagen Psicoanalítica",* México, Año 6. Núm. 10: 69-82.

— (2001): "Llegar a ser mujer", *Imagen Psicoanalítica",* México, Año 9. Núm. 12: 73- 82.

— (2002): *Un tipo particular de Edipo Femenino en la huella del padre en el desarrollo de la hija.* México: AMPP, A. C.

— (2003): *Solo hija de su padre en Las hijas sacrificadas.* México: AMPP, A. C.

— (2008): "Adicción sexual" *Imagen Psicoanalítica",* México, Año 14. Enero-Junio: 27-31.

— (2011): History of the Mexican Association for Psychoanalytic practice, training and Research, in 100 years of the IPA The centenary history of the International Psychoanalytical Association 1910-2010 Evolution and change, Peter Loewenberg & Nellie L. Thompson KARNAC.

— (2012). "Breve Historia de la Asociación Mexicana para la Práctica, Investigación y Enseñanza del Psicoanálisis (AMPIEP)". *Historia del Psicoanálisis en México.* México: Instituto del Derecho del Asilo Museo casa León Trotsky, 127-136.

CÁRDENAS de la P., E (1976): *Historia de la medicina en la ciudad de México***.** México: Colección Metropolitana, Época Contemporánea.

COSÍO Villegas, M (1985): *Historia Moderna de México. El Porfiriato-Vida social.* México: Buenos Aires. Editorial Hermes.

DUPONT, M., A (1997). *Los fundadores.* México: APM.

— (2012): "Breves noticias sobre la Asociación Psicoanalítica Mexicana y el Psicoanálisis en México". *Pasado, presente y Futuro*. México: Museo Casa Leon Trosky.

FREUD, Sigmund (1981 [1926]) Análisis Profano en Obras Completas, Madrid, Biblioteca Nueva, Vol. III pp. 2911-2959.

JAIME Calderón, M., E., ROSAS y de Mendizábal B., HOFFS de Sod L., De ROSENBERG, F.,ÁLVAREZ Colín, P., RAMOS de Moreno Corzo, V., QUIJANO Rivera, María E., Berman R., "Homenaje a a la Dra. Dolores Márquez de Sandoval" *Imagen Psicoanalítica*, México, Año 7, núm. 11: 13-32.

LAGRAVE, R. M (1993): "Una emancipación bajo tutela. Educación y trabajo de las mujeres en el siglo XX", en G. Durby y M. Perrot (Directores), *Historia de las Mujeres*. Tomo V. Madrid: Taurus: 81-117.

LITMANOVICH, Juan Alberto (2010): *Un monasterio en psicoanálisis*. México. Paradiso.

PÉREZ Tamayo, Ruy (2010): "El siglo XX. I(1910-1950)". *Historia de la ciencia en México*. México: Fondo de Cultura Económica y Consejo para la Cultura y las Artes, 200-246.

RADOSH, Raquel (1998): "El método psicoanalítico de Freud. Sus orígenes y desarrollo". *Imagen Psicoanalítica*, México, Año 6, núm. 10: 37-44.

— (2008): "El psicoanálisis aplicado al proceso enseñanza-aprendizaje en el momento actual". "*Imagen Psicoanalítica*, México, Año 14. Enero-junio: 5-10.

RAMÍREZ, V. B. (1989): "Incorporación, participación y perspectiva de integración de la mujer al quehacer universitario", P. Galeana de Valadés (Compiladora), *Seminario sobre la participación de la mujer en la vida nacional*. México. UNAM: 391-418.

RAMOS de Moreno, Vidalina (1998) :"¿Y antes de las crisis Qué?, *Imagen Psicoanalítica*, México, 1998, núm.7/8, año, 5, pp. 131-135.

SANDOVAL, D (1985): *El mexicano: psicodinámica de sus relaciones familiares*. México: Villicaña.

— (1990): *Divorcio ¿proceso interminable?*. México: Paz.

— (1992): "Historia de la Asociación Mexicana de Psicoterapia Psicoanalítica". *Imagen Psicoanalítica*, México, Año I. Núm. 1:125-138.

— (1994): "Realidad y fantasía durante el proceso psicoanalítico, *Imagen Psicoanalítica*, México, Año 3, núm.4.

— (1998): "Ética Profesional", *Imagen Psicoanalítica*, México, Año 5, núm. 7/8: 89-95.

— (1998): "El niño y la mentira. Corrupción: juego de mentiras", *Imagen Psicoanalítica*, México, 1998, Año 6., Núm.10: 97-104.

— (1998): "A propósito de la disidencia, la escisión societaria y la exclusión: Un ensayo sobre "Heresy": Sandor Rado y el movimiento psicoanalítico", *Imagen Psicoanalítica*, México, Año 6, núm.10: 97-104.

VELASCO, José (2014): *Génesis social de la institucionalización del psicoanálisis en México*. México: UAM-Círculo Psicoanalítico Mexicano.

Nellie Campobello: una mirada femenina sobre la revolución mexicana en *Cartucho*

Grecia Samai Cuamatzin Nieves
Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco

Resumen: La novela de la Revolución mexicana es uno de los géneros más estudiados por la crítica literaria latinoaméricana. Sin embargo, sólo algunas obras han acaparado la atención de los críticos, tal es el caso de *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela y *El aguila y la serpiente* (1928) de Martín Luis Guzmán. No obstante, destaca la presencia de Nellie Campobello como la única mujer que figura en la novelística del período. El análisis de la obra de Campobello –especificamente de *Cartucho*– permite observar la relación latente entre historia y literatura y la forma en que la autora –de acuerdo con su visión particular y su género–, recrea la realidad de su tiempo. Una lectura autobiográfica de *Cartucho* evidencia la doble y por demás compleja yuxtaposición de discursos –històrico y literario– en la novela más significativa de esta escritora.

Palabras clave: Autobiografia; Escritura de mujeres; Historia y literatura; Novela de la Revolución; Infancia; Memoria.

1. Introducción

Nellie Campobello, registrada bajo el nombre de María Francisca Moya Luna, nació el 7 de noviembre de 1900[1] en Villa Ocampo, Durango. Sus padres fueron Rafaela Luna Miranda y Felipe de Jesús Moya Luna.[2] En 1908, la familia Moya Luna se trasladó a Hidalgo del Parral, Chihuahua. Fue ahí donde la pequeña Francisca —acompañada de su madre y hermanos— vivió de cerca una de las etapas mas violentas de la Revolución: la lucha en el norte de México (1916-1920), encabe-

1 El dato es impreciso, pues Nellie se encargó de modificar, en repetidas ocasiones, el año de su nacimiento. En la entrevista realizada por Emmanuel Carballo, la autora da como fecha el 7 de noviembre de 1909; sin embargo, en el acta de la parroquia de Villa Ocampo presentada por Irene Matthews se dice que Campobello nació el 7 de noviembre de 1900.

2 Entre ambos mediaba un lazo sanguíneo: Felipe era sobrino de Rafaela.

zada por Francisco Villa. Esta experiencia se ve reflejada en sus libros más sobresalientes: *Cartucho* (1931) y *Las manos de mamá* (1937),[3] en los que la autora entreteje lo vivido en su niñez y lo imaginado en la edad adulta.

Una categoría indispensable para llevar a buen término el análisis de *Cartucho* es la de escritura autobiográfica, pues en ella se apoya la convergencia de lo verosímil (en tanto elemento propio de lo literario) y de lo verdadero (como referencia extratextual asociada a la historiografía, al testimonio y a las memorias) que permitirá explicar la doble y por demás compleja yuxtaposición de discursos en *Cartucho*.

El género autobiográfico resulta en sí mismo problemático. Diversos han sido los debates con respecto a su inserción en la literatura, así como la dificultad que representa atribuirle determinadas características que lo identifiquen de entre otros registros narrativos. Por si fuera poco, los debates centrados en la autobiografía se tornan aún más espinosos cuando de escritura de mujeres se trata. Sylvia Molloy y Eva Klein (especialistas en el tema) han proporcionado elementos indispensables para el análisis de los textos autobiográficos. Para Molloy, la autobiografía en Hispanoamérica ha sido relegada tanto por críticos como por lectores, lo que ha derivado, por decirlo de algún modo, en una ceguera ante este tipo de género narrativo:

> El escaso número de relatos de vida en primera persona es, más que cuestión de cantidad, cuestión de actitud: la autobiografía es una manera de leer tanto como una manera de escribir. Así, puede decirse que si bien hay y siempre ha habido autobiografías en Hispanoamérica, no siempre han sido leídas autobiográficamente: se las contextualiza dentro de los discursos hegemónicos de cada época, se las declara historia o ficción, y rara vez se les adjudica un espacio propio (Molloy 1996: 12).

Es necesario retomar este punto, ya que ayudará a realizar una lectura distinta de la obra de Campobello. Dicho de otro modo, al emparentar *Cartucho* con la autobiografía se hace posible una explicación razonada de la incomprensión y subordinación al discurso imperante al que se ha confinado. De igual forma, incorporar las observaciones de Klein con respecto a la relevancia e influencia del contexto en el que la autobiografía es realizada, en vista de que "el autobiógrafo(a), cuando decide escribir, tiene que escoger las posibilidades que se le ofrecen dependiendo del momento histórico, del lugar, de la posición social, *del*

3 La primera fue abiertamente rechazada por la crítica debido a la manera cruda y violenta en que son narrados los acontecimientos bélicos, mientras que la segunda, aunque recibió comentarios más entusiastas, no gozó de suficiente difusión.

género sexual" (Klein 2006: 41. Cursivas mías), favorece una interpretación de la obra de la duranguense a partir de la excepcionalidad de su escritura, es decir, de su recurrencia a géneros narrativos marginales y, también, de su posición eminentemente femenina en un ambiente adverso, signado por valores masculinos.

2. Características de los textos autobiográficos de mujeres

La teoría feminista, en su indeclinable ejercicio crítico de las estructuras heteronormativas, se ha aproximado a los textos autobiográficos escritos por mujeres en aras de hallar algún indicio que revele su singularidad. En vista de que el ejercicio de la literatura —hasta entrado el siglo XX— era, en el mayor de los casos, exclusivo de los hombres, las manifestaciones textuales de las mujeres estaban confinadas al ámbito de lo privado y, por tanto, de lo individual, es decir, del "yo". Así, por ejemplo, los diarios y los relatos de viajes fueron los espacios textuales en los que las mujeres podían expresarse y representarse a sí mismas y para sí (pues, en la mayoría de los casos, tales representaciones no eran difundidas ni publicadas). Tal y como sostiene Magdalena Maíz:

> Se hace necesario observar a partir de cualquier postura y desde cualquier posición ideológica, la forma, las estrategias, el sitio o la instancia del discurso en que se coloca la hablante autobiográfica, las superposiciones y entrejuegos textuales, la focalización y selección de datos presentados, las estrategias de narración y persuasión que articulan el texto y la posición de la voz autobiográfica femenina acorde al momento de creación, de producción, de publicación y de recepción de esta artefacto cultural (Maíz 1997: 76).

La propuesta de esta autora es ir más allá de los límites que han establecido los estudiosos de la autobiografía y no encasillar en ese "modelo canónico" la escritura autobiográfica de las mujeres. En consonancia con esta iniciativa, son varias las autoras (es) que bajo esta línea interpretativa plantean la posibilidad de hallar en los textos autobiográficos de mujeres una ruptura con el canon y que, al mismo tiempo, presentan una lectura alternativa que problematiza incluso la clasificación de los textos autobiográficos. Es decir, que no pretenden ubicar la escritura autobiográfica de mujeres en alguna de las categorías establecidas sino que buscan centrar su atención en la estructura de los textos para explicar las alternativas de resistencia al discurso masculino.

Baudelio Garza pone especial atención en las manifestaciones heterogéneas del discurso autobiográfico femenino en el contexto mexicano y afirma que, ya desde la Respuesta a *Sor Filotea de la Cruz* de Sor Juana Inés de la Cruz, es posible reconocer "una clara resistencia a los parámetros establecidos y aceptados para las formas autobiográficas masculinas, llámense estas vidas, memorias, confesiones, autobiografías o apologías" (Garza 2009: 46). Para este autor –al igual que para Maíz– es indispensable considerar no la forma del texto autobiográfico sino la manera y las estrategias narrativas que las mujeres utilizan para autorepresentarse y reivindicar el discurso femenino.

El trabajo de Sylvia Molloy *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamerica*, abre una brecha en el análisis de los textos autobiográficos. La misma autora precisa los alcances de su investigación en las páginas iniciales de su libro: "Me interesa analizar las diversas formas de autofiguración, con el fin de deducir las estrategias textuales, las atribuciones genéricas y, las percepciones del yo que moldean los textos autobiográficos hispanoamericanos" (Molloy 1996: 11). La virtud del estudio de la argentina consiste en precisar la forma en que las mujeres se autorepresentan en las autobiografías; así como en ejemplificar su método a través del estudio de autoras contemporáneas latinoamericanas (sus compatriotas Victoria Ocampo y Norah Lange).

Dos son los puntos de Molloy que considero de gran utilidad para estudiar el caso de Campobello: primero, el énfasis que pone la teórica sudamericana en las ventajas interpretativas que ofrece realizar una lectura diferente de los recuerdos de infancia narrados en los textos autobiográficos, pues el tema de la infancia en las autobiografías representa un silencio que podría hacer dudar sobre la importancia del relato (Molloy 1996: 18); en segundo lugar, la función de la memoria en las narraciones autobiográficas es un punto central que puede ayudar a comprender la configuración y representación del sujeto femenino en un contexto determinado.

3. La construcción del discurso autobiográfico en *Cartucho*

En 1931 se publicó el segundo libro de Nellie Campobello,[4] *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*: "una colección de semblanzas de hombres de la Revolución o, más bien, de norteños en la Revolución" (*Mañana* 4 de febrero de 1961: 44). Como el subtitulo mismo indica,

4 El primero fue el libro de versos Francisca Yo! publicado en 1929.

se trata de una serie de relatos, estampas, fotografías –así las denomina Max Parra– que muestran una de las etapas más crudas y violentas de la Revolución en Chihuahua, el periodo entre los años 1916-1920.

Para comprender la forma en que Campobello representa su experiencia durante la Revolución recurro al concepto de autobiografía. El uso de esta categoría no es accidental o arbitrario, pues, a diferencia de otros, este género discursivo no implica la narración del yo como un sujeto aislado, sino al revés: el entorno —histórico, social y cultural—, es el que define la personalidad —la suma de ideología, emociones, carácter, etcétera— del sujeto.

3.1. La génesis de *Cartucho*

Todo parece indicar que la idea de escribir un libro sobre la Revolución mexicana surgió durante la estancia de las hermanas Campobello en La Habana, Cuba. Para el año 1929, Gloria y Nellie Campobello despuntaban en su carrera de bailarinas, eran conocidas por su gran talento (sobre todo Gloria)[5] y pasión por el baile y también eran llamadas a participar en distintos eventos sociales y culturales. En ese mismo año fueron invitadas a realizar un viaje a la Exposición de Sevilla con la finalidad de mostrar sus bailes mexicanos pero el viaje resultó ser un engaño y las hermanas Campobello se vieron forzadas a permanecer de julio a noviembre en La Habana sin posibilidad de regresar a México (Rodríguez 1998: 78). Fue ahí donde conocieron al periodista cubano José Antonio Fernández de Castro, quien se convirtió en su entrañable amigo. Debido a un accidente que sufrió Fernández de Castro, las hermanas Campobello constantemente lo visitaron en el hospital y Nellie comenzó a narrarle algunos fragmentos de su vida durante la Revolución. Campobello escribió en la primera versión de *Cartucho* –la de 1931– respecto al origen del libro, lo siguiente:

> Así fue como cada tarde le llevaba mis fusilados escritos en una libreta verde. Los leía yo, sintiendo mi cara hecha perfiles salvajes. Vivía, vivía, vivía… Acostaba a mis fusilados en su libreta verde. Parecían cuentos. *No son cuentos. Allá en el norte donde nosotras nacimos está la realidad florecida en la Segunda del Rayo* (Rodríguez 1998: 79[6]).

Más tarde, en 1960, en el prólogo que escribió para la publicación de sus obras completas titulada *Mis libros*, la autora reflexiona y señala

5 José Clemente Orozco se refería a ella como "una ejecutante cuyas posibilidades y dotes personales pueden llevarla a los primeros escenarios del mundo" (Cuadernos del CID Danza, 1987: p, 32).

6 Las cursivas de las citas son mías. En las posteriores también.

las razones que la llevaron a escribir *Cartucho*: "Me propuse desde aquel momento, [su estancia en La Habana] aclarar, hablar las cosas que yo sabía, y así lo expuse a mis amigos. Los datos históricos que tenía que escribir debían ser narrados con toda atención y cuidado" (Campobello 2004: 22). Para Nellie era importante ofrecer el verdadero perfil de los revolucionarios del norte ya que consideraba que en la historia, Villa y los villistas eran vistos como bandidos salvajes. Así lo demuestra el siguiente fragmento, en el que la autora describe cómo su manera de ver la historia nacional se aparta de las versiones oficiales, difundidas y reproducidas en el extranjero, tal y como ocurre con los Fernández de Castro: "Yo, que deseaba hablar de la revolución, quise escucharlos antes, pues sospechaba que repetirían las mismas mentiras y calumnias, las que le habrían contado a José Antonio acerca de nuestra guerra civil y sus protagonistas" (Campobello 2004: 21).

Paralelamente a la publicación de su segundo libro, Nellie sobresalía como bailarina y coreógrafa. La danza fue el terreno en el que la autora destacó pero, sobre todo, donde obtuvo reconocimiento. Fue también en ese ámbito donde ganó espacios para expresar su pasión por la danza y su amor a la patria. El 20 de noviembre de 1931, Nellie estrenó el ballet de masas *30-30*:

> un cuadro que representa a la Revolución armada, levantándose al clamor de los campesinos y obreros que piden máusers para lanzarse en pos de las conquistas hoy logradas, y en otro que significa la autora de la Revolución, a través de la escuela rural, la parcela y el taller [...] merece ser conocido por todo el país, como una elocuente visualización plástica de lo que ha sido y de lo que significa el movimiento iniciado en mil novecientos diez (*El Nacional* 23 de noviembre de 1931).

Considero que no es casual que se presentaran casi a la par estas dos obras artísticas de Campobello. Tanto *Cartucho* como la puesta en escena del ballet *30-30* evidencian dos aspectos importantes en la vida de la bailarina: primero, el nacionalismo imperante de la época, pues fue justamente en los años treinta que la fuerza de la Revolución como discurso e ideología congregó a una gran cantidad de artistas –muralistas, escritores, músicos, cineastas– cuyo principal eje temático fue la guerra de 1910, lo cual a su vez permitió la difusión de la identidad nacional mexicana, construida a partir de la evocación de los logros revolucionarios (donde no figuraban los villistas); después, su obligación –así lo manifestaba Nellie– de desmentir las calumnias sobre los villistas y contar la verdadera historia de la Revolución.

Debido a su participación en el proyecto cultural de enseñanza y difusión de la danza,[7] Campobello logró obtener un lugar en el espacio público. Su adhesión a las estrategias nacionalistas del maximato y del cardenismo a través de la danza le permitieron no sólo transmitir por medio del ballet de masas el valor de la esencia cultural del país sino recibir el respaldo de los mejores artistas del momento[8] (Rodríguez 1998: 96) y realizar logros importantes como la creación del Ballet de la Ciudad de México y la apertura de la Escuela Nacional de Danza. Sin embargo, en el ámbito literario su obra –en especial *Cartucho*– fue desdeñada e ignorada por la crítica literaria –aunque algunas reseñas periodísticas sobre el libro sí reconocen el talento de Nellie como escritora– lo que llevó a la duranguense a concentrarse y dedicarse en mayor medida a la danza, actividad ésta que constituía su principal fuente de ingresos.

Hasta ahora, he glosado una serie de elementos que relacionan las dos actividades artísticas en las que Campobello participó durante el periodo posrevolucionario. Si bien, como he tratado de exponer líneas arriba, su labor como escritora fue menos celebrada que su trabajo como bailarina, estimo que ese desdén por su escritura deviene de las características tan singulares de sus relatos. En este tenor, es pertinente preguntar ¿cuáles son los rasgos estilísticos de *Cartucho*? Y ¿por qué razones provocó opiniones tan dispares?

3.2. Elementos para considerar el discurso autobiográfico en *Cartucho*

Conformada por cincuenta y seis fragmentos y dividida en tres apartados temáticos[9] ("Hombres del Norte", "Fusilados" y "En el fuego") *Cartucho* ha resultado para los estudiosos de la literatura una obra difícil de categorizar. Narrado desde el punto de vista de una niña de sietes años, el primer apartado del libro "Hombres del Norte" presenta a algunos soldados villistas. Cada uno de los siete episodios (que llevan el nombre del hombre que se describe "Él", "Elías", "Kirili", "Agustín García", "El coronel Bustillos", "Bartolo de Santiago" y "Las cintareadas de Antonio Silva") dan muestra de la personalidad de aquellos hombres que se enfrentan a la muerte. El segundo apartado "Fusilados" (de veintiocho relatos breves) es quizá el más crudo de todos debido a que en él, a través de la mirada de la niña se describen los cuerpos masacra-

7 Sobre todo por su interés en los ritmos indígenas y en los bailes autóctonos.

8 Entre los artistas que colaboraron a lado de las hermanas Campobello se encuentran Martín Luis Guzmán, José Clemente Orozco, Carlos Mérida, José Chávez Morado, y Roberto Montenegro. Todos ellos pugnaron por la defensa y la divulgación de los principios de la Revolución de 1910 a través de sus obras.

9 La versión que analizo aquí es la de 1940, editada por Era en el 2009 y que incluye el prólogo de Jorge Aguilar Mora.

dos, desmembrados y torturados de los soldados de ambos bandos (villistas y carrancistas). En este apartado es posible reconocer la tristeza, la curiosidad y la empatía de la niña por los muertos. En la última parte del libro, "En el fuego", la guerra y sus estragos se hacen visibles pues la mayoría de los veintiún relatos muestra la cotidianeidad de la guerra así como la forma en que los habitantes de Parral lidian con ella. Es en esta sección del libro donde se puede percibir una mayor presencia de personajes femeninos.

Debido a su estructura, algunos investigadores asocian el texto a diferentes géneros narrativos: el cuento, la novela, la estampa o, para evitar mayores confusiones, el relato. De hecho, *Cartucho* no sigue una secuencia cronológica de los hechos y no responde a las características de la novela –el único rasgo que la vincularía a este género es que sólo hay una línea temática a lo largo del libro–, aunque sus recursos narrativos (el manejo del tiempo y el espacio, la perspectiva desde la cual se cuentan las acciones y su fragmentación) son patentes. En todo caso, esta "excentricidad" demuestra que los conceptos tradicionales son insuficientes y también exhiben lo interesante y compleja que resulta una indagación sobre *Cartucho*.

Molloy ofrece una posible respuesta a esta dificultad clasificatoria, dentro de otro género con el que no se ha asociado a los textos de Campobello: la autobiografía. Según la investigadora argentina, la autobiografía en Hispanoamérica posee ciertos rasgos singulares que, para los fines de este trabajo, son vitales:

> El escaso número de relatos de vida en primera persona es, más que cuestión de cantidad, cuestión de actitud: la autobiografía es una manera de leer tanto como una manera de escribir. Así puede decirse que si bien hay y siempre ha habido autobiografías en Hispanoamérica, no siempre han sido leídas autobiográficamente: *se las contextualiza dentro de los discursos hegemónicos de cada época*, *se las declara historia o ficción, y rara vez se les adjudica un espacio propio*. (Molloy 1996: 12).

Considero que esta premisa de Molloy ofrece un marco hermenéutico distinto, pues hasta ahora, *Cartucho* se ha considerado parte de la novelística de la Revolución mexicana (el discurso hegemónico de la época) y, dentro de ese rubro, su importancia ha sido desdeñada u omitida. A falta de un "espacio propio", la obra Campobello está confinada a la subordinación, al menosprecio y a la incomprensión.

Con base en lo anterior, la posibilidad de encontrar en *Cartucho* una serie de particularidades que permitan su lectura como un texto autobiográfico capaz de confrontar los valores del discurso hegemó-

nico y canónico resulta no sólo pertinente sino urgente. Y más aún, incluso: los parámetros canónicos del género autobiográfico necesitan pasar por el tamiz del género sexual, pues no hay que perder de vista la condición femenina presente en la narrativa de Nellie. A propósito de este último aspecto, Baudelio Garza (2009: 46) asevera que el discurso autobiográfico femenino en México recurre a estrategias narrativas que se oponen a los textos masculinos tanto en los aspectos formales como en el género mismo (una carta o un poema).

La estrategia a la que recurrió Campobello para comunicar la crudeza de la guerra fue a través del discurso literario. La elección del tipo de escritura no debe ser tenida por accesoria: ¿por qué optar por lo literario y no por el discurso histórico? La respuesta, brindada por la propia autora, apunta hacia la validez que, en el contexto de producción de su obra, se atribuía a ciertos géneros: la literatura permite licencias que la historiografía no. Además, el contenido de su obra, a todas luces reivindicativo de los grupos denostados por el discurso oficial, resultaba un blanco fácil para los apologetas del régimen: "Pero en ese ambiente no se podía escribir, y menos se podía escribir de lo que *yo debía escribir*. Mi tema era despreciado, mis héroes estaban proscritos. […] Comprendí que *decir verdades* me ponía en situación de gran desventaja frente a los calumniadores organizados" (Campobello 2004: 19) Así, al elegir la literatura como vehículo de expresión, la duranguense contrapone su testimonio, su verdad no sujeta a los mecanismos discursivos dominantes, a la versión oficial de la Historia.

En cuanto a la técnica narrativa, un elemento que la distingue de las obras de los escritores de la Revolución es la fragmentación. *Cartucho* destaca por su peculiar estructura: se trata de un conjunto de historias aisladas que son como imágenes fijas, y que en conjunto podrían corresponder a la composición de álbum familiar (Parra: 2015). Respecto a la estructura del texto, Germán List Arzubide comenta —no sin colocarse en un primer plano tan sospechoso como desagradable—: "Fui yo quien respetando la ingenuidad y la *frescura de estos fragmentos* de un momento de la lucha de los hombres que formaron las guerrillas de Francisco Villa, los hice poner en limpio para organizar, con ellos un libro" (*Excélsior* 16 de noviembre de 1990: 56. Cursivas mías). La organización del libro en fragmentos permite recrear, precisamente, esos momentos de la lucha en los que el tiempo transcurre demasiado rápido.

Aunque la fragmentación se considera un elemento propio de la escritura femenina, en *Cartucho* opera como una manera de oponerse al discurso masculino, es decir, hace uso de las características señaladas como tradicionalmente femeninas y las subvierte para re-

presentar la realidad. Muestra de ello es el hecho de que *Cartucho* fue el único libro de una mujer incluido en la *Antología de la Novela de la Revolución Mexicana* –iniciada por Berta Gamboa y publicada por Antonio Castro Leal–, además de calificársele, dada su rareza respecto al canon (la obra de Mariano Azuela, por ejemplo), como una obra de vanguardia, adelantada a su tiempo.

3.3. Infancia y memoria

En vista de que son escasos los documentos sobre la vida de Campobello,[10] algunos académicos han compensado esta laguna subrayando que la obra de ésta arroja una serie de datos autobiográficos importantes, especialmente aquellos referidos a su infancia. No hay duda de que *Cartucho* alude, en gran medida, a la estancia Nellie en Parral durante la Revolución. Sin embargo, la información plasmada en estos textos no debe tomarse, sin más, como verídica, sino como el producto de una mediación, de una amalgama entre la invención literaria y la referencia histórica. No basta, en un caso como este, la mera constatación de las referencias biográficas (que no por ello dejan de ser fundamentales): es necesario ir más allá para observar las dimensiones del proyecto de Campobello, en el que convergen –entre otros puntos– su visión de la Historia y de las mujeres.

Prestar atención a la articulación del texto y a la posición de la escritora permite distinguir los recursos de los que se vale para legitimar su discurso. Estimo que son dos los elementos esenciales en el texto los que revelan el lugar de enunciación de la autora: la infancia y la memoria –individual y colectiva–.

El primer aspecto, la infancia, es fundamental en sus relatos y constituye uno de los elementos más llamativos debido a su singularidad. Si hay algo que causó desazón fue la voz narrativa de *Cartucho*: una niña de siete años que cuenta con sobrada naturalidad los acontecimientos más crueles y dolorosos de la guerra. La perspectiva infantil que Campobello imprimió a su libro es considerada por algunos críticos como el elemento que suscitó su rechazo –al menos por parte del canon literario de la época–. No obstante, llama la atención que en

10 Lamentablemente no existe un archivo personal de Campobello, debido, entre otras cosas, a la lamentable situación en la que la autora vivió sus últimos años (específicamente los de su vejez). Estos estuvieron marcados por la soledad, el desamparo y el infortunio. Alrededor del año 1983, la escritora fue secuestrada en su propia casa, despojada de sus pertenencias, golpeada y finalmente desaparecida a manos de Claudio Fuentes Figueroa y María Cristina Belmont (esta última, ex alumna de Nellie). Sus captores se encargaron, durante varios años, de manejar todos los asuntos personales de la escritora y, por si fuera poco, falsificaron el testamento de Campobello dejando como única heredera a María Cistina Belmont, de manera que muchos de los documentos y objetos personales de la escritora se perdieron..

algunas notas periodísticas inmediatas y posteriores a su publicación, sí hay quien reconoce el valor de la obra literaria de la escritora duranguense.

La mirada infantil es rasgo particular del estilo de Campobello que logra transmitir al lector la experiencia de una niña en medio de la guerra. Sin embargo, la niña que describe con minucioso detalle la muerte de los soldados del norte no debe confundirse con la propia autora: es una técnica narrativa que Campobello utiliza para dotar de inocencia y credibilidad al texto.

La elección de la voz narrativa no es arbitraria en la prosa de Campobello, sino el resultado de una búsqueda que le permitiera plasmar con originalidad los hechos y reivindicar a la facción más vilipendiada de la lucha. En el prólogo ya citado, la escritora reflexiona sobre su posición de privilegio dentro del ámbito sociopolítico posrevolucionario (era una excelente bailarina, reconocida como la figura representativa de la danza nacional mexicana) y cómo escribir sobre estos temas (pese a su importancia) como ella deseaba hacerlo, representaba un desafío. Escribir acerca de los perdedores de la Revolución y recuperar el lugar que merecían los villistas en la Historia, no ofrecía más que desventajas. "Para escribir necesitaba una técnica, que yo no tenía. Era necesario encontrarla; nadie me la iba regalar. [...] ¿Podría decir, con voz limpia, sin apasionamiento, las verdades que formaban parte de mi historia familiar?" (Campobello 2004: 20). Le llevó tres años a la autora encontrar la técnica que le permitiera recrear la lucha en el norte sin provocar disgustos.

Para Nellie[11] –la niña-narradora de *Cartucho*– la lucha armada y sus estragos se vuelven parte de la vida cotidiana, percibe la muerte como un juego y muestra compasión y tristeza por los soldados caídos. Así lo muestra el siguiente fragmento:

> Tenían los ojos abiertos, muy azules, empañados, parecía como si hubieran llorado. No les pude preguntar nada, les conté los balazos, volteé la cabeza de Zequiel, le limpié la tierra del lado derecho de su cara, me conmoví un poquito y me dije dentro de mi corazón tres y muchas veces: "Pobrecitos, pobrecitos". La sangre se había helado, la junté y se la metí en la bolsa de su saco azul de borlón. Eran como cristalitos rojos que ya no se volverían hilos calientes de sangre. (Campobello 2009: 64).

11 A partir de ahora utilizo el nombre de Nellie para referirme a la narradora y protagonista del libro y Campobello para mencionar a la autora, en aras de evitar confusiones entre la autora y la voz narrativa dentro del discurso. La coincidencia entre ambos nombres, por lo demás, no es accesoria: fija un pacto de lectura en el que es casi inevitable emparentar a la figura extratextual, la persona, con la figura textual, la narradora.

La entereza de la niña frente a los cuerpos sin vida pero, sobre todo, la espontaneidad con la que detalla la escena, muestra la sensibilidad de la autora ante los eventos más crueles de esa etapa de la Revolución. El cuadro citado presenta la inocencia de una niña acostumbrada a mirar y vivir la violencia de manera cotidiana. Nada la sorprende: ya "No me saltó el corazón, ni me asusté, ni me dio curiosidad; por eso corrí" (Campobello 2004: 64); tal es la reacción de la niña al enterarse de que sus amigos fueron fusilados. En otro fragmento, al enterarse del deseo de *Babis* de sumarse a las tropas villistas, la niña prevé el destino de su amigo:

> Él era mi amigo. Me regalaba montones de dulces. Me decía que el me quería porque yo podía hacer guerra con los muchachos a pedradas. […] Todos los días me decía que ya se iba con una tropa y que le gustaban mucho los pantalones verdes. –Yo me compraré unas mitazas con hebillas blancas–, entonaba como una canción. Y muy enserio le dije: –Pero te van a matar. Yo sé que te van a matar. Tu cara lo dice'. Le conté a Mamá lo que Babis me dijo. Estaba yo retriste. (Campobello 2009: 74).

Habituada a mirar diariamente las atrocidades de la guerra –fusilamientos en masa, cuerpos desmembrados, castigos ejemplares–, Nellie advierte a su amigo el riesgo que implica integrarse a la tropa.

Según Garza, en la literatura autobiográfica de mujeres es posible distinguir el uso de la ironía, la trivialización, el tono casual, la superficialidad y el uso del lenguaje coloquial como elementos para restaurar la legitimidad de la voz de las mujeres en el discurso dominante (Garza 2009: 48). La focalización de la guerra desde la mirada de la niña –denostada por el canon al considerarla infantil e inferior–, además de ser una técnica narrativa es una estrategia de la que se vale Campobello para legitimar su voz y la de los villistas –voces marginadas, ella como escritora y los villistas como bandidos–.

Aunado a esto, es posible observar en la configuración de *Cartucho* el vínculo ineludible entre infancia y memoria. De acuerdo con Molloy, la función de la memoria en las narraciones autobiográficas es un punto central que puede ayudar a comprender la configuración y representación del sujeto femenino en un contexto determinado (Molloy 1996: 18). Para entender la relación entre infancia y memoria es fundamental tener en cuenta la distancia que media entre los acontecimientos narrados por Campobello (el conflicto armado que va de los años 1916-1920) y el momento de escritura del libro (1929-1931). Respecto a ello, muchos son los enigmas que rodean la vida de la Centaura del Norte; uno de ellos fue la constante insistencia por par-

te de la autora de alterar su fecha de nacimiento. En una entrevista otorgada a Emmanuel Carballo, la escritora dijo haber nacido el 7 de noviembre de 1909, sin embargo, Irene Matthews (una de las primeras biógrafas de Campobello) presentó el acta encontrada en la parroquia de Villa Ocampo, Durango, donde la escritora aparece registrada como María Francisca Moya Luna y con fecha de nacimiento de 7 de noviembre de 1900. La intención de la duranguense por ocultar el año de nacimiento está ligada, fundamentalmente, a su propósito de hacer coincidir la edad de la niña-protagonista de *Cartucho* con la de ella para así dar veracidad a sus relatos.

A trece años del inicio de la revuelta en el norte –pues en 1929 Campobello empieza a escribir *Cartucho*– la autora duranguense (que para ese entonces tenía veinte nueve años, según el acta ya citada) construye el texto evocando recuerdos de su infancia y de su vida en Parral. La distancia temporal entre lo vivido, lo recordado y su plasmación textual implica, de manera ineludible, la transformación de la percepción de la autora sobre el hecho histórico, además de que –en vista de que optó por la narración literaria y no por la histórica– se apropió de recuerdos ajenos para darles voz a aquellos que no la tenían.

Hablar de memoria en *Cartucho*, parece arriesgado si tomamos en cuenta que el texto no es considerado una autobiografía en el sentido tradicional del género. Debido a la complejidad que el libro representa es que la interpretación que hasta ahora he ofrecido se ciñe a la definición de autobiografía femenina que ofrece Magdalena Maíz, un "discurso histórico-literario de carácter híbrido [que] conforma y fusiona su estatus documental, su naturaleza ficticia y su carácter cultural a partir del modelo de representación de un sujeto femenino en un cuerpo-texto de complejas texturas ideológicas" (Maíz 1997: 75). Una de las características que me lleva a pensar *Cartucho* como texto autobiográfico –de acuerdo con la definición citada– es la mezcla entre historia y ficción dentro del libro. Si es difícil comprobar algunos hechos históricos representados en el texto, resulta aún más complicado intentar constatarlos con los recuerdos de la escritora. Sin embargo, con base en los escasos datos que se tienen de la estadía de la familia Moya Luna en Parral durante la Revolución, estimo viable hablar de memoria autobiográfica y memoria histórica para explicar los aspectos extratextuales de la obra de Campobello.

Al reflexionar sobre su trabajo teórico en torno a la autobiografía, Lejeune afirma que "Una autobiografía no es un texto en el que alguien dice la verdad sobre su vida, sino un texto en el que ese alguien dice que dice la verdad, que no es exactamente lo mismo" (Lejeune 2012: 83). Lo que se cuestiona aquí son los mecanismos a través de los

cuales el autobiógrafo reconoce su existencia y plasma su experiencia dentro del relato autobiográfico y a partir de qué elementos lo hace, pues la historia de su vida está permeada tanto por factores internos como externos. Asimismo, el discurso autobiográfico se ve influido por la subjetividad y la percepción, por ello, en los textos autobiográficos no existe una verdad absoluta. En el caso de Campobello, no es que los recuerdos que recupera no sean auténticos, pues "No es menos cierto que no recordamos sino aquello que hemos visto, hecho, sentido, pensado en un momento dado, es decir, que nuestra memoria no se confunde con la de otros" (Halbwachs 2011: 100), más bien, la memoria opera fuera y dentro del texto como el punto de conexión entre lo individual y lo social. Así en *Cartucho* la escritora no sólo alude a la Revolución al recordar episodios de su infancia sino que recupera los recuerdos de los otros:

> Al coronel Bustillos le encantaba ver cómo mamá se ponía enojada cuando decían la menor cosa acerca de Villa. […] Le encantaban los palomos. Había uno color de pizarra que aporreaba a todos, era tan bravo que se había hecho el terror de los demás; el coronel Bustillos se reía mucho al verlo. Un día le dijo a Mamá: –Este palomo es un Pancho Villa–. Mamá no dijo nada, pero cuando se fue Bustillos, todos los días le hacía cariños a su Pancho Villa. El palomo, después de su fama de Pancho Villa, apareció muerto, le volaron la cabeza de un balazo. […] Mamá contó que cierta vez en Parral, en la casa de los Franco, estando ya pacífico, el General le preguntó: ¿Quién mataría a su Pancho Villa? (Campobello 2009: 51).

En el episodio citado, Nellie narra una escena de la vida cotidiana y, como puede apreciarse, la mayor parte del fragmento tiene que ver con la manera en que ella recuerda, por un lado, la personalidad del general *Bustillos*, y por otro, la relación de éste –un tanto escabrosa– con su madre. Sin embargo, al final Nellie alude a una anécdota contada por su madre. Es dable observar aquí –así como en otros fragmentos del texto– la forma en que Campobello logra a través del lenguaje poético transmitir recuerdos (vinculados a la figura materna, que cobrará todavía mayor relevancia en su siguiente libro de relatos).

Al vincular los recuerdos de los demás con los suyos Campobello no sólo recupera la memoria y la historia de los habitantes de Parral sino que también logra colocarse dentro del relato como un testigo privilegiado ya que es dueña de un pasado que se ha perdido y que sólo ella conoce, lo ha vivido y puede transmitirlo a aquellos que lo ignoran. Según Silvia Molloy "Al apropiarse de la memoria de los otros, la memoria del propio autobiógrafo se expande y se vuelve más poderosa" (Molloy

1996: 215) y eso es justamente lo que sucede en *Cartucho*, al ensamblar los recuerdos de los habitantes de Parral con los suyos, el texto cobra fuerza y recupera uno de los episodios más oscuros de la lucha villista.

En otro pasaje, la autora recrea un fusilamiento a través de lo referido por los soldados ejecutantes de la acción: "Salieron con ellos y contaron los soldados que los fusilaron, que el chico había muerto muy valiente; que cuando les fueron a hacer la descarga se levantó el sombrero y miró al cielo. Othón murió un poco nervioso; no le pusieron caja, los echaron así nomás" (Campobello 2009: 65). La "defensora de bandidos" no sólo recurre a la tradición oral para evocar a través del habla cotidiana los hechos sucedidos durante el conflicto armado. En "La tarjetas de Martín López", Campobello detalla los últimos momentos de Pablo López incorporando como documento histórico visual (Parra 2015) la serie de tarjetas postales de fusilamiento[12] que aluden a la muerte de Pablo López. En el relato convergen dos recuerdos, el de Nellie sobre Martín:

> Martín López tenía una colección de tarjetas. En todas las esquinas se ponía a besarlas, por eso lloraba y se emborrachaba. Una tarde medio nublada. Mamá me dijo que ya venían los carrancistas, ya casi todos los villistas habían evacuado la plaza; de pronto apareció por la esquina un jinete medio doblado en su caballo; muy despacito siguió por la calle en dirección al mesón de Jesús; al pasar frente a la casa lo vi, sus ojos parecían dos charcos de agua sucia, no era feo, tenía la cara del hombre mecido por la suerte; casi cayéndose del caballo se perdió en el fondo de la calle (Campobello 2009: 111).

Y el de Martín sobre su hermano

> Mi hermano, aquí está mi hermano, mírelo usted, señora, éste es mi hermano Pablo López, lo acaban de fusilar en Chihuahua, aquí está cuando salió de la Penitenciaria, está vendado de una pierna porque salió herido en Columbus –enseñaba la primera tarjeta temblándole la mano flaca y los ojos azules–; aquí lo tiene al paredón, tiene un puro en la boca, véalo, señora, sus muletas parecen quebrarse de un momento a otro–. [...] –Aquí lo tiene usted con el cigarro en la mano, está hablando a la tropa, mi hermano era

12 Durante la Revolución, abundaron las tarjetas postales de fusilamientos que se imprimían masivamente con fines de lucro, a diferencia de los retratos de revolucionarios que eran únicos e individuales. Las tarjetas de fusilamientos conformaban series de imágenes con un guión narrativo dividido en tres tiempos: antes de la ejecución, el fusilamiento mismo y el cuerpo caído.

muy hombre, ¿no lo ve cómo se ríe? Yo tengo que morir como él, él me ha enseñado cómo deben morir los villistas (Campobello 2009: 110).

Así, la escritora consigue adueñarse y reproducir por medio del documento histórico –la tarjeta postal de fusilamiento– el recuerdo de Martín y lo presenta de manera más completa y densa. Además, la conexión entre la memoria individual y la memoria colectiva coloca a la narradora en una posición de privilegio frente al lector: al ser ella quien transmite la historia de un pasado olvidado e ignorado, "puede devolver a ese pasado el aura de la experiencia vivida" (Molloy 1996: 214). En *Cartucho*, lo vivido y lo recordado se funden y conforman una narración excepcional que preserva y transmite la historia de la Revolución rescatando a aquellas figuras omitidas por la historiografía oficial: los villistas.

Bibliografía

CAMPOBELLO, Nellie (2004): *Mis Libros*, México, Secretaría de Educación y Cultura. Gobierno del Estado de Chihuahua.

— (2009): *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*, México, Era.

GARZA Garza, Baudelio (2009): "La otra voz: El discurso autobiográfico femenino en México y el caso de *Memorias de España, 1937*, de Elena Garro". *Cauce. Revista internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, Núm. 32, 45-56.

HALBWACHS, Maurice (2011): *La memoria colectiva*, Argentina, Miño y Dávila.

KLEIN, Eva (2006): "Sobre las dificultades de definir como género", Márgara Roussotto (comp.). *La ansiedad autorial. Formación de la autoría femenina en América Latina: los textos autobiográficos*, Caracas, Equinoccio/Universidad Central de Venezuela/Universidad Simón Bolívar, 39-55.

MAÍZ Peña, Magdalena (1997): "Sujeto, género y representación autobiográfica: *Las Genealogías* de Margo Glantz". *Confluencia*, Vol. 12, Núm. 2, 75-87.

MOLLOY, Sylvia (1996): *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica-El Colegio de México.

PARRA, Max (2015): "Usos literarios de la fotografía en la obra narrativa de Nellie Campobello". Ponencia presentada en el Colegio de México, 2 de diciembre del 2015.

RODRÍGUEZ, Blanca (1998) *Nellie Campobello: eros y violencia*, México, UNAM.

Hemerografía

LIST Arzubide, German (1990): "Narra de cómo fue escrito el libro Cartucho". *Excélsior*, 16 de noviembre de 1990, 56.

SALAZAR Mallen, Rúben (1961): "La arrinconada". *Mañana*, 4 de febrero de 1961, 44.

Las mujeres pioneras de la heterodoxia: de las beguinas a Teresa de Jesús

Elena Fernández Treviño
IES Miguel Fernández. Duoda Barcelona

Resumen: Se trata de un recorrido por los diálogos femeninos con la divinidad durante la Edad Media, entendiendo la espiritualidad de estas como algo transformador, creativo, innovador y como espacio femenino propio. Las verdaderas "maestras" de la entrega espiritual y de la acción, desde el beguinaje hasta la mística Teresa de Jesús, convertida luego en el legado despedazado y enorme de Teresa de Ávila. Y todo ello a partir de sus escritura, de sus palabras y de sus obras. Un recorrido heterodoxo, poético e iconoclasta y desde el feminismo de la diferencia que nos hará entender mejor a estas mujeres pioneras, protofeministas, teólogas revolucionarias y reformadoras, a partir de Rosa Rossi, Luisa Muraro, Diana Sartori, Ángeles Caso y Milagros Rivera, entre otras y algún que otro autor**.**

Palabras clave: Religiosidad heterodoxa**;** Revolución; Feminismo; Amor; Libertad.

María Milagros Rivera cuando nos habla sobre el feminismo de la diferencia observa algo que las que hemos leído mujeres de muchas épocas y en muchas disciplinas también hemos observado: "que la practica política de la diferencia femenina no deriva del feminismo, porque mucho antes del feminismo han existido mujeres que han sabido darle un sentido libre a la diferencia femenina, sustrayéndose a los roles y mandatos de género". Ella misma utiliza un término que me parece muy acertado "mujeres *de-generadas*", esta observación es muy apropiada y es justa, como es justo reconocer que la presencia de una mediación femenina libre en la historia humana combate hoy por un significado universal. La lucha consiste en conquistar o reconocer la autoridad de las mujeres como hacedoras y participantes activas y creadoras de historia y creadoras de un simbólico femenino que hemos dejado silenciado, apartado u olvidado. Solo así podemos

resignificar y conocer quiénes somos y hemos sido las mujeres y solo así podemos rehacer una existencia libre, o recorrer la que nuestras antecesoras construyeron.

En la misma historia europea vemos que se practican formas de autoridad, y precisamente de autoridad femenina, que no siguen la línea de los mitos religiosos ni de los mitos fundacionales mas extendidos o que los cuentan desde otro origen o perspectiva. Cuando pienso en las mujeres que reescriben la historia, pienso en las escritoras beguinas del siglo XIII, que revolucionan el concepto religioso desde dentro y consiguen conectar su historia con la mía. Mujeres que supieron ser ellas y cuestionar el dogma dominante poniendo en duda cuestiones como la eternidad del infierno por la omnipotencia divina o bien traerlo aquí abajo, a la tierra, traer la eternidad misma y el infierno que son el amor o el desamor en ellas ,o que, como Margarita Porete, desarrollan una concepción del paraíso que no tiene nada que ver con el triunfo de las almas virtuosas. Ellas pertenecen a una larga genealogía de consejeras, maestras, predicadoras, carismáticas creyentes o laicas espirituales que, en el transcurso del medievo, desde Macrina la Joven ya en el siglo IV pasando por Hildegarda de Bingen hasta el Concilio de Trento y mas allá, han proporcionado palabra, y obra autorizada, aunque iconoclasta y heterodoxa, y sobretodo lucidez a los detentores del poder tanto político como religioso.

Así comienza mi ponencia que trata de seguir el rastro por esas mujeres que nos hablan del amor y sus formas, y también y sobretodo de la forma divina del amor. Este amor que está lleno de olvido, aunque el olvido esté lleno de memoria. De olvido de sí pero también del olvido estrepitoso que la historia ha tenido con muchas de estas que aquí señalo y que han debido estar en nuestros libros mas cercanos como referentes de una espiritualidad femenina que nos habría servido, porque en la historia de las ideas y de la espiritualidad, a la mujer dividida en cuerpo y alma, a menudo se la privaba de esta segunda. Es por tanto que apenas tenemos referencias espirituales de cómo tratarla.

Y así concediéndome la oportunidad de rastrear este hilo mas allá de la religión patriarcal en limite con el cuestionar a este Dios (agnosticismo) o negarlo (ateísmo), sigo las huellas de estas féminas en la que encuentro un nuevo halo de espiritualidad. En ellas se abre un campo inmenso hacia la *Otredad*, hacia lo otro que es espíritu ; concebido este sin mediaciones o desde cánones de autoridad que ellas en muchos casos no reconocen y yo tampoco.

Los textos que nos llegan de la teología en lengua materna o de la escritura mística femenina arrojan una luz lo suficientemente importante como para seguir leyéndolos. Son textos como nos dice Luisa Muraro "de una escritura que no tenía curso legal ni autorización simbólica ni

precedentes históricos y que a veces carecía incluso de los prerrequisitos mas elementales como el saber leer y escribir, y sin embargo estas mujeres se adelantaron a su tiempo"[1]

¿Pero quiénes eran estas mujeres heterodoxas, eclécticas e iconoclastas y qué las movía? Nos cuenta Ángeles Caso en su libro "Las olvidadas[2]" cómo era frecuente en la Edad media que las mujeres se recluyeran voluntariamente entre cuatro paredes y por distintas razones. Mujeres marginadas, viudas miserables, prostitutas, huérfanas sin recursos. Antes de recluirse era frecuente que se las ofreciera una misa e incluso que se les diera la extremaunción .

Muchas mujeres decidieron apartarse voluntariamente pero seguir formando parte de la vida activa y participativa de sus ciudades y países: son las beguinas, que surgen en Bélgica y Holanda y que pronto se extienden al norte de Francia y el oeste de Alemania.

Pero ¿quiénes eran las beguinas? Ellas eran mujeres que se dedicaban a la caridad, al cuidado de los demás y a labores sociales de muchos tipos, a acompañar a la familia de quien moría o a enterrarlo ellas mismas, al estudio y, sobre todo, a la oración, pero no pertenecían a ninguna orden religiosa y gozaban de una libertad de acción inimaginable en los conventos o casas donde vivían. Tanta admiración causaban que la nobleza, al principio del siglo XIII comenzó a financiar la construcción de los beguinajes a las afueras de las ciudades.

En un comienzo vivían en casitas individuales que alquilaban a la comunidad, a veces tomando como criada a otra beguina de origen más humilde, pero mas tarde el canon ortodoxo las obligó a vivir en conventos. Prescindían también de toda protección masculina, lo que era algo muy adelantado y novedoso para la época en donde vivían, lo que desde nuestra época actual puede ser calificado de actitud "feminista".

Con los conventos de la época abarrotados y el excedente de mujeres propio de los tiempos de las cruzadas, algunas eligieron llevar una vida religiosa sin renunciar del todo a la seglar (podían entrar y salir con libertad, pidiendo permiso). Aunque mas tarde fueron perseguidas por las Iglesias dominantes y bajo sospecha de herejía o brujería se las obligaba a entrar por el camino conventual al servicio de las ordenes religiosas.

Los nombres de algunas destacadas escritoras beguinas y místicas medievales fueron María de Oignies, a Lutgarda de Tongeren, a Juliana de Lieja y a Beatriz de Nazaret, autora de "Los siete grados del Amor", Mechtild de Magdeburgo o Hadewijch de Amberes.

1 Nos lo cuenta la filósofa Luisa Muraro en su libro "El dios de las mujeres".

2 La mayoría de los nombres de beguinas y beatas aquí citados están en su libro "Las olvidadas".

Se considera que las beguinas, junto con los trovadores y Minnesänger, fundaron la lengua literaria flamenca, francesa y alemana. Participaban en la apertura del saber teológico a los laicos, tomándolo del latín clerical y vertiéndolo a las lenguas vulgares. La traducción de obras del místico alemán Johannes Eckhart y la divulgación de su propia obra le costó la hoguera en París en 1310 a **Margarita Porete**, autora de *El Espejo de las Almas Simples* que dice:

Teólogos y otros clérigos
no tendréis el entendimiento
por claro que sea vuestro ingenio
a no ser que procedáis humildemente
que amor y fe juntas
os hagan superar la razón,
pues son ellas las damas de la casa.

Sus actividades suscitaron recelos fuera de sus muros. El riesgo de que dieran su propia interpretación a las escrituras llevó a la Iglesia a describirlas como brujas e infieles. Por eso el Papa Clemente V amenazó con excomunión a quienes las protegieran. A veces eran perseguidas, otras acusadas de herejes e incluso de prostitutas.

Pero la necesidad de un espacio específicamente femenino y que pocos siglos antes las mujeres llamadas beguinas habían materializado, creado y definido por las mismas mujeres, también había sido sentido y expresado literariamente en la ginecotopía de Cristina de Pizán a principios del siglo XV en el libro "La Ciudad de las Damas", en el cual ella imaginaba la construcción de una ciudad, sólida e inexpugnable, habitada sólo por mujeres. Escogieron un camino que no era nuevo y que ya había sido inventado más de mil años antes por Macrina la Joven, una mujer que (327-379) en la Grecia helenística y al morir su novio fundó una comunidad monástica y dedicó su vida a Dios[3]. O por Hidelgarda de Bingen (1098-1179) que escribía sus constantes visiones en cartas o libros, que también desafió la autoridad dominante, defendía la complementariedad de los sexos, que dejó una extensa obra literaria, científica, telológica, de poesía mística y que también padecía en su cuerpo lo que ocurría en su alma[4]. O por Herralda de Hohenburg, abadesa que vivió en el siglo XII y que es autora del Jardín de las delicias y en la que puede recorrerse una línea genealógica femenina en la que se sustentan la fundadora de su orden Odilia y llega hasta la restauradora de la

3 Véase en el libro M. M. Rivera Garretas (2014): *Teresa de Jesús*. Madrid: Sabina Editorial.

4 Véase sobre esta autora el libro de S. Schaup *Sophia. Aspectos de lo divino femenino* (1994), Barcelona: Kairos,1999.

orden Relinda. El Hortus deliciarum está pensado para la formación y el estudio de las jóvenes novicias, con una didáctica activa, un compendio de conocimientos fundamentales de la cultura y el saber monacal que recorría las distintas ciencias y estaba ilustrado por 300 imágenes. Una verdadera enciclopedia. Y encontramos textos como este: "Lo he compilado siguiendo la inspiración divina como una pequeña abeja y en alabanza y honor de Cristo y de la iglesia, y para vuestro disfrute lo he reunido en un único panal de miel. Por eso es importante que vosotras os nutráis de la dulce lectura de este libro con asiduidad."

Pero ¿qué movía a estas mujeres? Podemos decir que el amor en su máxima expresión de contenido es lo que mueve a estas mujeres. El amor y la libertad. Una libertad que es las mas profunda de las libertades y que podría constituir el germen de las libertades actuales.

"Es este amor sin objeto o siempre dispuesto a perderlo y nunca seguro de poseerlo, pero real y potente, lo que vuelve innecesarias y no vinculantes las construcciones, incluida la religión y la noción misma de Dios." dice Luisa Muraro. "Este lenguaje que adquiere la etiqueta de misticismo, de lenguaje de los místicos sabemos y comprobamos al leer a estas mujeres que era un lenguaje con forma propia pero al que no le son ajenas las cosas mundanas, la vida, la muerte o el enamoramiento."

A ellas y su pasión les debemos textos tan bellos como este de Hadewijch de Amberes:

Al noble amor
me he dado por completo pierda o gane,
todo es suyo en cualquier caso.
¿Qué me ha sucedido
que ya no estoy en mí?
Sorbió la sustancia de mi mente.
Mas su naturaleza me asegura
que las penas del amor son un tesoro.

En España el beguinaje adquiere una forma particular con las comunidades de beatas. Aunque este término hoy adquiera un carácter peyorativo, estas eran también mujeres distintas que no seguían el camino del matrimonio y hacían votos de castidad, oración e intensa caridad.

Conocemos a algunas, su vida y sus nombres, como **Antonia de Jesús**, que fundó un beaterio en el barrio del Albaicín, en Granada que mas tarde tendría que convertirse bajo vigilancia inquisitiva, en un convento de recoletas. Esta mujer fundó conventos en el centro de Granada también, en Chiclana de la frontera, y en Medina Sidonia, donde murió y escribió un "Libro de las fundaciones" como muchas de estas religiosas, y en concreto la propia Teresa de Ávila.

Como **Isabel de la Cruz**, beata de Guadalajara y que encabezó la secta mística de los alumbrados o iluministas, relacionada con el protestantismo de Lutero que fue un culto sin mediadores y que lee e interpreta las escrituras con entera libertad, tanto que en 1523 fue arrestada y acusada de hereje junto a su discípulo Pedro de Alcaraz que fue condenado a prisión perpetua y librado diez años después. Influyó en la también beata **María de Cazalla.**

Maria Dolorez López, conocida como la beata Dolores, que era ciega, y que fue ahorcada y quemada por la temible Inquisición sevillana, entre otras cosas por sus relaciones "intolerables" con sus confesores o por relacionarse con el demonio o beber un liquido mágico que le permitía poner huevos. Su proceso inquisitorial la acusaba de "proposiciones, iludente, ilusa, fingidora de revelaciones, revocante, negativa y pertinaz. Se la acusaba de "molinosismo" ,un movimiento parecido al "quietismo" que era considerado también herejía. Recordemos que la Inquisición duró en España hasta 1834.

Magdalena de la Cruz, visionaria y mística, que había sido considerada santa y gozaba de gran popularidad en las primeras décadas del siglo XVI, fue encarcelada en 1544 y que torturada y amenazada llegó a decir que sus acciones se debían a un pacto con el demonio y por el que se consideraba poseída. Fue calificada de "falsa santa" y condenada a un convento en Andújar abandonando la cárcel con una soga al cuello y una mordaza en la boca.

Luisa de la Ascensión, la monja de Carrión, que vivió en el convento de Santa Clara en Carrión de los Condes (Valencia), impuso la igualdad entre las monjas independientemente de su alcurnia. Fue acusada también de falsedad y falta de cordura. Murió antes de que pudiera resolverse su proceso inquisitorial, del que salió absuelta.

Sor Maria de la visitación, monja de Lisboa, famosa por sus estigmas sangrantes en forma de cruz, sus éxtasis y sus visiones, fue condenada por simuladora (ella misma se los hacía con alfileres) a prisión perpetua en un monasterio.

Como ella una larga lista de mujeres en toda Europa **Christina Ebner, Catalina de Génova, Santa Brígida de Suecia, Margery Kempe, Mechtilde de Magdeburgo, Santa Catalina de Siena,** ...y que entre ellas las hubiera fingidoras no se puede negar, pero también hallamos restos de una religiosidad especial, incluida Teresa de Ávila, que aunque intentó dejar claro que ella no pertenecía a ninguna de estas sectas, comparte mucho con estas mujeres.

Muchos de estos cultos derivaban también en una unión místico-erótica, y pasaban también por la mortificación del cuerpo y la renuncia a este siendo muchos de sus ritos verdaderamente escalofriantes: llevar cadenas con púas debajo de la ropa o alimentarse solo de agua

y hostias consagradas en el caso de Colomba da Rieti, quemarse los genitales con cera en el caso de Francesca Bussi, mutilarse la nariz y el labio superior con una cuchilla como hizo Margherita de Cortona, beberse el agua con la que había lavado a los leprosos en el caso de Angela da Foligno, o vivir encerrada y alimentarse de hierbas y un poco de pan como hacía Catalina de Siena.

Parémonos en estos dos fragmentos del libro de "Los siete modos del amor de Beatriz de Nazaret:

> Sucede a veces que amor se despierta en el alma como una tempestad, con gran estrépito y gran furor, y parece como si el corazón fuera a quebrarse por la fuerza del asalto y el alma hubiera de salir de sí en la entrega al amor y en su irrupción. [...] Por instantes el amor pierde en ella hasta tal punto la medida, brota con una tal vehemencia y agita el corazón con tal fuerza y tan furiosamente, que este parece herido por todos lados y sus heridas no cesan de renovarse, cada día con dolor más amargo y con nueva intensidad. Y le parece que sus venas se rompen, que su sangre se derrama, que su medula se marchita: sus huesos desfallecen, su pecho arde, su garganta se seca, su rostro y sus miembros sienten el calor interior y el furor de amor. Otras veces es como una flecha que atraviesa su corazón hasta la garganta y más allá hasta el cerebro, y le hace perder el sentido, o como un fuego devorador que atrae cuanto puede consumir; tal es la violencia con la que experimenta el alma en su interior la acción del amor, implacable, sin medida, apoderándose de todo y devorándolo todo.
>
> La belleza de amor la hace bella, la fuerza de amor la subyuga, la dulzura de amor la absorbe, al grandeza de amor la sumerge, la nobleza de amor la estrecha, la pureza de amor la atavía, la altura de amor la eleva y la une a sí misma de forma que ha de ser toda amor y solo amor puede ejercer. Cuando siente esta sobreabundancia de delicias y esta plenitud del corazón, su espíritu se abisma por entero en amor, su cuerpo desfallece, su corazón se disuelve y sus fuerzas la abandonan. Tan por completo dominada por amor, apenas puede sostenerse y a menudo pierde el uso de sus miembros y sentidos. Tal y como una copa llena se desborda y se derrama al mínimo movimiento, así ella, conmovida y abrumada por la plenitud de su corazón, sin querer, se desborda.

El feminismo hoy es generar un sentido libre de lo que significa ser mujer y en esto las místicas resignifican lo espiritual y lo estallan con la desmesura libre del amor.

Aunque no podamos hablar de una dirección unitaria y orquestada, si rastreamos la historia encontramos las huellas, los textos, los temas, la flecha y el arco y quizá la dirección. Además y como apunta Luisa Muraro ,fue una lucha que podíamos considerar política en el sentido de que pretendía y apostaba por un sentido mas grande y mas libre de nuestro estar en el mundo. Por la felicidad. Y por cambiar el orden simbólico y agrandarlo.

Milagros Rivera, en el prólogo del libro "El dios de las mujeres" de Luisa Muraro, nos dice "con el dios de las mujeres no hay que cargar". Por eso en la mística beguina, uno de sus nombres es Amor y, otro, Olvido." Y nos lo cuenta Hadewijch de Amberes en el poema siguiente:

El séptimo nombre es Infierno,
de este amor que me consume.
Pues todo lo devora y todo lo daña
y nadie se libra de verdad
si ha sentido su gusto y su zarpa,
aquí no se concede gracia a nadie.
Como el infierno todo lo destruye,
no se gana más
que desgracia y pena,
estar siempre en la inseguridad,
siempre un nuevo asalto, persecución nueva,
todo es devorado, todo engullido
en su sustancia abismal,
hundirse sin fin en el ardor y en el hielo,
en la profunda y alta tiniebla del amor:
esto supera la obra del infierno.
Quien conoce el amor y sabe bien sus idas y venidas,
puede entender que su nombre más alto
sea Infierno.

Todas esas mujeres ya citadas al principio, beguinas, beatas y otras religiosas, precedieron o fueron coetáneas a Teresa y todas ellas libraron actos de rebeldía. Y también añado yo, de coherencia y valentía. Se podría rastrear toda una línea no ortodoxa, ni cumplidora de lo patriarcal o de lo canónicamente establecido que recorre las historias de los conventos, de las ordenes, de la autoridad cristiana. Ya hemos citado algunas de estas mujeres y podríamos seguir nombrando todas las teólogas en lengua materna del siglo XIII que según Tomás de Aquino cometían el pecado de "endiosamiento", "totum mundum esse Deum" (Aquino 2004) refiriéndose a aquellos y aquellas endiosadas que creían que lo divino podía estar contenidos en ellas y ellos. Todas ellas llevaron

su signo femenino libre. Todas ellas y también Teresa llevaron este signo que fue entender que Dios no es, en primer lugar Dios padre sino Dios amor[5].

Entre todas estas mujeres me detengo a destacar el caso de Teresa de Ávila. En la búsqueda de la Teresa mujer me encuentro con Teresa Sánchez de Cepeda y Ahumada. El nombre con el que nació y que es de su madre y de su padre. Un nombre que le ofrece una inscripción social en el mundo en el que vive, un nombre sospechoso de judeoconversos que enriquecidos por el comercio pudieron comprarse un certificado falso de hidalguía que le permitiría acceder a la vida de noble y comportarse como cualquiera de los 'cristianos viejos'. Un nombre que pronto le indica que su destino no es el matrimonio y que le sugiere un camino distinto en las puertas abiertas de su imaginación que había ya comprendido en los libros de caballería de su madre. Teresa amó mucho a su madre pero no pudo disfrutarla mucho tiempo. De ella leía novelas de caballería ,como el Amadís de Gaula, Esplandián, Florisandro, Tirante, Tristán, que eran aventuras repletas de misterio y llenas de poesía. Como yo leía las historias de tebeos de mi madre y los libros de santos que ella también tenía, como leía todo lo que en mis manos caía. Los libros encendieron su imaginación de niña y mantuvieron la llama viva de historias que construía solo en su imaginación o junto a alguno de sus hermanos, sobretodo con Rodrigo de Ahumada con el que solo se llevaba un año. Y es que su madre, Beatriz de Ahumada, murió pronto (a los 33 años). Supongo que no ayudó haber tenido 10 partos en 18 años de matrimonio y un marido que por aparentar que pertenecía a la clase noble se iba llenando de unas deudas que los ahogaban.

Dura y difícil vida la de las mujeres de la época de la madre de Teresa. Mujeres dedicadas a ser *la perfecta casada*, como escribió Fray Luis de León o La *Femina Christiana*, de Luis Vives[6]. Una obra en la que describía perfectamente cómo tenía que comportarse la mujer casada, y cómo eran las mujeres buenas y las malas. En definitiva el rol de la mujer de la época de Teresa:

> Que es decir que ha de estudiar la mujer, no en empeñar a su marido y meterle en enojos y cuidados, sino en librarle dellos y en serie perpetua causa de alegría y descanso. Porque ¿qué vida es la del aquel que ve consumir su patrimonio en los antojos de su mujer, y que sus trabajos todos se los lleva el río, o por mejor decir, al albañar,

5 Lo explica Milagros Rivera en su libro M.M. Rivera Garretas. *El amor es el signo. Educar como educan las madres*, Sabina Editorial, Madrid, 2012.

6 L. Vives, *De femina christiana*, Madrid, Aguilar, 1944: "Dará fe de todo lo que él dijere, aun cuando contare cosas inverosímiles e increíbles; reflejará todas las expresiones de su rostro; si se riere ella reirá, si se entristeciere, se le manifestará triste", p.323.

y que, tomando cada día nuevos censos, y creciendo de continuo sus deudas, vive vil esclavo, aherrojado del joyero y del mercader?

Dios, cuando quiso casar al hombre, dándole mujer, dijo: «Hagámosle un ayudador su semejante» (Gén, 2); de donde se entiende que el oficio natural de la mujer, y el fin para que Dios la crió, es para que sea ayudadora del marido, y no su calamidad y desventura; ayudadora, y no destruidora. Para que la alivie de los trabajos que trae consigo la vida casada, y no para que añadiese nuevas cargas. Para repartir entre sí los cuidados, y tomar ella parte, y no para dejarlos todos al miserable, mayores y más acrecentados. Y, finalmente, no las crió Dios para que fuesen rocas donde quebrasen los maridos y hiciesen naufragio de las haciendas y vidas, sino para puertos deseados y seguros en que, viniendo a sus casas, reposasen y se rehiciesen de las tormentas de negocios pesadísimos que corren fuera dellas.[7]

Y entre todas las opciones que la joven Teresa tenía y seguramente afectada por la vida de su madre y de lo que significaba ser mujer en su época, convencida de que el matrimonio era un peligro para la salud y la libertad femeninas, como años más tarde explicará a sus monjas, De esa sujeción al hombre nos hemos librado, les decía Teresa, eligió el convento de la Encarnación, pese a la férrea oposición de su padre.

Eligió la vida del convento, como hacían muchas mujeres de la época, después de pasar por periodos de pésima salud. Nadie atinaba con lo que tenía pero a menudo caía enferma y tanto las monjas como su familia probaron de todo: desde la medicina convencional (sangrías, emplastes, aceite de escorpión) a todo tipo de medicina alternativa que practicaban curanderas (remedios de hierbas que muchas veces la hacían vomitar). A veces tenía que retirarse al campo para recuperarse, pero estas crisis culminaron en una muy grave en la que entró en una catalepsia de cuatro días. Todos la dieron ya por muerta, e incluso tenían ya la sepultura preparada, la habían cubierto con la mortaja y habían sellado sus ojos con cera caliente. Su padre sin embargo decía "esta hija no está para enterrar" y así fue. Despertó un buen día. Pero su cuerpo estaba destrozado. Tardó ocho meses en poder moverse (solo movía el dedo meñique) y tres años en poder siquiera gatear. Muchas de las biografías posteriores coinciden en que muchos de los síntomas y padecimientos que tenía Teresa eran de tipo psicosomático, tras pasar

7 L. de León. *La perfecta casada,* Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.

por diagnósticos relacionados con el corazón, la epilepsia, la histeria, tuberculosis, meningitis cerebral, malaria y un largo listado de otros males. Mas tarde volveré sobre ello.

Solo estuvo allí, en el convento de la Encarnación, hasta los 46 años, que fue cuando decidió escuchar lo que sus oídos y su corazón le decían: cambiar el mundo cambiando ella. Escribir su libro vivo de la vida.

Ella no era feliz en el convento de la Encarnación, tampoco podía decirse que fuese infeliz pero sobre todo no se sentía plenamente libre ni estaba plenamente satisfecha. El tipo de espiritualidad que allí se practicaba no la llenaba y a menudo influía en su estado de ánimo. Y como nos dice Milagros Rivera en su libro sobre ella, quería una vida de sensaciones fuertes, creativa, sin aburrimiento, que hiciera vibrar todas sus cuerdas (2014: 31).

Teresa quiso poner en el centro de su vida su deseo. Y este se realiza y se resume en dos grandes labores. Una de hecho, la reforma del Carmelo y otra labor que queda por escrito. A partir de este momento es cuando nace realmente la mística Teresa de Jesús. La primera labor era como cumplir su sueño de niña, un deseo de vida heroica que se encontraba con las dificultades culturales provocadas por el hecho de que Teresa era una mujer. Y esta labor mas tarde se deja entrever en la necesidad que siente Teresa de plasmar ese proceso en la escritura, y entonces nace la escritora Teresa de Jesús.

La escritora Teresa de Jesús plasma ese proyecto de vida en el *Libro de la Vida*, el *Camino de Perfección* y las *Moradas o Castillo Interior*, y esa orden en el *Libro de las Fundaciones*, las *Constituciones* y la *Visita de descalzas*. Ambos procesos en ella se encuentran tan estrechamente entrelazados que es imposible entender el uno sin el otro. Porque la creación de su orden, su proyecto de reforma, toma sentido en la escritura, pues esta escritura se dirige a las mujeres que le ayudan a crear la misma reforma, sus discípulas, hijas, hermanas carmelitas, que son las destinatarias nombradas o no de su obra escrita. A ellas, Teresa de Jesús lega una orden y una obra escrita, las dos cosas.

Mediante esta labor Teresa desafía el orden patriarcal establecido. Rechaza el designio del destino como la Antígona de Sófocles, rechaza el mandato tomista, la sentencia paulina de las mujeres cállense en las iglesias, y recupera una autoridad primigenia que nos ha sido arrebatada: la autoridad de la Madre. Y es que lo que une a Teresa a sus discípulas es la autoridad de la Madre, –así llaman a Teresa las carmelitas– autoridad del ejemplo (las fundaciones, la reforma, las luchas de Teresa por defenderlas) y la autoridad de la palabra (sus obras, que transmiten su proyecto de libertad). Una referencia de autoridad que todas sus discípulas aceptan libremente (como se debe aceptar la verdadera autoridad) aunque luego interpreten de forma distinta.

Para entender las dos obras de Teresa (la escrita y la de su reforma) es importante entender las coordenadas históricas y religiosas en las que se mueve. Todo alrededor era hostil ante tal labor y ella que no hace sino hablarnos de obediencia y humildad (lo dice en el prólogo del libro de la Vida). Una obediencia que no era sino a si misma, a la voz interior que la llevaba a Dios mismo, a esa voz divina que le habla y le dice lo que ha de hacer. Esa voz que consigue siempre cambiar la opinión de los letrados y del mundo entero, esa voz que es su propia fuente de autoridad y que se abre paso en un orden rígido y nos abre paso a las demás.

Teresa escribe su autobiografía espiritual jugándose su propia vida y en un momento de efervescencia y cambios espiritual.

La inquisición tenía un índice de libros prohibidos, prohibía cualquier traducción de la Biblia aunque fuera parcial y otras formas de religiosidad alternativa eran condenadas fulminantemente. Había condenado a alumbrados y erasmistas y otros sectores reformistas luteranos. Así se controlaba la palabra sagrada en manos de un clero masculino que hablaba latín. Cuando ella empezó a escribir había terminado la II parte del Concilio de Trento que había fijado el credo a seguir y había redefinido la forma de vida religiosa de las mujeres obligándolas adoptar la clausura y la 'santa ignorancia'. Pero lejos de acatar esto: Ella seguía los consejos de confesores y letrados que fueran duchos en cuestiones espirituales, si no, no podían juzgarla. Ella practicaba oración vocal pero acompañada de devoción interior. Ella obedecía a la jerarquía eclesiástica pero por encima estaba la voz de dios mismo. Para ella la Iglesia era mediadora en su credo pero la unión con dios era la esencia.

Este equilibrio funambulista entre heterodoxia y ortodoxia estuvo amenazando su vida y su obra hasta el final y ella inteligentemente supo hacerlo (de esta estrategia nos habla muy bien Alison Weber) de ese subversivo equilibrio inteligentemente construido como proyecto político y transformador. Con su ironía sutil que no puede tomarse al pie de la letra, sus palabras ambivalentes, su comprender el espíritu y no la letra que permite que sus obras lleguen a sus destinatarias –las monjas carmelitas– sin ser destruidas.

El cambio de vida de Teresa de Jesús se produce en el momento en que Teresa inicia su búsqueda interior. Ha encontrado la forma de encontrar a Dios en sí misma, en un proceso de autoconocimiento que la autorizará para tomar la palabra y actuar en el mundo. Su objetivo: intentar crear el espacio ideal para que otras mujeres puedan vivir ese proceso extraordinario de búsqueda y encuentro de Dios que ella ha desarrollado en circunstancias no ideales y escribir una obra que ayude a explicar a las otras mujeres cómo se puede experimentar ese proceso. En su obra, la experiencia personal es el centro de todo. No lo que le

dicen sus confesores, los teólogos que le atormentan insinuándole que no es Dios sino el demonio quien le envía las gracias místicas. Si no lo que ella sabe y vive y quiere hacer partícipe a otras mujeres.

Gracias a libros como el de Rosa Rossi o el de Alison Weber[8] encontré a una Teresa que me conmovía, que se acercaba a mi como mujer de otro tiempo incluso no compartiendo sus creencias.

Ella nos demostró que cualquier mujer está igualmente capacitada para interpretar, decir y hacer dentro de un terreno tan masculino tan vedado, tan suspicaz y reticente al pensamiento femenino que muchas veces representa, la caja de los males de Pandora, la manzana de Eva, la seducción de la Magdalena, la debilidad o la incapacidad.

La Teresa mujer, Teresa de Cepeda y Ahumada deja de estar enferma (casi muerta) y vive porque muere de amor. El amor que incuba poco a poco en sus fundaciones que ella llamaba "palomarcitos".... con la labor inmensa de lo pequeño. ¿No es esto un rasgo de su feminidad que nos representa a todas?.

Del legado que nos dejó Teresa tenemos que recomponer bien su figura que queda despedazada y repartida a conveniencia de quienes la admiraban o trataban de sacar partido de ella.

Esas ciudades que la circundaban también habían quedado mutiladas y despedazadas tras la marcha de los judíos de ellas. Porque cuando sesgamos cualquier rasgo cultural ya no somos las mismas ni los mismos. Cuando amputamos, mutilamos la historia o la cultura por razón de sexo, raza o religión tampoco. Despedazar a Teresa me recuerda a despedazar a España con la expulsión de judíos y la posterior expulsión de los moriscos, como la constante expulsión en este país de todos los disidentes y los heterodoxos y los que piensan diferente. Ella fue requerida como reliquia de culto y poder que hubiera sido lo último que ella hubiera querido.

Cuando se inicio el camino a convertirla Doctora de la Iglesia, tras la canonización en 1622, la primera traba fue la condición de su sexo: era mujer- El Papa Pío XI niega su elección como Doctora de la Iglesia con un lacónico: "Obstat sexus"(lo impide su sexo). Era 1923 y habían pasado 3 siglos. Fue Pablo VI en 1967 el que consideró la cuestión sencilla de entender pero no de ejecutar de que ser Doctor pudiera conjugarse en femenino, de que una mujer Santa pudiera ser también Doctora de la Iglesia.

Pero entre todo lo que ella dejó se encontraba algo que iba a dejar huella indeleble en las generaciones de mujeres venideras: su obra escrita, impresa por primera vez seis años después de su muerte, salvada de las manos de la Inquisición.

8 Del libro de Alison Weber aún no hay traducción al castellano.

Por mucho que su figura fuese distorsionada, sus obras estaban allí, y sus ediciones permitieron a multitud de mujeres leerlas sin intermediarios y acercarse a la personalidad de una mujer que contra todo y todos había hablado públicamente, se había apropiado de la palabra sagrada, había enseñado sobre Dios a sus discípulas, había fundado una nueva orden religiosa y, por si todo esto fuera poco, el clero católico la había declarado santa. Como afirman Electa Arenal y Stacey Schlau, el impacto de Teresa de Ávila en las vidas y en la escritura de las religiosas hispánicas fue enorme; la autorización y la inspiración de miles de textos de otras religiosas arrancó de su obra.

Las primeras en recibir su inspiración fueron sus más directas discípulas. Al menos tres de sus grandes obras, *Camino de Perfección*, el *Libro de las Fundaciones* y *Las Moradas* tenían como principal destinatario las religiosas descalzas. Sus discípulas copiaron e hicieron circular estas obras de forma manuscrita, salvando en ocasiones algunos textos, como el *Comentario al Cantar de los Cantares*, que Teresa de Jesús tuvo que quemar por orden de su confesor, pero que ya había sido copiado por sus compañeras antes de ser entregado al confesor. Entre estas primeras discípulas ya hay importantes escritoras como María de San José o Ana de San Bartolomé. Entre la segunda generación de descalzas como escritoras en prosa y verso, además de traductoras, se encuentran María de San Alberto y Cecilia del Nacimiento.

Teresa se recompone y todavía anda por los caminos de este país siendo ella misma mezcla cultural y contradicción para quienes la miran. Toda su obra queda embelleciendo aún mas las murallas de esta bella ciudad porque ella la abre al mundo entero.

Aunque las tres Teresas confluyen en la mas importante que es Teresa de Jesús, a mi no me interesa tanto la Teresa Santa porque es un código de autoridad que no comparto. A mi me interesa la Teresa mujer y la Teresa escritora. Porque la escritura es una forma de resistencia siempre y mas para una mujer en sociedades patriarcales.

A Teresa como no podía cambiársele el sexo se la cambió de género...(se ha definido en algunas obras y estudios como la mujer de rasgos varoniles o la mujer-hombre)..con lo que no estoy de acuerdo. Se la ha convertido en una mujer ilustre y excepcional apropiándose sus textos la política conveniente y el poder. Es Doctora de la Iglesia, si, porque los varones preclaros le han otorgado dicha distinción.

Ni admiración desmedida y exagerada que la convierta en ser ilustre ni sometida a la domesticación. A mi me interesa la Teresa que integra un hilo de mujeres que configuran una tradición de libertad y autoridad femeninas. La Teresa desobediente, insurrecta por amor, libre y mujer que cierra un círculo hermenéutico sexuado o continúa esta espiral que no pretende incluirse en el mundo canónico sino transformarlo y dar

nuevos criterios, es decir de crear cultura y de cuestionar la intelectualidad dominante, como cualquier otra mujer que nos ha dado mano con la aguja y con la pluma.

Porque las mujeres hemos ido atesorando palabras y obras de mujeres del pasado, cuya originalidad y fidelidad a sí mismas han tenido la fuerza de romper los cánones patriarcales de pensamiento con conflictos que han resultado fecundos para contar su propia historia. Hasta el punto de que hoy estamos en presencia de conversiones culturales y simbólicas, algunas de ellas radicales, en muchos campos del saber, con efectos liberadores, gracias a una inteligencia femenina esparcida por todo el mundo y ofrecida a todos. Hemos entrando en la apasionante tarea de rescatar a todas estas mujeres que han formado parte de la historia reconstruyendo una genealogía femenina como si tirásemos de ese hilo de la Penélope de Homero y destejiéramos la historia contada para encontrar el hilo necesario que teje otra manera de decir y de ser y en cuya entretela sí nos vemos reconocidas las mujeres. Es esa otra historia de Penélope contada por ella misma.

Y esta tarea ingente y necesaria de destejer para tejer juntos hombres y mujeres debe hacerse desde la propia escuela y es urgente y necesaria, pero también desde la investigación y los libros.

Todos los seres humanos han nacido de una mujer, nos dice Adrienne Rich. Ahí están comprendidas nuestras madres, nuestras hijas, nuestras hermanas, nuestras abuelas, nuestras amigas. Pero lo está cualquier mujer que anda por la calle, que te atiende en un supermercado, que te mira en una panadería, que espera largas horas en cualquier frontera. Las mujeres y los hombres no somos, pues, en cuanto tales, ni iguales ni desiguales sino diferentes y dispares. Y esto es una fuente de riqueza y de sentido inagotable y sagrado.

Bibliografía

ALABRÚS, Rosa María; GARCÍA CÁRCEL, Ricardo (2015): *Teresa de Jesús. La construcción de la santidad femenina.* Madrid: Cátedra.

CASO, Ángeles (2011): *Las olvidadas.* Planeta: Barcelona.

CASTRO, Américo (1929): *Teresa la Santa y otros Ensayos.* Madrid -Barcelona: Ediciones Alfaguara.

DE AMBERES, Hadewijch (2005): *Visiones.* Barcelona: María Tabuyo Ortega.

DE AQUINO, Tomás (2004): *Summa contra gentiles.* Madrid: Porrúa.

DE JESÚS, Santa Teresa (2014) : *Libro de la vida.* Ed., est. y notas Fidel Sebastián Mediavilla. Madrid: RAE- Galaxia Gutenberg, (Bibl. Clás.,35).

DE NAZARET, Beatriz (2004): *Los siete modos del amor ,vida y visiones.* Barcelona: María Tabuyo.

KRISTEVA, Julia Kristeva (2015): *Teresa, amor mío. Santa Teresa de Ávila.* Barcelona: Editorial Paso de Barca.

MURARO, Luisa (2006): *El Dios de las mujeres.* Madrid: Horas y Horas editorial.

O´BRIEN, Kate (2014): *Teresa de Ávila:* Madrid: Vaso roto.

RICH, Adrienne (1995): *Of Woman Born. Motherwood as Experience and Institution*. New York-London: Norton & Company.

RIVERA GARRETAS, María Milagros (2014): *Teresa de Jesús*. Madrid: Sabina editorial.

— (2003): *Nombrar el mundo en femenino.* Barcelona: Icaria.

— (2005): *La diferencia sexual en la historia.* Valencia: Universitat de Valencia.

ROSSI, Rosa (1984): *Teresa de Ávila, Biografía de una escritora.* Barcelona: Icaria.

SANTINI, Marina (2008): "Palabras e imágenes: alimento de libertad. La relación educativa en Hildegarda y Herralda". *Duoda*,135.

SARTORI, Diana (1996): «Por qué Teresa» en VVAA, *Traer el mundo al mundo,* Barcelona: Icaria editorial.

TOMASSI, Wanda (2002): *Filósofos y mujeres.* Madrid: Narcea.

VIVES, Luis (1944): *De Femina christiana.* Madrid: Aguilar.

WEBER, Alison (1990): *Teresa of Avila and the Rethoric of Feminity*. New Jersey, USA: Princenton University Press.

ZAMBRANO, María (2008): *Hacia un saber sobre el alma.* Madrid: Alianza editorial.

Robin Lakoff. Más allá de la Cortesía

Aldo Fresneda Ortiz
Universidad de Murcia

Resumen: el lenguaje, además de una capacidad psicológica que propicia la comunicación humana, constituye un crisol de costumbres, impresiones e ideologías que conforman la manera en que nos relacionamos con los demás. Robin Lakoff desentraña estas relaciones desde la perspectiva pragmática, a través de sus estudios sobre cortesía, y desde la perspectiva de género, donde pone de relieve la desigualdad de la mujer frente al hombre a través de su reflejo en la lengua.

Palabras clave: Lenguaje; Cortesía; Género; Desigualdad; Lakoff.

1. Introducción.

Una de las grandes humanistas del siglo XX dentro del ámbito filológico es sin duda Robin Lakoff, la gran lingüista neoyorquina estudiosa de cuestiones de índole sociolingüística. Eclipsada durante un tiempo por los trabajos de su actual exmarido, George Lakoff, afamado lingüística cognitivista, es necesario reivindicar la figura de una de las principales autoras en el estudio de las influencias sociales del lenguaje. Si bien una de las mayores contribuciones de esta humanista ha sido el "Principio de Cortesía", que explica las relaciones que rigen los actos conversacionales partiendo de las nociones de poder y solidaridad que existe en los mismos, lo cierto es que son igualmente destacables sus estudios de género, en los que investiga la forma en que el lenguaje recoge el estatuto de la mujer (*Language and society*). Así pues, hemos creído que su figura merece ser recordada dentro del marco del "IX Congreso Internacional. Mujeres de letras: pioneras del arte, el ensayismo y la educación". Para llevar a cabo nuestra aproximación a la figura de la autora neoyorquina y así rendir homenaje a una autora tan destacable, hemos ideado un doble recorrido por sus producciones: el recorrido lingüístico y el recorrido "de género". Sin embargo, dada la naturaleza de sus estudios lingüísticos, veremos que la relación que se establece entre ambos recorridos es difícilmente disociable.

2. Recorrido lingüístico

Para abordar el recorrido lingüístico de Robin Lakoff, es necesario contextualizar el lugar en que tienen cabida sus estudios: a raíz del "Principio de Coorperación". Podemos recordar que Paul Grice se plantea cuestiones sobre la lógica y el lenguaje (bien es cierto que un primer momento de forma más próxima a la lógica que al lenguaje). A tenor de estas reflexiones, llegó a las siguientes conclusiones: piensa que todos los seres humanos son racionales y que hay un principio que rige las relaciones interpersonales (*La búsqueda del significado*, "Lógica y conversación", 1991). Grice reflexiona acerca del lenguaje del siguiente modo: «Una conversación no es una cuestión de observaciones inconexas: no sería racional si fuese así» (1991: 515). «Una conversación es un esfuerzo cooperativo que se realiza para conseguir un objetivo común (ya sea previo a la conversación o fruto de la misma)» (1991: 523).

2.1. El Principio de Cooperación

Como ya hemos dicho, lo que en un principio era una teoría lógico-filosófica, acabará convirtiéndose en una de las teorías lingüísticas más importantes del siglo pasado, cristalizando a través del "Principio de Cooperación". En relación con este principio dice Grice: «Haga usted su contribución a la conversación tal y como lo exige, en el estadio en que tenga lugar, a propósito y en la dirección del intercambio que usted mantenga» (1991: 516) y «Diga en cada momento lo que sea necesario para conseguir fines comunicativos» (1991: 517). Para conseguir esto hay que respetar las cuatro máximas conversacionales que él presenta: cantidad, cualidad, relación y modo. Como ya es más que sabido:

Máximas Conversacionales del Principio de Cooperación	
Máxima de cantidad	Hay que dar toda la información que sea necesaria
	No hay que dar más información de la necesaria
Máxima de cualidad	No diga lo que cree que es falso
	No diga algo de lo que no tenga pruebas
Máxima de relación	Sea relevante (pertinente o directo)
Máxima de modo	Evite ser oscuro
	Evite ser ambiguo
	Sea escueto
	Sea ordenado

A veces las máximas se pueden desobedecer y eso perturba la comunicación. Entonces es necesario que interpretemos. El incumplimiento de las máximas puede ser de distinto tipo: violación simple, sin ostentación (como en el caso de la mentira), una suspensión manifiesta (hay algo que nos impide dar toda la información y por lo tanto se rompe la máxima de cantidad), una relación de conflicto entre algunas de las máximas conversacionales o una violación manifiesta de las mismas (como el lenguaje figurado a través de recursos como la metáfora, la hipérbole o la metonimia).

2.2. Crítica de Robin Lakoff al Principio de Cooperación

En este punto, ya hemos repasado las principales aportaciones del Principio Cooperativo propuesto por Grice. Sin embargo, desde una perspectiva actual en la que el modelo cooperativo ya ha sido superado en algunos de sus aspectos, es interesante apuntar que una de las primeras autoras en detectar algunos de los problemas que surgían con el Principio de Cooperación fue Robin Lakoff seguida de otros autores como Geoffrie Leech. En su obra *Language in context* (1973), la autora plantea los siguientes problemas:

> Paso por alto el problema (que 1o es, para Grice tanto como para cualquiera) de como determinar estas cualidades: ¿Cuánto es demasiado? ¿Qué es pertinente? ¿Cuándo es una expresión oscura? Estas son, después de todo, las cuestiones que nos dividen: realizo una contribución conversacional que considero necesaria, verdadera, pertinente y perspicua; alguien la escucha y la considera innecesaria, falsa irrelevante y oscura, y yo me quedare desconcertada si termina abruptamente la conversaci6n. Por 10 tanto, estas nociones tienen que ser definidas de una manera más rigurosa en función de los mundos no coincidentes del hablante y del oyente (266-267: 1973).

La autora se pregunta, por lo tanto, por varios aspectos: ¿cómo sabemos que lo que decimos es suficiente? ¿Cómo sabemos que lo decimos de forma suficientemente clara? ¿Cómo sabemos que no hay ambigüedad? Y ¿qué papel desempeña la cortesía?

Ante esta situación, Lakoff se plantea la necesidad de hablar de una "competencia pragmática", que dé cuenta de las necesidades del discurso dentro del acto comunicativo. Para la autora (1973: 265), esta competencia pragmática se puede dividir en dos partes: procure que su discurso sea claro y procure ser cortés en su intercambio co-

municativo. Entre ambas premisas existe una relación que en algunos casos puede llegar a ser conflictiva, pues en determinadas ocasiones una de las dos predominará sobre la otra y marcará de un modo claro el discurso, como queda patente a través de la siguiente afirmación:

> Si se pretende comunicar un mensaje directamente, si el primer objetivo que tenemos al hablar es la comunicación, intentaremos ser claros para que no malinterpreten. Pero si la pretensión del hablante es situarse respecto al nivel y condición de cada uno de los participantes en el discurso, indicando donde, según su apreciación, está cada uno, entonces su objetivo será no tanto la claridad como el expresar buenos modales. A veces, como veremos, la claridad es cortesía (1973: 266).

Es decir, Lakoff se da cuenta de que el hablante tiene en sus manos la posibilidad de elegir entre dos modos de elaborar el discurso: priorizando la comprensión efectiva del mismo o preocupándose por el modo en que su discurso pueda afectar al oyente. Por supuesto, estas dos preocupaciones pueden y deben existir de forma conjunta en la mayor parte de los discursos, aunque como señala la autora es más frecuente el cuidado del oyente dentro de un discurso formal. Así, la formalidad o informalidad del discurso matizarán el conjunto de estrategias discursivas que el hablante emplea para hacer su discurso menos lesivo o más agradable al oyente. La gran aportación de Lakoff consiste en incorporar la noción de cortesía discursiva al conjunto de principios que rigen las conversaciones. De hecho, la cortesía es tan importante, que, como apunta Lakoff (1973: 267), se impondrá a la claridad en las situaciones en que ambas entren en claro conflicto.

> Cuando la Claridad entra en conflicto con la Cortesía, muchas veces la Cortesía se impone: se considera más importante en una conversación evitar la ofensa que conseguir el objetivo de la claridad. Lo cual es lógico, puesto que en la mayoría de conversaciones informales la comunicación real de ideas importantes es algo secundario respecto al mero hecho de afirmar y estrechar las relaciones. De hecho, las máximas de la conversación se respetan de manera estricta precisamente en aquellas conversaciones en las que el contenido que se comunica es más importante que el acto de dialogar (1973: 267).

Como podemos observar, la justificación de la importancia de la cortesía está basada en la función que la autora otorga a la conversación: la reafirmación y el estrechamiento de las relaciones per-

sonales. Esta afirmación parte de la siguiente asunción implícita: el lenguaje es únicamente el principal medio de socialización y la comunicación es, por lo tanto, sólo una forma subsidiaria de las múltiples maneras en que puede aparecer la capacidad de socialización. Podría entroncar este planteamiento con la vertiente lingüística que explica el origen del lenguaje como una suerte de "emergencia social". Esto es, el lenguaje surge ante la necesidad de socializar de los seres humanos y no constituye un artefacto mental independiente, por lo que todo acto lingüístico es, en última instancia un mecanismo de socialización.

Dejando a un lado el sustento teórico del concepto de cortesía, es necesario que conozcamos el modo exacto en que la autora incardina el empleo de la cortesía dentro de la conversación. Para ello, Robin Lakoff creará unas máximas que pretenderán ser una continuación o complementación de las máximas conversacionales propuestas por Grice. Este conjunto de indicaciones serán denominadas por Lakoff como "máximas de la cortesía" y comprenden las siguientes (1973: 268):

1. No importune. No se inmiscuya. Si resulta que algo lingüísticamente o desde otra perspectiva no es de nuestra incumbencia, es preferible que lo obviemos o que al menos preguntemos por ello antes de introducirlo en el discurso.
2. Ofrezca alternativas. Construya su discurso de modo que el oyente no perciba una sola opción y además ésta sea distinta a la que propone él mismo.
3. Haga que el oyente se sienta bien.

Es preciso especificar que en muchas ocasiones la segunda máxima está supeditada o incluida dentro de la primera máxima. Además, es interesante saber, tal y como propone Lakoff, que en función de la sociedad en la que nos encontramos, predominará el empleo de una u otra máxima de la cortesía. Así, mientras que en nuestra sociedad impera el respeto de la primera y la segunda máxima, una sociedad oriental como la japonesa, prima el mantenimiento de la tercera máxima, puesto que el bienestar del oyente es lo fundamental.

Recopilando las contribuciones anteriores, vemos que desde una perspectiva tradicional de la Lingüística, Robin Lakoff se ha destacado por ofrecer una visión novedosa dentro de la Pragmática discursiva. En ella, tiene en cuenta la cortesía como un principio esencial y útil para regular los intercambios conversacionales y expone las máximas que todo acto de habla ha de seguir para poder ser considerado "cortés" en términos pragmáticos.

3. Recorrido "de género"

Una vez que ya hemos visto la contribución por la que Robin Lakoff ha pasado sin lugar a dudas a la posteridad, la noción de cortesía en términos pragmáticos, hay que ir más allá. Para ello, nos adentraremos en la otra vertiente que caracteriza la obra de la autora neoyorquina y que injustamente ha sido menoscabada: sus estudios de género. La época en que la autora desarrolla su obra más representativa, "El lenguaje y el lugar de la mujer", de este ámbito de estudios se caracteriza por la profusión de textos de carácter feminista. Algunos de ellos son grandes ejemplos de lucha a favor de la igualdad de las mujeres, mientras que otros pierden su razón de ser cuando se interesan más por los signos de la desigualdad que por la desigualdad en sí misma. Como cabría esperar, una intelectual del rango de Robin Lakoff va a estar adscrita al primer grupo de mujeres reivindicadoras, aquellas que saben ver los indicios de la desigualdad y que además son capaces de identificar el marco de actuación fundamental: el conjunto de medidas legales y educativas que deben proteger a las mujeres frente a las conductas sexistas y al mismo tiempo educar a los jóvenes en valores tan esenciales como la igualdad. De hecho, la autora afirma en la primera parte de su obra (2000: 71):

> Los desequilibrios lingüísticos son dignos de estudio porque centran la atención en desequilibrios y desigualdades del mundo real. Son claves que indican que hay que cambiar cierta situación externa, y no elementos que uno debería intentar cambiar directamente. Un médico competente procura eliminar los gérmenes que provocan el sarampión, más que aclarar con agua oxigenada las machas rojas. Insisto en este punto porque parece que últimamente esté de moda, primero, atacar la enfermedad intentando suprimir los síntomas externos y, segundo, atacar indiscriminadamente todas las muestras de desigualdad lingüística sexual en vez de seleccionar las que reflejan auténticas disparidades de trato social y no simples ausencias de paralelismo gramatical (*Language and society*, 1973: 71).

Queda patente, pues que la defensa de la igualdad de la mujer amadrinada por Lakoff se basa en los indicios lingüísticos que realmente tienen un trasfondo social y que, por este mismo motivo, representan la verdadera desigualdad entre mujeres y hombres. A fin de discernir cuáles son los usos lingüísticos que deberíamos estudiar dentro del lenguaje propio de la mujer, Lakoff plantea que:

> Deberíamos tratar de localizar los usos lingüísticos que por implicación en ritmo creciente degradan a los miembros de uno u otro grupo y deberíamos concienciar [...] del daño psicológico que causan esas formas. El problema, por supuesto, está en decidir cuáles son las formas que verdaderamente dañan el ego, y en buscar luego qué emplear para sustituirlas (*Language and society*, 1973: 71).

Resulta complejo, por lo tanto, clarificar los usos lingüísticos que realmente se pueden relacionar con un daño psicológico y los términos lesivos que deben ser sustituidos. No obstante, a lo largo de la obra (*Language and society*), la autora trazará los ejes esenciales que caracterizan el habla de las mujeres. Para ello, la obra se dividirá en dos secciones: "El lenguaje y el lugar de la mujer" y "Por que son señoras las mujeres". En la primera sección se ofrecen las características esenciales del habla de lo que ella denomina "las señoritas", mientras que la segunda parte examina todas las estrategias de cortesía que desde un punto de vista pragmático rigen el habla de las "señoras".

Como hemos dicho, la primera sección de la obra saca a la luz los casos más representativos que caracterizan el lenguaje femenino. De este modo, la autora trata temas tan diversos como la diferencia en la denominación de los colores entre hombres y mujeres (donde sin diferencias innatas entre ambos se presupone que la mujer debe conocer de un modo más específico al que lo hace el hombre la gama cromática), el uso de marcadores textuales más corteses y carentes de exabruptos por parte de las mujeres frente a la aparición de estos recursos en la lengua masculina, rasgos suprasegmentales como el tono que aparece de forma atenuada en las mujeres, el uso de determinados adjetivos relacionados exclusivamente a las mujeres. Tras estos rasgos léxicos y suprasegmentales se esconde la idea de docilidad, característica atribuida a las mujeres, que debe estar refrendada por el conjunto de manifestaciones lingüísticas que la componen y proyectan su imagen ante la sociedad. Se coloca a la mujer en un escalón inferior al hombre y ello cristaliza en las manifestaciones lingüísticas anteriormente aportadas. Sin embargo, no sólo a los planos léxico y suprasegmental se limita esta diferencia, sino que en el plano sintáctico, destaca el empleo de interrogativas formales, a caballo entre interrogativas y afirmativas, por parte de las mujeres, que nuevamente pone de manifiesto la desigualdad entre hombres y mujeres. Por otro lado, esta primera sección también incluye una segunda parte ("Hablando sobre mujeres") en la que la autora se refiera a la forma en que se habla de las mujeres. En este aspecto, resultan especialmente relevantes los fenómenos de interdicción lingüística como los eufemismos usados para hacer referencia a la situación laboral de la mujer (*Ama de casa*), inexistente en

el caso de los hombres o para referirse a la honorabilidad de la mujer en cuestión (eufemismo como *señora, chica* o *viuda*, que pretenden promulgar una visión de la mujer de hábitos socialmente aceptados). Tras analizar esta sección, resulta muy interesante que recuperemos las características esenciales del lenguaje femenino, según una perspectiva sexista con la que la sociedad caracteriza al habla femenina, que propone Lakoff en las conclusiones de su trabajo (1975: 86-90):

1. La mujer tiene una gran cantidad de palabras relacionadas con intereses que a simple vista parecen haber sido suyos de forma exclusiva.
2. El empleo de adjetivos huecos por parte la mujer (divino, encantador, etc.).
3. Entonación interrogativa cuanto se podría esperar una aserción.
4. Uso de defensas que dan a entender que el hablante no está seguro de su afirmación (aunque sí esté seguro de la misma).
5. Uso demasiado intensivo del lenguaje con el fin de expresar las emociones tal y como se supone que los debe hacer una "señora".
6. Gramática excesivamente correcta, ya que se supone que las mujeres no deben hablar bastamente.
7. Formas supercorteses dentro del discurso.
8. Las mujeres no han de contar chistes. Se les presupone que han de ser calmadas.
9. La mujer ha de hablar en bastardilla.

Analizando ya la segunda sección de la obra, reservada a la relación entre el concepto de cortesía y la mujer, la autora se limita a exponer las características de esta noción pragmática y afirmar que el empleo de la misma es mayor por parte de las mujeres, ya que, como parte subyugada de la sociedad, ha estado obligada a atenuar sus actos conversacionales, por lo que se caracteriza por un mayor número de implicaturas conversacionales y de un modo general por el empleo de un lenguaje mucho menos directo que el empleado por los hombres.

4. Conclusiones

Con la revisión de las dos obras más representativas de Robin Lakoff, hemos querido reivindicar la figura de esta lingüista esencial dentro de las humanidades del siglo XX, que además ha luchado, dentro de su campo de estudio, por mejorar la situación de la mujer, señalando los indicios lingüísticos que ponían de manifiesto la desigualdad entre hombres y mujeres.

Bibliografía

GRICE, H. P. (1991): "Lógica y conversación", *La búsqueda del significado*. Madrid: Editorial TECNOS.

LAKOFF, Robin (1973): "Language in context", *Language*, Vol. 48, No. 4, (Dec., 1972), 907-927, Linguistic Society of America.

— (1975): "Language and society", *Language in Society*, Vol. 2, No. 1 (Apr., 1973), 45-80, Cambridge University Press.

— (2000): *The war of language*. Florida: University of California Press.

Elizabeth Anscombe y la noción de acción intencional

María D. García-Arnaldos
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: En *Intention*[1], Elizabeth Anscombe afirma que el concepto de 'razones para actuar' está estrechamente relacionado con el concepto de acción intencional. Una acción es intencional si la pregunta '¿por qué?' es pertinente, aunque no siempre pueda responderse (Anscombe 2000: §5). Desde las teorías *no causales* de la acción, como la de Anscombe, las razones no se consideran causas de la acción; en cambio, para las teorías *causales* de la acción, como la de Davidson (Davidson 1980), las razones son un tipo especial de causa. Aquí mantenemos en la línea de Anscombe, que la razón constituye la justificación de la acción. Pero mientras para Anscombe, el vínculo entre razón y acción se establece a través de la comprensión de ambos conceptos o a través de principios normativos, consideramos que hay acciones mentales básicas a partir de la cuales podemos dar razones explicativas.

Palabras clave: Acción intencional; Razones para actuar; Teorías no-causales de la acción; Teorías causales de la acción; Acción mental básica; Intención.

1. Introducción

En *The Philosophy of Elizabeth Anscombe*, Teichmann (2008) presenta a Anscombe como una de los gigantes de la filosofía del siglo XX, una pensadora original a la que se ha ido descubriendo lentamente a lo largo de los años dada la dificultad de muchos de sus trabajos. Se requiere, de hecho, no solo una lectura paciente y atenta sino posteriores relecturas para lograr una comprensión no simplista de su pensamiento. Precisamente, mostrar la complejidad de lo que aparentemente se nos presenta sencillo es uno de los propósitos que se le

1 *Intention*, Oxford, 1957, 2nd ed.; Cambridge: Mass., 2000 (se citará la publicación del año 2000 por parágrafos).

podría atribuir a Anscombe, así como el de desenmascarar la banalidad de ciertas teorías que, escondidas detrás de etiquetas y postureo, se presentan como sofisticadas (cfr. Wiseman 2016: 2).

El objetivo de este trabajo es presentar la relevancia y actualidad del pensamiento de Anscombe, centrándonos particularmente en su obra *Intention*. Uno de los conceptos claves de su teoría es el de *acción intencional* que se encuadra dentro de las teorías *no causales* de la acción. Desde dichas teorías, las razones no se consideran causas de la acción; en cambio, para las teorías *causales* de la acción, como la de Davidson (Davidson 1980), las razones son un tipo especial de causa. Aquí mantendremos en la línea de Anscombe, que la razón constituye la justificación de la acción. Wright (Wright 2014) por su parte, sostiene que, en el caso de *acciones mentales básicas*, la acción precede a la intencionalidad, no obstante, desde ese enfoque no hay una explicación clara de cómo es eso posible. En la sección final, mostraremos cómo el análisis de Anscombe puede arrojar luz a la hora de solucionar el problema para Wright que es demostrar que la acción es previa a la intención.

2. Elizabeth Anscombe

G. E. M. Anscombe (1919-2001) estudió en St. Hugh's College en Oxford entre 1937 y 1941, donde también obtuvo una beca de investigación. En 1941 se casó con el filósofo Peter Geach con el que tuvo siete hijos. Estudió en Cambridge como investigadora donde conoció y fue alumna de Wittgenstein. Enseñó filosofía en Oxford y en Cambridge, en el lugar que antes ocuparon G. E. Moore y L. Wittgenstein, desde 1970 hasta 1986, año en que se retiró. Publicó tres libros: *Intention* (1957), *An Introduction to Wittgenstein's Tractatus* (1959), y *Three Philosophers* (con Peter Geach) (2002) y numerosos artículos sobre diversos temas de filosofía recogidos en tres volúmenes, dos de los cuales se publicaron póstumamente. Junto a G. H. von Wright y R. Rhees fue albacea y editora de muchos de los trabajos de Wittgenstein. Algunos de ellos fueron traducidos por ella misma. Conocida es, sobre todo, su traducción de las *Investigaciones Filosóficas*, ampliamente citada en todo el mundo de habla inglesa.

En los tiempos en los que Anscombe comenzó a estudiar (1938), la Universidad de Oxford había admitido a mujeres solo desde hacía 50 años. Contemporáneas a Anscombe fueron Philippa Foot, Iris Murdoch, Mary Midgely y Mary Warnock, todas ellas filósofas interesadas en entender este intrincado mundo –'deeply puzzling world' (Midgely 2013)–, más que en disputas dialécticas de la academia centradas en el propio discurso.

La obra de Anscombe abarca diferentes ámbitos filosóficos, como la ética, la filosofía de la mente y de la acción, que desarrolló tendiendo vínculos con otras áreas de la filosofía. Pensadora versátil, no consideraba la filosofía una disciplina técnica sino, más bien, la tarea de pensar acerca de cuestiones últimas y de abordar las preguntas más difíciles (Wiseman 2016: 17)

En 1957 publicó *Intention*, un libro de menos de 100 páginas que el filósofo norteamericano D. Davidson llegó a considerar el estudio acerca de la acción más importante desde Aristóteles (cfr. Stoutland 2011: 1). Curiosamente, durante muchos años este trabajo se usaba como simple estudio preliminar de una teoría mucho más sofisticada como la de Davidson (cfr. Wiseman 2016: 3). Aunque con posterioridad se convirtió en un ensayo muy influyente, tanto la teoría de la acción como la tesis acerca de la intención que ofrecía en él, eran poco comprendidas y hasta hace relativamente poco seguían teniendo poco impacto. La influencia de dicho trabajo fue debida a que supuso el inicio de un área de estudio, el de la *acción*, como tema filosófico (Wiseman 2016: 21). Actualmente, *Intention* ya ha adquirido el estatus de un clásico (Stoutland 2011: 3).

Un modo de acercamiento a las cuestiones que Anscombe plantea en *Intention* es contextualizando la obra. Como ella misma presenta en la introducción, *Intention* contiene mayormente las conferencias que dictó en Oxford en 1957. En aquel momento, la universidad de Oxford acababa de proponer la concesión de un "honorary degree" al presidente de los Estados Unidos, Harry S. Truman. Truman fue nombrado presidente tras la muerte de Franklin D. Roosevelt en 1945 y fue el que ordenó lanzar las bombas atómicas en Japón que causaron la muerte de más de 80.000 civiles en el impacto y un número semejante a lo largo de los meses siguientes a causa de los efectos provocados por las bombas:

> In 1956, Oxford University proposed to award Truman with an honorary degree. Anscombe opposed this on the grounds that, as the person who gave that order, Truman was guilty of mass murder. As such, she argued, Oxford University should not be bestowing him with honours; to do so, she said, was comparable to 'honouring Hitler or Nero or Genghis Khan' […] (Wiseman 2016: 28)

Uno de los debates que suscitaba el caso de "Mr. Truman's Degree" (1957b) era la distinción entre *causar la muerte* y *asesinar* que se suele abordar desde el ámbito ético y legal. Esta situación, llevó a Anscombe a sugerir que es necesario establecer una filosofía de la psicología previa adecuada si se quiere hacer filosofía moral de modo productivo. Tres de los términos que requerían una clarificación conceptual antes

de cualquier análisis ético eran los tres conceptos que la autora introduce en *Intention*: "[…] 'expression of intention for the future, intentional action, and intention in acting' (contents, §1, p. i)" (Wiseman 2016: 27)

Algunas de las preguntas más relevantes que se formulan en *Intention* nacen, precisamente, a la luz de dicha clarificación y siguen estando vigentes en el debate actual. En primer lugar, cómo establecemos qué es una acción. Es decir, cómo distinguimos una acción de un mero movimiento; las condiciones que identifican una acción ¿vienen dadas por las acciones físicas o corporales o por las intenciones? Y entre las acciones, cómo caracterizamos las acciones intencionales (cfr. Anscombe 2000: §26).

Una segunda cuestión que encontramos en *Intention* es acerca de la relación entre *razones* y *causas* de la acción; es decir, ¿hay antecedentes causales de la acción como la intención, las creencias y los deseos? ¿Es la intención causa de la acción? Anscombe se detiene en la distinción entre *causas* de la acción y las *razones* para actuar (cfr. Anscombe 2000: §9-10). Una pregunta sobre la que nos detendremos es acerca del vínculo entre la intención para realizar una acción, es decir, la acción intencional y la razón que justifica o explica la acción (Wiseman 2016: 22).

Unos años después, D. Davidson publicó varios artículos sobre la acción y la intención, uno de los más influyentes "Actions, Reasons and Causes" (Davidson 1963). En él, Davidson rechaza la separación entre razón y causa y la tesis de que entre deseos y acciones hay un vínculo conceptual y no causal, como defendía Anscombe (Wiseman 2016: 22). La teoría de la acción de Davidson llegó a ser la más conocida y estudiada, por lo que se considera la teoría "standard" de la acción (Wiseman 2016: 23). No obstante, en los últimos decenios, muchos filósofos han retomado la amplia visión de Anscombe que ofrece en *Intention*, como alternativa al programa fisicalista predominante en filosofía de la mente.

3. Acción intencional

En líneas generales, para Anscombe, una acción es intencional si la pregunta –¿por qué?– es pertinente, aunque no siempre pueda responderse; es decir, cuando es el caso de que la acción tiene una explicación verdadera por razones.

> What distinguishes actions which are intentional from those which are not? The answer that I shall suggest is that they are the actions to which a certain sense of the question 'Why?' is given application; the

> sense is of course that in which the answer, if positive, gives a reason for acting. (Anscombe 2000: §5)

Para Anscombe, la acción intencional está entre la clase de cosas que conocemos *sin observación*. Ahora bien, respecto del tipo de explicación por razones, Anscombe, en la línea wittgensteiniana sostiene que no es un tipo de explicación causal, las razones no se consideran causas de la acción. Cuando describimos una acción intencional, según Anscombe, señalamos algo para lo cual podemos dar razones, donde dar razones no equivale a señalar las causas (Driver 2014: §4). Anscombe lo explica con el siguiente ejemplo:

> [...] consider the question, "Why did you knock the cup off the table?" answered by "I thought I saw a face at the window and it made me jump". Now, so far I have only characterised reason for acting by opposing it to evidence for supposing the thing will take place, but the "reason" here was not evidence that I was going to knock the cup off the table. Nor can we say that since it mentions something previous to the action, this will be a cause rather than a reason; [...]
>
> It will hardly be enlightening to say: in the case of the sudden start the "reason " is a cause; [...]. (Anscombe 2000: §5)

En esta línea, habría que probar, por tanto, el carácter no causal de las razones. Anscombe explica que la acción intencional es anterior a la intención para realizar algo. Para entender lo que es la intención para realizar determinada acción, hay que entender, pues, lo que es la acción intencional. Dado que una acción puede tener distintas descripciones, dice Anscombe, conviene señalar que una persona puede saber lo que está haciendo según una descripción pero no según otra, por ejemplo, un hombre "puede saber que está aserrando pero no que está produciendo chirridos con el serrucho." (Anscombe 2000: §6). Aserrar no cae bajo la descripción de hacer ruido. Intencionalmente él está aserrando, pero no intencionalmente hace ruido. Por lo que Anscombe concluye que las intenciones son necesarias para la acción intencional.

La distinción entre razones y causas y su relación con el comportamiento de un sujeto que sigue reglas se encuentra en *Los cuadernos azul y marrón* de Wittgenstein (1965). El argumento, sencillamente presentado, es que si por una parte, las razones constituyen justificación de una acción y, por otra, las causas no justifican, entonces las razones no pueden ser causas. Además, el vínculo entre razón y acción no es establecido por una ley empírica, sino a través de la comprensión de

ambos conceptos o a través de principios normativos. Desde la teoría de Anscombe, el vínculo entre razones y acción intencional es tal que dicha acción no se encuentra determinada causalmente, por lo que hay una cierta autonomía respecto del orden causal de la naturaleza física.

En una perspectiva distinta a esta concepción de la acción intencional que sostiene que las razones no son causas de las acciones, se encuentran las *teorías causales* de la acción cuyo representante clásico es D. Davidson (Davidson 1980). Aunque éste acepta la tesis de Anscombe que señalamos inicialmente, según la cual una acción intencional es una acción que tiene una explicación verdadera por razones, Davidson va a considerar la explicación en términos de razones, a diferencia de Anscombe, como un tipo especial de explicación causal (pues, en su concepción, las razones también son, o pueden ser, causas). Davidson sustenta pues, una concepción *causal* de la acción intencional.

Así, someramente, tenemos que, para las teorías *no causales* de la acción, la explicación verdadera por razones es una justificación racional; para las teorías *causales* de la acción, como la de Davidson, la explicación por razones no se reduce a justificación racional. Davidson (Davidson 1963) lo argumenta considerando que un sujeto determinado tiene una razón para una acción, la cual reúne los requisitos necesarios, pero puede realizar esa acción a partir de otras razones o sin que esa razón sea aquella por la que lleva a cabo la acción. Para Davidson es importante distinguir entre tener una razón para hacer algo y hacerlo por esa razón y tener una razón para hacer algo y hacerlo movido por otra. De ese modo, puede decirse que en el primer caso, la razón es una causa para la acción. Las explicaciones por razones, para Davidson, tienen una función justificativa especial, ya que son explicaciones causales donde las razones son un tipo especial de causa[2].

Aquí conviene tener en cuenta las diferentes distinciones que Anscombe establece entre razones, causas, intenciones y deseos. Partiendo de un ejemplo (Anscombe 2000, §11): "si me asaltan deseos de comer manzanas y me levanto y voy a la alacena donde creo que hay algunas, podría responder a la pregunta de qué me condujo a esta acción mencionando que el deseo me hizo..." Anscombe sostiene que no en todos los casos se puede justificar una acción a partir de sentir el deseo, puesto que pueden llamar a la puerta, por ejemplo, y el sujeto en cuestión se levanta sin ningunas ganas para abrir. La

2 Alguno de los problemas que se les presentan a los defensores de las teorías causales de la acción, como el problema de las cadenas causales desviadas ('deviant causal chains'), fue presentado por Chisholm (Chisholm 1966).

intención se distingue de los deseos y motivos: "los motivos pueden explicarnos las acciones, pero ello no quiere decir que las 'determinen', en el sentido de causarlas" (Anscombe 2000: §12).

También para C. Wright (Wright 2014) el problema radica en entender lo que es actuar debido a ciertas razones. Una inferencia, por ejemplo, sería un caso especial de ese tipo de acción mental. Inferimos y, cuando nos preguntan, somos capaces de reconstruir lo que hemos hecho (Wright 2014, 33). Por ejemplo: Es domingo por la mañana y María tiene que jugar con su equipo un partido de fútbol. Ella se había comprometido a llevar el balón para el partido pero esa mañana aparece el balón pinchado y sus padres no le van a comprar otro. María piensa que si le pide prestado a su vecina Sofía el balón (*p*), entonces podrá llevarlo al partido (*q*). Efectivamente, Sofía le presta el balón, luego María lo lleva al partido.

Tenemos así la inferencia:

1) Sofía le presta el balón a María
2) Si Sofía le presta el balón, entonces lo lleva al partido
3) Luego, lleva el balón al partido

Wright considera que la noción de *acción* puede iluminar desde tres ángulos la idea de lo que es actuar debido a ciertas razones:

a) la acción se distingue del "mero" movimiento corporal, precisamente, en que la acción se hace por ciertas razones (Wright 2014: 33)

b) Supongamos que una persona (Marta) actúa por la creencia de B y un deseo D de manera tal que B y D proporcionan las razones para su acción. Marta quiere una cerveza y la creencia de que hay un paquete de seis cervezas en la nevera de la cocina hace que se dirija en esa dirección. B y D son razones para esa acción lo cual no quiere decir que sean buenas razones para ir a la cocina. Ni tampoco es necesario suponer una apreciación previa de esos estados como buenas razones para ir a la cocina. *Actuar por razones* es una cosa y la *conciencia* de esas razones como razones suficientes es algo extra que no necesita estar incluido en lo anterior (Wright 2014: 34). En el caso de María, María quiere un balón de futbol (F) y la creencia de que Sofía se lo prestará (P) hace que se dirija a pedírselo. F y P son razones para que María pida prestado el balón, lo cual no quiere decir que sean buenas razones para ir a casa de Sofía.

Según Wright, la inferencia es una *acción mental básica* que consiste en "the formation of acceptances for reasons consisting of other acceptances." (Wright 2014: 36). La acción, en general, no requiere más que el control de los estados que registran la motivación adecuada en el silogismo práctico, es decir, un silogismo que permita ver si son

sostenibles las razones proporcionadas por las creencias y deseos pertinentes; del mismo modo la acción mental básica. (Wright 2014: 36)

c) Sin embargo, es posible que Marta haya tenido la creencia B y el deseo D, y no haya tenido otros deseos o creencias relevantes, y sin embargo, no se haya dirigido a la cocina. O que María haya tenido la creencia P y el deseo F y no se haya dirigido a casa de Sofía. Serían ejemplos, en los que Marta y María violaron lo que podemos denominar la norma de *Anti-Akrasia*[3] (A-A): "Provided there is no overriding reason not to, do that which you believe will satisfy your desires" (Wright 2014, 34). La akrasia, según Searle, tiene en cambio la siguiente forma: "Es mejor hacer A pero estoy, voluntaria e intencionalmente, haciendo B" (Searle 2000: 255)

No por hacer B en vez de A hay un absurdo o una inconsistencia lógica, dice Searle, se trata más bien de un "conflicto entre deseos inconsistentes" (Searle 2000: 255)

Wright indica que, aunque en una acción normal se está constreñido a cumplir (A-A), no decimos que seguimos (A-A). Lo que hacemos no involucra que tengamos que advertir algún tipo de aceptación de la norma explicando racionalmente lo que hacemos. Una explicación racional de una acción, dice Wright, exige sólo las creencias y deseos específicos relevantes y no necesita añadir ningún estado intencional (intención o aceptación de una norma), que codifique (A-A) (Wright 2014: 34). (A-A) nos da un prototipo de un principio que, en cierto sentido limita, más que describe, nuestra práctica, dice Wright, pero no entendido como un modelo de seguimiento de reglas que nos indique que hay que seguir (A-A). No existe tal registro de intención tácita en la acción normal, no acrática, según Wright. Más bien, parece que debemos decir, que es *constitutivo* de la acción racional que uno se comporte de manera que se puede explicar sólo porque se advierten creencias y deseos pertinentes. (A-A) es como un patrón de la explicación racional y no un ingrediente adicional en ella[4].

Cuando decimos que a partir de creencias y deseos, apuntamos o tendemos a la acción, se está indicando que debemos de tener las

3 "El término griego *akrasia*, que suele traducirse por "ausencia de autocontrol", se utiliza también para designar el fenómeno conocido como debilidad de la voluntad. Este concepto tiene interés en el campo de la ética –una forma de *akrasia* tiene que ver con la aparente imposibilidad que tienen algunas personas para obrar de acuerdo con lo que creen que es lo correcto– pero también en el campo de la filosofía de la acción. A este respecto, existen una serie de concepciones de la acción intencional –que se remontan, al menos, hasta el *Protágoras* de Platón– que defienden que la *akrasia* simplemente no es posible." J.R. Searle (2000), *Razones para actuar. Una teoría del libre albedrío*. Oviedo: Ed. Nobel, (Trad. y Glosario, Luis Valdés: p. 261).

4 La mayoría de autores en filosofía de la mente (Fodor, Davidson, entre otros) suscriben este aspecto, al contemplar como explicativa la psicología popular de las creencias y los deseos.

creencias y los deseos apropiados en primer lugar. Un sujeto que tiene como norma comportamental la *akrasia*, acaba por minar cualquier explicación racional y cualquier fundamento para poder adscribirle creencias y deseos. (A-A) es una norma de acción racional no en el sentido de que es algo a lo que el sujeto racional tiende o busca como fin, sino en el sentido de que solamente a través de una acción, a través de la actividad y, en conformidad con ella, un sujeto logra intencionalidad; sólo así es posible encontrar un espacio donde sea *posible* tener objetivos y actuar en consecuencia (Wright 2014: 35). Es decir, Wright parece estar indicando que la acción es previa a la intencionalidad y/o de algún modo la constituye. Este es un nuevo modo de entender la inferencia, alternativo al modelo tradicional en el que se concibe la inferencia como el seguir una regla.

Las *inferencias básicas* son precisamente, según Wright, los casos que justifican nuestras reglas básicas, su corrección. Así como el movimiento de acuerdo con (A-A) es constitutivo de la acción racional, el movimiento de acuerdo con las reglas básicas de inferencia es constitutivo del pensamiento racional (Wright 2014: 36). La función de las reglas de inferencia en la inferencia básica no es la de principios que son seguidos personalmente o sub-personalmente, sino la de las normas constitutivas, comparable a la función de (A-A) en la acción racional. Es decir, para el caso de las inferencias básicas, hay reglas que son constitutivas de esas inferencias pero no porque nosotros sigamos esa regla, sino porque nuestro comportamiento inferencial resulta que se ajusta a esa regla, porque la conformidad con ellas establece un estándar por defecto por el que prevalecen las aceptaciones que ordenan el movimiento o la acción mental. Las inferencias básicas son como reglas que a nivel racional (subpersonal) se siguen o se saben tácitamente. Su contribución a la racionalidad de la acción no está mediada por estados del sujeto que las lleva como *contenido* (Wright 2014: 37). El ejemplo del balón prestado para el partido da la idea de una inferencia como una forma de "acción mental básica". Desde nuestro punto de vista, Wright está muy cercano a la perspectiva de Wittgenstein:

> Let us not forget this: when 'I raise my arm', my arm goes up. And the problem arises: what is left over if I subtract the fact that my arm goes up from the fact that I raise my arm?
> (Are the kinaesthetic sensations my willing?) (Wittgenstein 1956: §621)
> When I raise my arm I do not usually *try* to raise it. (Wittgenstein 1956: §622)

Wittgenstein pone de relieve la dificultad de interpretar las acciones humanas en términos de una dualidad de actos mentales que acom-

pañan a movimientos físicos. Asimismo, sostiene que los significados de las acciones no están determinados por actos mentales que les dan sentido. Si tenemos en cuenta esta observación de Wittgenstein, se podrían entender las inferencias básicas como acciones mentales no determinadas por actos mentales que les den sentido; sino acciones cuyo movimiento es constitutivo del pensamiento racional, son normas constitutivas de esas inferencias.

3.1. Qué es actuar por razones

Hemos visto que una de las teorías según la cual el concepto de razones para actuar está estrechamente relacionado con el concepto de acción intencional es la que se encuentra en *Intention*.

Para Wright, el núcleo de la cuestión se encuentra en entender lo que es 'actuar por razones', pero siendo tan central, es un aspecto que no deja del todo definido, únicamente indica que 'actuar por razones' es: "[…] to understand what it is to act on certain specific reasons and no others. Inference is, at bottom, just a special case of that and *I have no further account or analysis of it to offer here*." (Wright 2014: 34, cursivas mías) El problema es que Wright no dice qué es actuar por una razón, lo que hace es extraer consecuencias de la comparación entre actuar por razones e inferir:

> [Inference] no more requires control by states that register the sufficiency of the relevant reasons than action in general requires the presence, in the practical syllogism that rationalizes it, of a state of the agent registering the sufficiency of the reasons supplied by his relevant beliefs and desires. (Wright 2014: 36)

Pero veamos si efectivamente es así. Los aspectos de la noción de acción que Wright toma en cuenta para establecer la analogía –y que iré poniendo en paralelo con la noción de inferencia– son los siguientes:

a) La acción se distingue del mero movimiento corporal porque se hace por razones. La inferencia se distingue del mero ejercicio mental porque se hace por razones: inferimos y cuando nos preguntan, somos capaces de reconstruir lo que hemos hecho (Wright 2014: 34). Wright explica que la inferencia es una acción mental básica que no requiere más control que la de una acción en general (Wright 2014: 36).

b) Cuando un sujeto actúa por creencias y deseos, estos se convierten en razones para esa acción aunque no sean buenas razones. La conciencia de esas razones no es algo que se exija. Otro aspecto que Wright señala es que, en una inferencia realizamos una acción mental

básica sin necesidad de advertir algún tipo de aceptación de la norma que explique racionalmente lo que hacemos. Podríamos parafrasear a Wittgenstein en el texto citado arriba (Wittgenstein 1956: §621, §622): '¿qué es lo que resta cuando del hecho de que infiero *q* desde *p1,…, pn*, sustraigo el que mi mente infiere?'

'Cuando infiero *q* desde *p1,…, pn*, casi nunca *intento* inferir *q*'.

Es decir, no es necesario añadir ningún estado intencional (intención o aceptación de la norma): "To express the matter dangerously, we need have nothing 'in mind' when we follow rules" (Wright 2007: 486).

c) Además, así como en el caso de la acción, se trata de no violar la norma Anti-Akrasia (A-A) (Siempre que no haya razón imperiosa para no hacerlo, haga lo que usted cree que va a satisfacer sus deseos (Wright 2014: 34)), en el caso de la acción mental básica, se trata de no violar la Propuesta Simple (PS):

> Siempre que no haya razón imperiosa para no inferir *q* a partir de *p1,…, pn*, cuando acepta *p1,…, pn*, infiera lo que usted cree por la *razón* de que *acepta p1,…, pn*.

En ese sentido, y en la línea de Anscombe, Wright parece estar asumiendo que la razón constituye la justificación de la acción, en este caso, de inferir *q*. Pero mientras para teorías como la de Anscombe, el vínculo entre razón y acción se establece a través de la comprensión de ambos conceptos o a través de principios normativos (es decir, dicho vínculo es no-causal), para Wright, la (A-A) es un modelo de explicación racional que, junto a la (PS), nos permite dar razones explicativas. Al mismo tiempo, análogamente, y como hemos indicado arriba, la inferencia, en cuanto que acción mental básica, es *constitutiva* de la acción racional. Podríamos decir que una inferencia es una exigencia que se le impone a la mente y el vínculo entre razón y acción se establece a través de una especie de principio normativo. En el caso de (A-A):

> […] is a norm of rational action not in the sense of something at compliance with which rational subjects somehow aim – (…) – but in the sense that it is only by activity that allows of description as, broadly, in compliance with it that a subject accomplishes intentionality of any kind, only thereby that she gets passage into the space where it is *possible* to have aims and act on them. (Wright 2014: 35)

Un aspecto problemático sería el siguiente: Wright distingue una *acción* de un "mero" *movimiento* corporal; la acción se hace por ciertas razones. Esta distinción sirve para explicar el comportamiento humano en términos de razones e intenciones. Una cosa es el movimiento de

levantar el brazo y otra es saludar haciendo ese gesto. Sin embargo, un solo movimiento, brazo en alto, puede representar muchas acciones (despedirse, saludar). Una acción (llamar a un taxi) puede hacerse mediante muchos movimientos (dar palmadas, silbar). En ese sentido, no se sigue que a nivel descriptivo, en algunos casos, deba hacerse referencia a mi intención o conjunto de términos relacionados (razones, deseos, creencias, etc.) para saber qué estoy haciendo o por qué. O en palabras de Anscombe:

> Since a single action can have many different descriptions, (…) it is important to notice that a man may know that he is doing a thing under one description, and not under another. (…) For this reason, the statement that a man knows he is doing X, does not imply the statement that, concerning anything which is also his doing X, he knows that he is doing that thing. So to say that a man knows he is doing X is to give a description of what he is doing *under which* he knows it. (Anscombe 2000:§6)

Pero, por otra parte, si por ejemplo: sabemos que anoche llovió y si anoche llovió, entonces las calles están mojadas, luego las calles están mojadas; y por tanto, me cambio de calzado. Cuál sería la razón. En realidad, hay muchas razones para cambiarse de calzado, pero si mis razones son que anoche llovió y si anoche llovió las calles están mojadas, luego las calles están mojadas, estas razones explican de modo adecuado la acción[5]. En este sentido, aunque la acción fuese previa a la intencionalidad, como pretende Wright, como mejor se comprende es a la luz de la intencionalidad[6].

---

5 "¿Qué es la acción? Cabría responder: la acción es normalmente conducta comprendida, "vista" o descrita a través del prisma de la intencionalidad, i. e., de modo que signifique algo o esté orientada hacia un fin.

Puede decirse con toda justicia que la intencionalidad reside en la conducta. Pero no como una "cualidad" inherente a los movimientos de los miembros o de otras partes del cuerpo. Porque estos conocimientos son susceptibles de descripción completa sin referencia a la intencionalidad. ¿En qué consiste entonces la intencionalidad de la conducta?

Diré que entender una conducta como intencional es encajarla en un "relato histórico" (*story*) acerca del agente. Vemos a una persona andando por la calle con un paquete en la mano. Se le cae y se inclina para recogerlo. ¿Por qué? Podemos no tener ni idea de por qué lo ha recogido. Pero nos es posible mencionar cientos de razones por las que pudo haber hecho esto, razones tales que, de haber sido las suyas en aquel momento, explicarían su acción satisfactoriamente." Von Wright, G. H., "Determinism and the study of man", en Von Wright, G. H., *Practical Reason*. Oxford: Basil Blackwell, 1983, pp. 35-52. Versión castellana: L. Vega, en Manninen, J. y Toumela, R. (eds.), *Ensayos sobre explicación y comprensión. Contribuciones a la filosofía de las ciencias humanas y sociales.* Madrid: Alianza Ed., 1980, pp. 183-204.

6 Intencionalidad entendida en sentido ámplio, aristotélico o estóico, como 'el carácter de estar relacionado' pero también como 'referirse a' en el sentido más general: 'orientación', 'dirección hacia un fin'.

Esto es relevante porque según Wright, las inferencias básicas son previas a la intención puesto que son acciones mentales básicas. Tradicionalmente se entiende al contrario: la intención está en el origen de la acción y la intencionalidad es un rasgo de ella, la intencionalidad depende de una intención previa. Por ejemplo, Searle (Searle 2000) señala en su libro sobre intencionalidad que aunque no todo estado intencional requiere de intenciones, la acción intencional sí requiere de una intencionalidad previa a la acción, un proceso mental consciente de acuerdo con el cual yo quiero o decido hacer algo y lo hago.

Aquí el problema para Wright es demostrar que la acción es previa a la intención. Para Anscombe, aunque investigamos la intención como algo que existe sólo en la esfera de la mente, la intención surge en la acción (cfr. Anscombe 2000: §4) [7]. Este aspecto nos permite solucionar el problema de Wright. Decir que una acción fue realizada por un agente es decir que fue intencional. Pero tanto para Wittgenstein (Wittgenstein 1956: §644 y §659), como para Anscombe (cfr. Anscombe 2000, §4), la intención es algo que "reside" en la acción. Lo importante es que la intención no es una *causa*, conocer una intención puede llevar por eso "más allá de lo que sucedió en ese momento" como dice Wittgenstein (1956: §659). Así, a la luz del enfoque de Anscombe se puede entender que en la acción hay una cierta *guía intencional*[8]. Retomando el ejemplo de María y Sofía: es lo que María podría aceptar como descripción de su acción, suponiendo que ella no quiera engañarse a sí misma, ni a otros y esté entendiendo las palabras que usa. Por eso, María está en posición de saber lo que está haciendo (en la acción intencional), sabe cuál era su intención: pedirle prestado el balón a Sofía y así poderlo llevar al partido. Aunque no sabe que está aplicando una inferencia básica válida, está habilitada a inferir: 'si Sofía me presta el balón, entonces lo llevaré al partido' y 'Sofía me lo presta'. 'Así que lo llevaré al partido'.

En el caso de las inferencias básicas podríamos establecer, pues, que se trata de acciones mentales básicas, como afirma Wright, pero admitiendo que cuando razonamos o inferimos, el tipo de guía que se da es una guía intencional.

---

7 Por otra parte, también podría decirse que Wright sigue a Wittgenstein, y entender que no es necesaria la relación dada entre manifestación (*avowal*) e intención: "Why do I want to tell him about an intention too, as well as telling him what I did? Not because the intention was also something which was going on at that time. But because I want to tell him something about *myself*, which goes beyond what happened at that time." (Wittgenstein 1956: §659). En Teoría de la Acción se distinguen aspectos internos y externos de la acción: por una parte hay una manifestación externa, lo que Wright denomina 'avowal' para referirse a la manifestación de la intención (Wright 2001: 111-113 y ss.) y que distingue de la disposición (Wright 2001: 123, 177-178); por otra, lo que está detrás de la manifestación externa: motivos, causas, intenciones, etc., siendo la intención la que proporciona unidad al aspecto externo.

8 Este idea se encuentra también, aunque subrayando el aspecto disposicional, en (Broome 2014).

4. Conclusión

Hemos examinado algunos aspectos del trabajo de Elizabeth Anscombe sobre la naturaleza de la acción humana desde la perspectiva de la noción de la acción intencional. Una acción es intencional si la pregunta '¿por qué?' es pertinente, aunque no siempre pueda responderse (Anscombe 2000: §5). Frente a teorías *causales* de la acción, como la de Davidson (Davidson 1980), en las que las razones se conciben como un tipo especial de causa, hemos optado por una teoría *no causal* de la acción, como la de Anscombe, donde las razones no se consideran causas de la acción pero la justifican.

Por su parte, Wright (Wright 2014) sostiene que la acción precede a la intencionalidad; no obstante el problema para Wright era demostrar que la acción es previa a la intención. A la luz de la obra *Intention* que surgió, como hemos visto, en el debate de qué se entiende por tener la intención de hacer algo[9], hemos mostrado que un ulterior análisis de la propuesta de Anscombe puede ayudar a solucionar algunos de los problemas que plantea el enfoque de Wright.

Bibliografía

ANSCOMBE, G. E. M. (1957a). *Intention*. Oxford: Basil Blackwell. (2nd ed., 1963 reimpresión Cambridge: Mass., 2000).

— (1957b): "Mr Truman's Degree". Pamphlet published by author. Reprinted in *Ethics, Religion and Politics. Collected Philosophical Papers Volume II.* Blackwell. (1981), 62–71.

— (1959): *An Introduction to Wittgenstein's Tractatus*. London: Hutchinson.

— (2002): *Three Philosophers: Aristotle, Aquinas, Frege*, with Peter Geach. Oxford: Basil Blackwell.

— (1989): "Practical Inference", reprinted in *Human Life, Action, and Ethics*. M. Geach and L. Gormally (eds.). Exeter: Imprint Academic. (2005), 109-147.

9 "When Oxford University proposed to give an honorary degree to then ex- president Harry Truman, who had ordered the bombing of Hiroshima and Nagasaki, Anscombe opposed it in a speech delivered to her colleagues in which she argued that one may as well honor Genghis Khan, Nero, or Hitler. In Truman's defense, she heard it said that all he actually *did* was to sign his name on a piece of paper, that it wasn't his *aim* to kill innocent civilians, and that his only *intention* was to end the war.

This led her to think that it was worth a philosopher's time to explain what it is to intend to do something, and so she decided to give a series of lectures on that topic, which grew into her *Intention.* (See "Mr. Truman's Degree," in *Ethics, Religion, and Politics,* and Mary Geach's "Introduction," in *Human Life, Action and Ethics.*)" (Stoutland 2011:4)

AUSTIN, J. L. (1957): "A Plea for Excuses". *Proceedings of the Aristotelian Society*. Vol. 57.

— (1958): "Pretending". *Proceedings of the Aristotelian Society*. *Supplementary Volumes*. Vol. 32: 261-278.

BROOME, J. (2014): "Comments on Boghossian". *Philosophical Studies*. Vol. 169: 19-25.

CHISHOLM, R. (1966): "Freedom and Action". K. Lehrer (ed.). *Freedom and Determinism*. New York: Random House.

DAVIDSON, Donald (1963): "Actions, Reasons, and Causes". *Essays on Actions and Events*. Oxford: Oxford University Press (2001), 3–20.

— (1980): *Essays on Actions and Events*. Oxford: Clarendon Press.

DRIVER, J. (2014): "Gertrude Elizabeth Margaret Anscombe". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Edward N. Zalta (ed.), [http://plato.stanford.edu/archives/win2014/entries/anscombe].

FORD, A.; HORNSBY, J.; STOUTLAND, F. (eds.) (2011): *Essays on Anscombe's Intention*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

FORD, A. (2011): "Action and Generality". *Essays on Anscombe's Intention*. A. Ford; J. Hornsby; F. Stoutland (eds.), Cambridge, MA: Harvard University Press, 76–104.

MCDOWELL, John (1991): "Intentionality and Interiority in Wittgenstein", reprinted in his *Mind, Value, and Reality*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1998: 297–321.

— (1994): *Mind and World*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

— (1998): *Mind, Value, and Reality*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

— (2010): "What is the Content of an Intention in Action?" *Ratio*. Vol. 23: 415–432.

— (2011): "Anscombe on Bodily Self-Knowledge". A. Ford; J. Hornsby; F. Stoutland (eds.), *Essays on Anscombe's* Intention. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 128–146.

MIDGLEY, Mary (2005): *The Owl of Minerva: A Memoir*. London: Routledge.

— (2013). Letter published in *Guardian* (28 November), [http:// www.theguardian.com/world/2013/nov/28/golden-age-female-philosophymary-midgley] (accessed on 27 June 2016).

RYLE, Gilbert (1949): *The Concept of* Mind. London: Hutchinson.

SEARLE, J. R. (2000): *Razones para actuar. Una teoría del libre albedrío*. Oviedo: Ed. Nobel.

SETIYA, Kieran (2011): 'Knowledge of Intention'. A. Ford; J. Hornsby; F. Stoutland (eds), *Essays on Anscombe's* Intention. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 170–197.

— (2014): 'Intention'. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. (Summer 2015 Edition). Edward N. Zalta (ed.), [http://plato.stanford.edu/archives/sum2015/entries/intention].

STOUTLAND, Frederick (2011): "Anscombe's *Intention* in Context". A. Ford; J. Hornsby; F. Stoutland (eds.), *Essays on Anscombe's* Intention. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

TEICHMANN, R. (2008): *The Philosophy of Elizabeth Anscombe*. Oxford: Oxford University Press.

VON WRIGHT, G. H. (1983): "Determinism and the study of man". G. H. Von Wright. *Practical Reason*. Oxford: Basil Blackwell.

WISEMAN, Rachael (2016): *Routledge Philosophy Guidebook to Anscombe's Intention*. London: Routledge.

WITTGENSTEIN, L. (1922): *Tractatus Logico-Philosophicus*. London: Kegan Paul.

— (1956): *Remarks on the Foundation of Mathematics*, translated by G. E. M. Anscombe and edited by G. H. von Wright and R. Rhees. Oxford: Basil Blackwell.

— (1958): *Philosophical Investigations*, translated by G. E. M. Anscombe. 2nd ed. Oxford: Basil Blackwell.

— (1965): *The Blue and Brown Books*. New York: Harper & Row.

— (1967): *Zettel*, translated by G. E. M. Anscombe and Georg Henrik von Wright (eds.). University of California Press.

— (1969): *On Certainty*, translated by Denis Paul and G. E. M. Anscombe and edited by G. H. von Wright and G. E. M. Anscombe, Oxford: Basil Blackwell.

WRIGHT, Crispin (1991): "Wittgenstein's Later Philosophy of Mind: Sensation, Privacy and Intention". Klaus Puhl (ed.), *Meaning Scepticism*. Berlin and New York: Walter de Gruyter, 126–147.

— (2001): *Rails to Infinity: Essays in Themes from Wittgenstein's Philosophical Investigatios.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

— (2007): "Rule-following without Reasons: Wittgenstein's Quietism and the Constitutive Question". J. P. (ed.). *Wittgenstein and Reason*. *Ratio* (new series). Blackwell Publishing Ltd. Vol. XX/4: 481-502.

— (2014): "Comments on Paul Boghossian, 'What Is Inference?'". *Philosophical Studies*. Vol. 169: 27-37.

La mirada sensible y vanguardista de Teresa de La Parra en la I Conferencia sobre la *Influencia de las Mujeres en la formación del alma americana*

María Angélica Giordano Paredes
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

Resumen: Teresa de la Parra –mujer de muchos mundos, de mentalidad universal y de gran talento artístico– plasma en su único ensayo, que es en realidad una conferencia dividida en tres partes, el espíritu combatiente y abnegado de las mujeres que contribuyeron a la formación ideológica de la América hispana. Se propone, en su ensayo, valorar la noble participación de todas aquellas mujeres que con su silencio y abnegación, pero con gran valentía, estuvieron detrás de los grandes personajes que conquistaron e impusieron el sello de España en el nuevo mundo. Lo hace desde su propia mirada, sensible y vanguardista, que da a la mujer de su época y de todos los tiempos un matiz de libertad e independencia basado en la inteligencia y en la capacidad de aprender y formarse para trabajar y ser útil a la sociedad. Mujeres estudiosas y activas que quieren mejorar para conseguir la realización de su propia personalidad y estar a la misma altura de los hombres en una sociedad cada vez más competitiva; pero, sobre todo, dejar valer su voz y seguir avanzando en su lucha contra el silencio y la sumisión. Con una visión muy adelantada a su tiempo, Teresa de la Parra consigue defender la inteligencia femenina y trazar una perspectiva muy actualizada de igualdad, delatando, muy sutilmente y con una prosa sumamente delicada, el maltrato de género.

Palabras clave: Abnegado; América; Conquista; Igualdad; Género; Sumisión.

La corta vida de esta exquisita y refinada escritora, conocedora de mundos y de múltiples horizontes intelectuales y culturales, es un modelo de interculturalidad y de adaptación multicultural. Este hecho está de manifiesto en su biografía: nació en París en 1889, vivió entre Europa

y América (París-Caracas-Madrid) y en 1936, el mismo día que los ilustres Cervantes y Shakespeare, murió en Madrid, abatida por la enfermedad de la época: la tuberculosis. Venezuela se atribuye su nacionalidad y el orgullo de su pluma pero, desde una perspectiva más objetiva y cultural, vislumbrando más de cerca su vida, se puede decir que es una perfecta ciudadana del mundo y que su obra nos pertenece a todos por igual, tanto a europeos como a americanos. Se puede definir a través de las palabras de don Miguel de Unamuno, en una simbiosis entre personaje y escritora, a través del rostro de su inmortal creación, *Ifigenia*[1], que al igual que su homónima[2] griega vive y sufre la tragedia de su propia existencia: la razón de ser mujer y querer ser persona con iguales derechos y pensamientos, sin límites de género y sin subyugación alguna. Dice el escritor vasco: "no se preocupe de lo que digan, ni dejen de decir de su libro; recójase en sí; tire el espejo, Teresa..." en *Carta de Teresa de la Parra a don Miguel de Unamuno* (1925: 259). Efectivamente, don Miguel de Unamuno la animaba –a la mujer escritora y a la mujer personaje– a ser más indiferente a las críticas de los intelectuales y de los lectores y a emprender su camino hacia la liberación y la igualdad ya que para sentirse en iguales condiciones de género es fundamental, ante todo, liberarse de todo tipo de prejuicios. Teresa, muy agradecida, responde en cuanto al recogimiento "que es en la soledad del alma donde suelen visitarnos, con sus rostros más amables y sonrientes, las imágenes de nuestros semejantes. Allí entablan alegres y amenísimas tertulias en donde las palabras corren libremente, sin que las emponzoñe el deseo de brillar ni las cohíba el temor de resultar indiscretas" (*Carta de Teresa de la Parra a don Miguel de Unamuno* (1925: 259). Sin duda, la expresión libre y sonsacada del intelectual que deja caer en el infinito su inspiración más profunda y natural. En el silencio de la noche hablan los corazones inquietos y también las mujeres pueden hacer retumbar sus ideas en el universo con sus magníficas creaciones que poco a poco empiezan a tener voz propia. Pero no es solo el recogimiento el que alberga la creatividad sino además la discreción y la humildad que nos aleja del ensimismamiento y del ego, ese espejo que "no solamente nos vacía o nos desdobla [...] sino que nos multipli-

1 Ifigenia, personaje y título de la primera novela de Teresa de la Parra, publicada en 1924. Una jovencita que vive los contrastes socioculturales entre dos capitales totalmente diferentes: París y Caracas; y encarna, como su misma autora y según Truneau (2005: 126)" la intrahistoria de las mujeres: sus fracasos, sus decepciones, todo lo que las aqueja o alegra en silencio" y el gran deseo de encontrar cabida en las cumbres masculinas para compartir las riendas. Tanto Ifigenia como Teresa son escritoras y ambas viven en el abismo de la desigualdad donde claman voz y nombre para sus pensamientos.

2 Ifigenia, la hija de Agamenón y Clitemnestra, sacrificada por su padre para poder continuar navegando hacia Troya. Fue sacrificada por orden de los dioses sin ni siquiera tener la oportunidad de defender su propia existencia y de escuchar su voz. Muere en el silencio como si nunca hubiera significado nada su existencia.

ca además hasta el infinito en partículas insignificantes que las vamos perdiendo como alfileres [...] sin que nos sea posible volver a encontrarlas nunca." (1925: 259). De esta manera Teresa pone de manifiesto su gran discreción y su afición por la lectura cuando manifiesta que su espíritu, sin poder detenerlo, "se ha ido volando" hacia la "exposición de libreros" en busca de alimento e inspiración. Siempre en su *Carta a don Miguel de Unamuno* (1925: 259) se define a sí misma como un alma discreta y nada presumida de sus virtudes; de hecho, si por ella fuera no hubieran existido nunca los espejos.

> Si como Narciso me ahogo todos los días en su insípida atracción, no es por convencimiento, [...] es por arraigada tontería, por obstinado espíritu de asociación, por inercia de hoja seca, que corre, salta y se destroza sobre la corriente con apariencia de inmenso regocijo; es, en una palabra, por esta cómoda mentalidad de carnero que nos conduce por la vida a hombres y a mujeres, en plácidos y apretadísimos rebaños. De todo lo cual deduzco que no debemos engreírnos ni despreciarnos demasiado por nuestras propias acciones, ya que como opinaba el buen abate Coignard: viles o nobles no son enteramente nuestras, las recibimos de todas las manos y casi nunca las merecemos (1925: 259).

Con este espíritu noble y sencillo ahonda en las entrañas de la conquista y nos relata las grandilocuentes y abnegadas vidas de doña Marina y de doña Isabel, mujeres y madres de grandes personajes que de no haber sido por su existencia jamás hubieran pasado a la historia. Son pues, junto con Teresa, grandes forjadoras del espíritu humano en pos del progreso, la armonía y la paz. No se pueden definir a estas heroínas sin sacar a flote la perseverancia y la profunda humildad de sus acciones, y así se define también el intelecto y la pluma de la singular Teresa de la Parra, mujer de gran corazón, de mentalidad universal y adornada de esa curiosidad que hace grandes tanto a hombres como a mujeres, en la misma cuerda y con el mismo equilibrio. Es, según Muñoz y Arria (2002: 1) "la precursora de la mujer que debe asistir comprometidamente al siglo XX que espera de ella, de la mujer, una participación distinta y protagónica."

En cuanto a sus conferencias sobre la *Influencia de las mujeres en la formación del alma americana*, todo empezó en el lejano otoño de 1930, cuando recién llegada a París de su viaje por Italia, recibió una carta de unos amigos colombianos que la invitaban a Bogotá a dar una conferencia sobre su personalidad y su vocación literaria. Ella, con su temple humilde y sencillo, buscó en su interior suficientes razones para aceptar y escribir su discurso pero no encontró nada que pu-

diera ahondar en su propia persona y mucho menos en su vocación literaria; por lo que optó por escudriñar las llagas de la historia en busca de mujeres forjadoras de destinos y guerreras de la libertad; aunque en el fondo Teresa no creía en la igualdad de los sexos por una cuestión de lógica natural. Para ella "la igualdad de los sexos, lo mismo que cualquier otra igualdad, es absurda, porque es contraria a las leyes de la naturaleza que detesta la democracia y abomina la justicia" (De la Parra: 1982: 73-74). A pesar de ser una mujer muy avanzada para su tiempo no podía pasar por alto la realidad de su entorno histórico y sociocultural en el que quedaba todavía mucho camino por recorrer en materia de igualdad de género. De allí su visión de la realidad más inmediata en la que "todo está hecho de jerarquías y de aristocracias", ella misma incluida. No olvidemos que la escritora era una conocida aristócrata de la sociedad caraqueña de la época por lo que conocía muy bien ese ambiente al que se refiere y en el que "los seres más fuertes viven a expensas de los más débiles, y en toda la naturaleza impera una gran armonía basada en la opresión, el crimen y el robo" (De la Parra: 1982: 73-74). En este contexto, las mujeres son víctimas porque "viven la honda vida interior de los ascetas y de los idealistas y llegan a adquirir un gran refinamiento de abnegación escondida en el alma" (De la Parra 1982: 73-74) que no se puede llamar virtud sino sumisión y marginalidad. Al contrario de lo que expresaba Fray Luis de León[3] para quien la mujer debe servir al marido y gobernar la familia, así como criar a los hijos, bajo el temor de Dios y la concesión del cielo. Por todas estas razones, debidas principalmente a siglos de cultura de dominio patriarcal, las mujeres terminan por ignorar "la fuerza arrolladora que ejercen sus atractivos, se olvidan de ellas mismas; desdeñan su poder" por lo que "los hombres hacen de ellas unas tristes bestias de carga sobre cuyas espaldas dóciles y cansadas ponen todo el peso de la tiranía y de sus caprichos, después de darle el pomposo nombre de honor" (De la Parra 1982: 73-74). Esto nos recuerda a Doña Bárbara[4], el personaje que intentó reconstruir su dignidad a través de la venganza, renegando de su condición de mujer; y quien en busca del pene se convierte en una "devoradora de hombres". Digamos que es la anti-Ifigenia, y aunque tiene el valor y la fuerza de doña Marina y de doña Isabel, no cultiva la abnegación e intenta liberar la frustración y el odio hacia el macho violador y sometedor a través de la negación de su propia feminidad. Lo contrario de Ifigenia que sufre, padece y reacciona pero sin perder su condición de mujer y su espíritu refinado, debido quizás, a su formación cultural, de la que carece completa-

3 De León, Fray Luis: *La perfecta casada*. Santiago de Chile. Ercilla. 1984.

4 Doña Bárbara, novela que representa la dicotomía civilización/barbarie, escrita por Rómulo Gallegos y publicada en 1929.

mente doña Bárbara. Esto nos lleva a debatir un poco alrededor del feminismo que se le atribuye a la escritora. Teresa de la Parra, según Carolina Navarrete (2006:1), "por medio de sus *Conferencias*, entrega un concepto de lo femenino como una permanente lucha por la libertad ante sí misma y una realización personal en la esfera del trabajo" que para Teresa de la Parra representa el equilibrio y la realización de la mujer; es decir, poder dedicarse al hogar y a su profesión, en perfecta simbiosis, ya que "el trabajo[5] no excluye el misticismo, ni aparta de los deberes sagrados, al contrario, es una disciplina más que purifica y fortalece el espíritu" (De la Parra 1982: 474). La mujer, para Teresa de la Parra, debe tener las mismas oportunidades que el hombre en su formación intelectual y cultural. De allí su feminismo, según ella, "moderado" y que se centra en la lucha por la adquisición "de los nuevos derechos de la mujer moderna" que debe conseguir "no por revolución brusca y destructora, sino por evolución noble que conquista educando y aprovechando las fuerzas del pasado" (De la Parra 1982: 474) para replantear el presente y el futuro. Esa visión futurista de la escritora es la que poco a poco estamos viviendo en nuestra sociedad del siglo XXI y que ha conseguido notables progresos aunque todavía queda mucho por conquistar, pero que dista bastante de la que vivió la escritora en cuestión.

En la *Influencia de las mujeres en la formación del alma americana*, Teresa de la Parra alaba el espíritu abnegado de las protagonistas de la conquista, de la colonia y de la independencia, desde doña Marina, la madre del Inca Garcilaso de la Vega hasta doña Manuelita Sáenz, la libertadora del Libertador[6]; sin olvidar a la reina Isabel la Católica de quien nació "la epopeya de la conquista" y poniendo como ejemplo de ese espíritu abnegado, pero al mismo tiempo luchador y liberado, a sus amigas y coetáneas, las escritoras Gabriela Mistral y Delmira Agustini, con quien intercambió cartas, ideas y creatividad literaria. Teresa de la Parra decide así rescatar las "vidas humildes llenas de sufrimiento y de amor" de las protagonistas de la conquista que han vivido siempre en el olvido o relegadas a un segundo plano de la historia y tratadas con extrema discreción por los Cronistas de Indias. Así nos los relata la autora (De la Parra 1982: 478)

> Casi todas son indias y están bautizadas con nombres castellanos. Muchas son princesas. Se llaman las más ilustres doña Marina, doña

5 El trabajo al que se refiere Teresa de la Parra en su obra es "un trabajo con preparación, en carreras, empleos o especializaciones adecuadas a las mujeres y remuneración justa, según sean las aptitudes y la obra realizada" (De la Parra 1982: 474).

6 Se trata de Simón Bolívar, llamado el Libertador por sus batallas de liberación de los países latinoamericanos de la corona española, en el siglo XIX.

> Catalina, doña Luisa, doña Isabel la guaiquerí, madre de Fajardo, el conquistador de Caracas, la otra –doña Isabel mater dolorosa del Inca Garcilaso– y otras pobres esclavas o herederas de cacicazgos que comparten con sus maridos blancos el gobierno de sus tierras y junto con el don de mando les enseñan a usar los zaragüelles de algodón, la sandalia de henequén y el sombrero de palma.

Mujeres sufridas y despreciadas por su naturaleza femenina e indígena; pero imprescindibles en la vida de conquistadores y libertadores, hombres europeos dominadores y sometedores a quienes donaron no solo amor, fidelidad y abnegación, sino además, valentía, espíritu luchador y emprendedor y grandeza, gracias a quienes sus hazañas trascendieron en la historia de la humanidad. Doña Marina era una princesa india que fue vendida por su familia como esclava. Si nos remontamos a la biblia podemos relacionarla con José que también fue vendido por sus hermanos. Ambos vivieron y padecieron la falta de misericordia de su pueblo y de su propia familia; pero nunca perdieron su gran amor, bondad y capacidad de perdón. Doña Marina llega a manos de Hernán Cortés, se convierte en su esclava y amante, pero su gran amor la hace portavoz de "la futura reconciliación de dos razas e inició además en América aunque en forma rudimentaria aún, la primera campaña feminista" (Navarrete 2006: 1). Al igual que José perdona a su madre y a su hermano, convirtiéndose así en "símbolo de misericordia y de generosidad" (Navarrete 2006: 1). También doña Bárbara perdona a su hija, fruto del odio por los hombres y rival suya en el amor, y se pierde en las inmensidades de la sabana; pero a diferencia de doña Marina, nunca otorga misericordia ni generosidad al macho que la violó y sometió. Para doña Marina su familia no sabía lo que hacía, por eso los perdonó y demostró así su gran benevolencia, virtud ésta que la sostuvo en su intensa y controvertida existencia. Teresa de la Parra se apoya en las palabras de Bernal Díaz del Castillo, a quien cita en su obra, y nos describe a la Malinche[7] (De la Parra 1982: 481)

> Bien se le veía en su persona que era de buen parecer, entrometida y desenvuelta. Fue excelente mujer la doña Marina, buena lengua y buen principio para nuestra conquista por cuya causa Cortés la traía siempre consigo. A su inteligencia natural, unía la amplitud de miras que da el haber viajado y el tacto refinado que da el haber sufrido.

7 Malinche o malinchismo es un término que "ha servido para nombrar la traición femenina en América Central [...] el término traduce la tragedia histórica del hombre mestizo a causa de una mujer: Malinche, la india que recibió en ofrenda Hernán Cortés al llegar a tierra mejicana" (Palma Milagros: 131). Se trata de doña Marina que recibe el apodo histórico de Malinche.

Habla la lengua maya, la lengua azteca y aprendió muy pronto a expresarse en español con tal soltura y claridad como si hubiese nacido en Sevilla.

Del abandono de su familia y del maltrato de su pueblo que subyugaba a sus propias tribus y despojaba de sus valores a las mujeres aprendió a reconocer lo bueno y lo malo de las dos razas. Comprendió que su pueblo indígena no era menos cruel que el conquistador europeo ni menos culpable del desarraigo cultural de sus semejantes y decidió unirse al más fuerte para consolidar las fuerzas y equilibrar el destino de América. Marina no traicionó a su gente, la contempló en sus más íntimos despojos, la reflejó en su propia condición y la ayudó a compadecerse de sí misma en una lucha absurda por valores que nadie conocía a fondo ni respetaba. Es así como consigue guiar a Cortés y al mismo tiempo intenta luchar por la fusión de culturas y de valores en una nueva América, fruto del mestizaje entre blancos e indios, en su deseo de igualdad, consolidación y paz; pero queda una pregunta en el aire que la historia aún no se ha atrevido a responder, ¿es doña Marina una verdadera heroína, vista desde las dos ópticas, de conquistadores y conquistados? Al terminar la conquista, Cortés demostró su gratitud y la dio en matrimonio al hidalgo don Juan de Jaramillo. Ella, con gran resignación, aceptó el compromiso. "Le quedaba de aquella larga guerra, en la que fue alma como mediadora y consejera, el recuerdo de un gran amor, la rehabilitación de su poder ante los indios y su hijo don Martín Cortés, hidalgo español y caballero de Santiago" (De la Parra 1982: 483).

Igual destino le esperaba a la Ñusta doña Isabel que vivía en el palacio de Garcilaso de la Vega – un conquistador extremeño de ilustres y nobles ascendientes –tratada con cortesía por todos los aristócratas del Cuzco. "Ella hacía los honores a los invitados, mantenía correspondencia con el arzobispo y estimada en extremo por Garcilaso ocupaba en el palacio […] el puesto de la dueña de casa criolla, afable y llana en la hospitalidad" (De la Parra 1982: 487). Dedicó su vida a su amado señor, amándolo y sirviéndolo con gran fidelidad hasta que un día, después de la guerra entre Gonzalo Pizarro y el Virrey Núñez de Vela, regresó con más poder y fortuna; pero no en busca de su dulce hogar junto a doña Isabel y a su hijo – quien sería el ilustre poeta Inca Garcilaso de la Vega, el hijo mestizo del gran capitán – sino en los brazos de una noble española. El desencanto del hijo y la desilusión de la madre, sumergidos en el abandono y en la humillación, son la mayor muestra del desprecio que el conquistador tuvo por esa mujer abnegada que veló por sus bienes y cobijó a su hijo durante esos duros días de guerra y persecución. Y así, con palabras de Berta Ares (2004: 34), "estamos de nuevo ante la figura

de la mujer indígena como manceba del español y madre de mestizos". El Inca Garcilaso en sus *Comentarios reales*[8] realza la dignidad y la grandeza de la mujer indígena y sobre todo subraya la fidelidad y el gran amor que dieron, incondicionalmente, a los españoles. De esta manera, "la figura de la mujer indígena, madre de mestizos, adquiere rasgos heroicos, cual protagonista de la tragedia griega, en un paisaje en el que Garcilaso describe unos hechos que habrían ocurrido en la ciudad de Cuzco" (Ares 2004: 34). Sin olvidar esos días de guerra que relata el Inca Garcilaso en su vejez (De la Parra 1882: 487-488):

> En el inmenso caserón abandonado y vacío doña Isabel se quedó sola con su hijo de seis años [...] Perseguidos por los enemigos de Garcilaso quienes los buscaban para degollarlos, saqueada la casa y quemados los muebles, muertos de terror, encerrados los dos en una sala secreta del caserón, la cacica y su hijo vivían del maíz que les llevaban a escondidas sus criados indios y españoles [...] Pasado el terror, continuó doña Isabel junto a su hijo, ocupando en la casa, en ausencia de Garcilaso, su puesto de esposa y de princesa inca.

Princesas, hija de cacique, doña Marina; nieta del Emperador Túpac Inca Yupanqui y sobrina de Huayna Cápac, doña Isabel, a pesar de su alto linaje ninguna de las dos tuvo su merecido puesto en la historia ni sus voces tuvieron cabida en la conquista, pasando a la posteridad bajo la sombra de sus amantes españoles; ya que como bien dice Marín Hernández (2006: 1)

> Las representaciones femeninas se encuentran íntimamente ligadas a los discursos monocentrados patriarcales, a sus procesos de existencia y a las consecuencias acarreadas por la implicación de la idea de la mujer dentro de conceptos como la fragilidad o la belleza femenina, al igual que el reciclaje o la reivindicación de su memoria por medio de los oficios permitidos, todo esto unido a la perentoria necesidad de ubicar su pensamiento en el cómo entender su posición dentro de espacios marginales, privados y lejanos de la acción pública.

En su ensayo sobre las mujeres de la conquista Teresa de la Parra, además de hacer una reflexión sobre la vida y el legado de aquellas mujeres que lo dieron todo a cambio de nada, reinvindica el valor de

8 *Comentarios reales de los Incas* es la mayor obra por la que se conoce al Inca Garcilaso de la Vega sobre la historia antigua del Perú y su imperio Inca. El libro fue publicado en Lisboa en 1609.

la mujer en la sociedad y su independencia sociocultural y económica fuera de los lazos maternales y matrimoniales; y defiende, fehacientemente, su capacidad de autogestión sin necesidad de igualarse al hombre, sencillamente siendo ella misma.

Bibliografía

ARES QUEIJA, Berta (2004): "Mancebas de españoles, madres de mestizos. Imágenes de la mujer indígena en el Perú colonial temprano", en P. Gonzalbo Aizpuru y B. Ares Queija (coords.), *Las mujeres en la construcción de las sociedades iberoamericanas*. *CSIC-Escuela de Estudios Hispanoamericanos/ Colegio de México-Centro de Estudios Históricos.* Sevilla-México, 15-39.

BIBLIOTECA VIRTUAL CERVANTES: *Carta de Teresa de la Parra a don Miguel de Unamuno, julio de 1925* [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/carta-de-teresa-de-la-parra-a-don-miguel-de-unamuno-julio-de-1925--0/html/ff662bea-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_0; 15 /04/ 2016].

BOHORQUEZ, Douglas (1994): "Del amor y la melancolía en la escritura de Teresa de la Parra". *Revista Iberoamericana*. Vol. LX. Nº 166-167. Enero-junio.

BOERSNER, Juliana (2003): "Modernidad y escritura femenina en Venezuela". LASA XXIV *International Congress of the Latin American Studies Association*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 16.

CRUZ, Luz Marina (2012): "Teresa de la Parra: entre el Canon y la Periferia". *Kaleidoscopio.* Volumen 09. Nº 17. Enero-junio, 41-49.

DE LEÓN, Fray Luis (1984): *La perfecta casada*. Santiago de Chile: Ercilla.

DE LA PARRA, Teresa (1991): *Influencia de las mujeres en la formación del alma americana.* Caracas: Fundarte.

— (1982): *Obra (narrativa, ensayos, cartas)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

HORNE, Luz (2005): "La interrupción de un banquete de hombres solos: una lectura de Teresa de la Parra como contracanon del ensayo latinoamericano. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana.* Año XXXI. Nº 61. Primer semestre. Lima-Hanover. 2005: 7-23.

MARÍN HERNÁNDEZ, Elizabeth (2006): "Pensar en femenino: la mujer y su aparecer en la modernidad. Teresa de la Parra, Tarsila do Amaral, Frida Kahlo, Amalia Peláez." *Presente y Pasado. Revista de Historia*. Año 11. Nº 22. Julio-Diciembre.

MARINONE, Mónica (1992): "Notas sobre Teresa de la Parra y su lectura de la conquista". *Revista del CELEHIS*. Año II. Nº 2. Segundo semestre: 75-83.

MEDEIROS-LICHEM, María Teresa (2006): *La voz femenina en la narrativa latinoamericana: una relectura crítica.* Chile: Editorial Cuarto propio.

MENESES LINARES, Javier: *El concepto de nación a través de la identidad individual y colectiva en la novelística de Teresa de la Parra, Ana Teresa Torres y Laura Antillano*. Universidad del Zulia. Facultad de Humanidades y Educación. Maracaibo en [http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero32/identid.html.; 18/03/2016]

MUELLER, Rose Anna (2012): *Teresa de la Parra: A Literary Life*. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars, ISBN 9781443837996.

MUÑOZ ARTEAGA, Valmore; ARRIA, Piero (2002): "Notas sobre Teresa de la Parra." *Espéculo. Revista de Estudios Literarios.* Universidad Complutense de Madrid. [https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero24/t_parra.html; 22/03/2016]

NAVARRETE GONZÁLEZ, Carolina A. (2006): "Teresa de la Parra y Fray Luis de León: Imágenes de la mujer y construcciones de lo femenino." *Espéculo. Revista de estudios literarios,* nº33. Universidad Complutense de Madrid. [https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero33/tparrafr.html; 25/04/2016]

PALMA, Milagros: *Malinche, el malinchismo o el lado femenino de la sociedad mestiza.* En [http://www.ub.edu/SIMS/pdf/GeneroClaseRaza/GeneroClaseRaza-04.pdf; 20/03/2016]

REYES MANZANO, Ainhoa (2005): "Doña Marina (La Malinche) y la formación de la identidad mexicana". *Tiempos Modernos*. Nº 12. 2005/2: 1-4.

ROSE DE FUGGLE, Sonia (1989): "Bernal Díaz del Castillo cuentista: la historia de doña Marina." *AIH. Actas* X: 939-946.

SALOMONE, Alicia N.; CISTERNAS, Natalia (2002): "Identidades femeninas y rescritura de la historia en los ensayos de Teresa de la Parra." *Revista Universum.* Nº 17. Universidad de Talca: 219-232.

TRUNEAU CASTILLO, Valentina (2005): *Confesión de rebeldía y sacrificio: Notas sobre "Ifigenia" de Teresa de la Parra*: Maracaibo. Universidad del Zulia. Facultad de Humanidades y Educación.

ZAMBRANO, Gregory (2001): "Teresa de la Parra: la historia detrás de la celosía." *La Colmena*. Universidad Autónoma del Estado de México. Nº 29: 31-41.

De Rabi'a Al-'Adawiya (m. 801) a Fatima Al-YaŠrutiyya (m. 1978): modelos de santidad y feminidad, mujeres de conocimiento y maestras sufíes en el orbe islámico

Amina González Costa
Universidad de Murcia

Resumen: Desde los inicios del Sufismo la santidad femenina ha ocupado un papel central en su formación y en su transmisión, aunque no haya tenido tanta visibilidad. En la hagiografía islámica hallamos los nombres de grandes mujeres que fueron capaces de salvar los obstáculos puestos delante de ellas por la sociedad y de situarse, con su ciencia y su santidad, en el mismo plano que los hombres. Además de la célebre Rābi'a al-'Adawiyya (Basora, 714-801), santa sufí de los primeros tiempos del islam –quien eclipsó a pensadores coetáneos y posteriores, y cuyos poemas sobre el Amor divino sobrepasaron las fronteras geográficas y temporales–, es necesario reconocer la notoriedad de otras muchas mujeres sufíes de conocimiento que han dejado su huella indeleble en el legado espiritual islámico, ya sea a través de sus vidas ejemplificantes, anécdotas u obras escritas.

Palabras clave: Mujeres; Sufismo; Ibn 'Arabī; Espiritualidad femenina; Misticismo.

1. Aproximación al concepto de lo femenino en la mística islámica

Sirva esta presentación como homenaje, por su valía, por su generosidad y por la grandeza de su legado, a todas las mujeres audaces del pasado y del presente, conocidas o desconocidas –aunque sólo a unas pocas podamos evocar–, cuya huella y cuya memoria perviven

en las diversas tradiciones espirituales, a pesar de que haya quienes lo hayan cuestionado. A todas aquellas que han luchado y perseverado, superando obstáculos y prejuicios sociales, a pesar de que hayan sido menospreciadas o marginadas a lo largo de la historia por el espíritu de una concepción patriarcal de la masculinidad, inconscientes del potencial del aspecto femenino.

Desde una perspectiva histórica[1] trataremos de recuperar en su justa medida la presencia y la significación de las figuras femeninas en la mística islámica. Hablaremos de «mujeres de conocimiento», «mujeres de espíritu», mujeres que han vivido y comunican la experiencia del Amor, mujeres receptivas y creativas que han realizado y trascendido el género como seres humanos completos, modelos de realización y que nada tienen que ver con algunos viejos estereotipos culturales.

Siempre tenemos la idea de que la mujer desde un punto de vista islámico es un elemento que se escondía detrás de velos y paredes, sin embargo, el sufismo, o dimensión mística y esotérica del islam, ha traído consigo el ejemplo y un lugar en la vida espiritual de muchas mujeres en la historia islámica. Es cierto que en el universo religioso la postura con respecto a las mujeres fuera ambivalente[2]. Sin embargo, el sufismo suponía una perspectiva basada en la experiencia personal de unión y búsqueda de lo Divino, una llamada a un camino de conocimiento y de libertad, a contemplar la Belleza. Bajo esta tradición espiritual mujeres y hombres siempre han sido respetados como iguales en la senda espiritual[3], sin albergar dudas al respecto, tal y como se refleja en las enseñanzas de los sufíes más relevantes. En ellos se afirma que cualquier persona, sea mujer u hombre, posee la misma capacidad en potencia para establecer su propia conexión directa con lo divino; para así alcanzar la meta de la mística, que es la extinción en la unicidad de Dios, sin "yo" ni "tú", ni mujer ni hombre.

Por otro lado, desde un orden espiritual, metafísico y simbólico, el aspecto femenino no es un individuo sino un principio metafísico universal que se manifiesta en el ser humano en particular y en el cosmos, dominado por una dialéctica creativa de los contrarios en este mundo de la dualidad[4] que, en última instancia, se integran en la Unidad

1 Cuando hablamos de mística femenina nos referimos a la mística de las mujeres y lo femenino en la mística como puede ser la presencia de rasgos propios de la feminidad de las mujeres en la historia de la mística.

2 Desde una visión externa y exotérica, el islam ha visto a la mujer como algo que podía ser peligroso, como foco atractivo de la concupiscencia. Aun así, la actitud no ha sido más misógina que la de la iglesia cristiana.

3 Es evidente que la pertenencia a un sexo no es una barrera para la inspiración y la gracia de Dios.

4 En el orden simbólico, las culturas tradicionales han vinculado en general lo femenino a la receptividad y a la pasividad y han identificado lo masculino con la actividad. Así todo agente es masculino con relación a todo ser femenino que recibe el influjo

esencial y trascendente del Ser. Es el reconocimiento de esta verdad dentro de la tradición sufí lo que ha estimulado la madurez espiritual de las mujeres, de una manera que no siempre ha sido posible en Occidente.

A este respecto, es sobre todo a Ibn 'Arabī, el maestro máximo, quizás el que expuso de forma más sistemática y coherente del misticismo islámico, a quien debemos recurrir. Así lo expresa en su concepción de la cosmología: en la divinidad están contenidos todos los significados del universo, es el lugar de unión de los contrarios, es activo/masculinidad y pasivo/feminidad al mismo tiempo; conocerLe es entender sus dos aspectos de actividad y receptividad. Y Él [Dios] sólo puede ser conocido a través de su manifestación en la creación. Por eso, el ser humano consta, pues, de un polo activo y un polo pasivo. Diremos, por ejemplo, que es pasivo y receptivo. El hombre que busca el conocimiento de Dios con el conocimiento de sí mismo[5], sólo le conocerá en su aspecto pasivo, porque el hombre, al proceder de Dios, es pasivo en su relación con el Creador. Pero en su relación con la mujer[6] es activo, como lo es Dios con el hombre. Así el ser humano integra y trasciende, en su unidad esencial de acción y pasión, masculinidad y feminidad. Gracias a que puede integrar dentro de sí la plena experiencia de su feminidad y de su masculinidad, el ser humano puede conocer la plenitud humana. De ese modo, Ibn 'Arabī refiere que masculinidad y feminidad son meros accidentes y no pertenecen a la esencia de la naturaleza humana. Y añade también que el Hombre perfecto puede ser un hombre o una mujer, podríamos decir un ser andrógino universal, y así lo declara en su obra *'Uqlat al-mustawfiz*[7].

Esta relación creativa de opuestos nos la muestra gráficamente Ibn 'Arabī cuando expone las analogías entre pares que se da en la Creación y fuera de ella y que representan estas relaciones entre lo femenino y lo masculino: el día y la noche, el Cálamo[8] y la Tabla Guardada, Adán y Eva, el cielo y la tierra[9], manifestaciones de la dualidad que

---

de su acción. Pensemos en el símbolo chino del yin-yang: lo femenino y lo masculino son complementarios y se determinan mutuamente como la noche y el día.

5 El ser humano es la manifestación más perfecta de los atributos de Dios y está hecho a Su imagen.

6 También es activo en el ejercicio de su propia creatividad en el cosmos.

7 En el capítulo de ese libro titulado "La perfección del ser humano" (López Anguita 2010: 107-38).

8 El Corán menciona la Tabla y el Cálamo. El Cálamo es creado directamente por Dios y escribe en la Tabla, siguiendo el dictado divino, todo lo que está predestinado para todos los seres. El Cálamo (o Intelecto) tiene un carácter activo y luminoso y la Tabla (o Alma Universal) un carácter receptivo y necesariamente oscuro para que pueda percibirse la escritura sobre ella; ambos son los prototipos de lo masculino y lo femenino respectivamente, y entre ellos existe un matrimonio suprasensorial (López Anguita 2010: 16).

9 En el mismo pasaje que Ibn 'Arabī explica el cómo la noche y el día se desposan también hace referencia al matrimonio entre cielo y tierra: «El cielo es el compañero activo

gobierna el mundo. Y va más allá, afirmando que la alusión a la naturaleza sexual de la relación entre el Día y la Noche aparece en los versos coránicos que describen sus relaciones de manera que también es aplicable a las relaciones sexuales humanas (Murata 1992: 146), aunque el Corán no clarifica el género del Día y la Noche, contrastando, por ejemplo, con lo que se nos cuenta sobre el cielo y la tierra. Por ello, Ibn 'Arabī, recurre de nuevo al imaginerismo para establecer un género: la distinción está en aquel que "da a luz"; si el Día trae algo a la vida es entonces la madre y la Noche el padre; si es la Noche la que trae algo a la vida, entonces será la Noche la madre y el Día el padre (Futūhāt III 547. 31, Chittick 1998:131), para llegar a la conclusión de que cada uno tiene una naturaleza dual.

Desde esta óptica se entiende mejor que Ibn 'Arabī señale que el discípulo tiene que volverse femenino, receptivo y pasivo, con relación a su Señor[10] y «hallarse, en toda condición espiritual y a cada momento, en una unión sexual perpetua en situación de mujer (*manhukan dayman*), como quedarse "embarazada de esta situación y dar a luz". Define a los discípulos como las "recién casadas de la Realidad Absoluta" (Hoffmann 2000: 318).

Por otro lado, el principio femenino es, asimismo, importante en el sufismo porque tiene que ver con la manifestación de la misericordia-compasión-indulgencia (***raḥma***) de Dios. Ibn 'Arabī identifica la misericordia con la maternidad o con la dimensión femenina de la realidad en muchos pasajes de sus libros (por ejemplo ***Futūḥāt*** IV 3 65.29) y esto es así porque también posee el sentido de "dar existencia a los seres"[11] y se relaciona con el sentimiento natural de la madre hacia el fruto de su seno. El nombre divino, ***al-Raḥmān***[12], se refiere a la benevolencia fundamental e inherente a la naturaleza divina, y ***Raḥīm,*** que es otro nombre divino, indica la misericordia, la ternura particular que se manifiesta. Ambas palabras provienen de la misma raíz léxica, que significa "útero, matriz", donde se engendran a los seres. Encontramos, además,

---

en el acto del matrimonio mientras la tierra es la compañera receptiva. El que está más alto posee la masculinidad y éste es el cielo. El que está abajo posee la femineidad y es la tierra» (***Futūḥāt*** IV 266.14).

10 Asimismo, los sufíes han dicho que el discípulo ha de ser con su maestro como un cadáver en las manos de quien lo lava, esto, esencialmente pasivo.

11 Esto tiene que ver con el movimiento de la renovación constante de la creación a cada instante que mantiene las cosas creadas es el "hálito o soplo del Todo Misericordioso" (*nafas al-Raḥmān*). El concepto de ***raḥma*** en el islam ocupa el lugar que el Amor en la teología cristiana: es el concepto de Misericordia omniabarcante que concede el favor de la existencia a los seres. Es el favor no condicionado y creativo de Dios, que da a luz a los seres "para que Le reconozcan".

12 El nombre divino ***al-Raḥmān*** (el Omnicompasivo), que es uno de los nombres más importantes y engloba a otros. En la mística se hace mucho hincapié en este nombre porque los hadices insisten siempre en que la misericordia y la benevolencia de Dios son mayores que Su ira.

muchas tradiciones proféticas sientan la base para la sacralización del útero de la mujer y el acto de concebir (Murata 1992: 215-216).

Desde esta perspectiva se comprende mejor la exaltación de los atributos femeninos: la creatividad y la capacidad para amar, atender y ser pacientes con los demás hacen que la mujer se amolde tan bien al camino sufí de apertura a la relación con lo divino. En este sentido, algún maestro sufí contemporáneo describió en cierta ocasión al guía ideal como alguien que se comporta como una madre: ella siempre está ahí, sin exigir nada a cambio, dispuesta a instruir y a marcar los límites, pero también a permanecer despierta toda la noche para cuidar a un hijo que sufre.

Ibn 'Arabī otorgó a las mujeres una elevada posición y el elemento femenino está siempre de algún modo en su obra. Incluso en uno de los poemas de su ***Diwān*** alude a una teofanía bajo la forma de mujer, lo cual no sorprende si tenemos en cuenta que en su obra, ***Fusūs***, Ibn 'Arabī declara que el hombre no ve la Verdad sino como Teofanía en las formas posibles, mientras que la mujer es el más perfecto y completo lugar de manifestación (*mazhar*) para la contemplación de Dios (Hakim 2001: 199). Del mismo modo, Rumi habla a menudo con gran belleza sobre lo femenino, presentando a la mujer como el ejemplo más perfecto del poder creador de Dios en la tierra. Como dice en su célebre Maṯnawī: "La mujer es un rayo de Dios. Ella no es tan solo la amada terrenal; ella es creadora, no creada." (Helminski 2013: 6).

Por tanto, en el sufismo, el lenguaje acerca del Amado y el reconocimiento de lo femenino cobra una dimensión especial. Y los poetas sufíes escandalizaron a muchos musulmanes piadosos al emplear las metáforas del amor[13], la sexualidad[14] y la amada[15], para expresar la experiencia mística inefable: cuando se superan los deseos del cuerpo y

13 Ibn 'Arabī tuvo que defenderse de las suspicacias de las suspicacias provocadas entre los alfaquíes ante una poesía tan abiertamente erótica como la de su diván ***Tarŷumān al-aŝwāq***, y tuvo que redactar un comentario donde revela que esos versos se refieren "a un conocimiento supremo, luces divinas, secretos espirituales, ciencias metafísicas y ciertas admoniciones referentes a la Ley Suprema," expresados en "la lengua del amor y del símil, a fin de que las almas se enamoren de estas alocuciones y a ellas presten cumplida atención los corazones (Varona 2002: 99-100).

14 La unión sexual produce tal placer que genera una pérdida de conciencia de sí mismos de los amantes y se "aniquilan" metafísicamente hablando; Ibn 'Arabī relaciona esta experiencia con la meta de la anulación en Dios es la unión de las almas, la anulación de la conciencia de dualidad. El valor espiritual de la unión sexual procede, por un lado, de esta reflexión cosmológica y, por otro, del placer de la unión sexual, que también trae consigo un estado elevado de perfección espiritual que no se puede obtener con la oración u otros actos de adoración. Véase (Hoffmann 1997 317-319).

15 La poesía espiritual toma las figuras arquetípicas de la amada -Laylà y Lubnà- de la tradición arraigada en la poesía amorosa y las canciones populares, como representación de la divinidad. Así encontramos numerosos maestros que dedicaron sus poemas a estas dos figuras. Véase más abajo el poema dedicado a Laylà por el maestro sufí al-Mursī.

las relaciones se basan en el espíritu, las barreras sociales establecidas se rompen y los maestros sufíes aceptan a mujeres como discípulas o algunas mujeres llegan a ser madres espirituales de ciertos hombres;

Con estos prolegómenos sobre la condición femenina en la tradición espiritual sufí podemos entender mejor la significación que tiene la mujer en la mística islámica.

2. Características de la santidad femenina

Entre los siglos VIII y IX el frecuente tránsito de caravanas comerciales facilitará el intercambio entre los centros espirituales de la zona de Basora, Bagdad, Damasco, El Cairo, el norte de Egipto, Nishapur y el Gran Jorasán, lo cual propició que surgieran un gran número de mujeres espirituales, la mayoría eran ascetas especialmente escrupulosas en su práctica.

Mujeres libres, esclavas, maestras espirituales, solteras, casadas, conocidas o desconocidas, místicas y ascetas permanecieron mucho tiempo en la memoria y en la tradición oral de la que luego beberían sus biógrafos. Algunas mujeres se entregaron al Espíritu a través de la ascesis, aislándose de la sociedad, como hizo la célebre Rābiʿa; otras optaron por la labor benéfica y fomentaron los grupos de oración y de estudio. Otras fueron alumnas y compañeras espirituales de grandes maestros espirituales influyendo en su pensamiento y en su vida. Esposas y madres también apoyaron a los miembros de su familia, mientras continuaban su propio viaje para unirse con el Amado.

Una de las prácticas de las primeras mujeres sufíes es la teología de la servidumbre que consistía en una serie de prácticas como parte del compromiso que adquirían consigo mismas y con Dios. Estas prácticas tenían una dimensión exterior y otra interior, por ejemplo, externamente llevaban a cabo prácticas conducentes a la disciplina y transformación del alma, se cultivaban los atributos sufíes de la abstinencia escrupulosa (*waraʿ*), la paciencia, la pobreza[16] y la humildad, para liberarse de los caprichos del alma y la esclavitud del ego. A nivel interior, cultivaban los atributos del temor a Dios, la adoración reverencial y respetuosa, la gratitud, la confianza en Dios (*tawakkul*)[17]. Todos ellos atributos que conducen a la perfección en la religión, que se plasma en el famoso hadiz[18]: el *iḥsān* (la perfección) es adorar a Dios como si Le vieras[19] y, en verdad,

16 Podríamos llamarlo "indigencia espiritual" la conciencia de la necesidad de Dios, que es autosuficiente y el Rico (uno de los nombres divinos) y es a Él al que hay que pedir.

17 Es como el abandono en él, ponerse en sus manos.

18 Es uno de los dichos proféticos sobre los que se asientan las bases del sufismo.

19 Se recoge en el libro de hadices de *Bujārī*, *Ṣaḥīḥ*, capítulo del "*al-Īmān*", nº 50.

aunque no Le veas, Él te ve. La esencia de la práctica es trascender la parte del ego propio, "vendiendo" el alma a Dios. Una vez que el alma se ha despojado de sus ataduras egoicas, las almas humanas no pueden ser etiquetadas como femeninas ni masculinas. Los dichos y las enseñanzas de estas primeras mujeres sufíes no estaban inspiradas en el espíritu del alma egoica, sino que se movían de manera providencial bajo la guía divina del alma-espíritu, por lo que eran universales en su aplicación y proveían con una guía para todos los seres humanos, sin considerar el género.

Esta teología de la Servidumbre hizo verdaderamente libres a estas mujeres de las limitaciones impuestas a ellas en sus sociedades. Estas "siervas" de Dios elegidas se podían separar de la masa de mujeres que no compartían la misma vocación espiritual. Escogían una vida independiente como "mujeres dedicadas a la carrera del espíritu", así podían viajar sin un chaperón o tutor legal, mezclarse socialmente con los hombres, enseñar a los hombres en asambleas públicas y desarrollarse intelectualmente de una manera que no era accesible a sus hermanas musulmanas no sufíes.

Entre las mujeres que siguieron la senda del Amor y de la Verdad, encontramos una tipología diversa: ascetas espontáneas, dedicadas a la oración y a la renuncia; mujeres poseedoras de visiones verdaderas y de una conducta ejemplar; mujeres extáticas que estaban en un rapto continuo en la Presencia divina; santas que mostraban su alegría y mujeres, que, por el contrario, lloraban continuamente por su anhelo de la Divinidad y reconocimiento de sus propios defectos. Nos dice Ibn 'Arabī al respecto que "una de las clases de santos allegados de Dios (*awliyā'*) son los que suspiran"[20], y concluye, a propósito de su maestra de Marchena, incluyéndola en esta categoría: "a ella pertenecen tanto hombres como mujeres" (Austin 2014: 25). Verdaderamente, era tan intensos sus estados espirituales que, no son pocos los casos en las historias referidas a ellas, de mujeres que caían muertas al instante al entrar en un trance o rapto espiritual, por una recitación o porque escuchan unos versos.

En ocasiones, las reseñas a estas mujeres son muy cortas y poco detalladas o tratan de alguna sierva de Dios desconocida (*'ābida maŷhūla*) cuyo nombre no figura en el relato. Esta falta de protagonismo externo (como veremos en el caso de la mujer de Tirmidī) se muestra, a veces, a modo devota anónima o *sanctus abscondita*, o, en otros casos, como una ocultación a los ojos de las criaturas, presentándose tras el velo de la condición común. Este último tipo es el característicos de los sufíes *malāmiyya* ("las gentes de la reprobación") quienes no mostraban sus

20 En el sentido de "gemir".

virtudes espirituales ni sus actos de piedad, e incluso podían actuar, externamente, de forma que podía ser mal considerados, para que así fueran reprobados, humillados y criticados como una forma de trabajo interior y de lucha contra la autoafirmación del ego, un reto y una prueba de sinceridad en la Vía[21], pues internamente no salían de su estado de concentración y devoción, y actuaban en cada situación de acuerdo a lo que Dios requería de ellos.

En cuanto a las moradas y estados espirituales, el sufismo y las fuentes escriturarias proclaman la igualdad del hombre y la mujer para alcanzar los grados más elevados de santidad. El Corán nos habla de mujeres perfectas y el hadiz insiste que entre los descendientes de los compañeros del Profeta se encuentran mujeres y hombres que entrarán en el Paraíso sin que se les pida cuentas, se entiende que por su elevada condición espiritual. Ibn 'Arabī subraya que todas las moradas y todos los niveles pertenecen a quien Dios desee, sean hombres y mujeres, hasta el grado más elevado de la santidad, el del Polo o Guía de la comunidad espiritual[22] (Hakim 2001:190). Además, especifica que el término *riŷal* (hombres) no se refiere al género, ya que que puede designar indistintamente a hombres y mujeres. Por eso mismo, la perfección de la *ruŷuliyya* (hombría) expresa la plenitud humana, que es sexualmente indiferenciable y está fuera de la masculinidad biológica: es para los que se han purificado a través de la luz del intelecto dejando atrás lo más bajo de la naturaleza (Murata 1992: 268). Tampoco duda, Ibn 'Arabī ni el sufí persa *Ŷāmī*, en admitir la posibilidad de que las mujeres puedan formar parte de los sustitutos (*abdāl*)[23], que constituyen una jerarquía espiritual dentro del sufismo (López Anguita 2010: 12; Tabuyo 2006: 48).

Un tema que generó posiciones encontradas fue el de si las mujeres podían tener conexión con una cadena de transmisión espiritual mediante el compromiso o vínculo iniciático (*baya'*) y cómo debía el maestro iniciar a la mujer[24]. Lo cierto es que hubo mujeres iniciadas y mujeres que también iniciaron a mujeres y hombres. Por otro lado, la relación maestra-discípulo también fue objeto de polémica y hubo eminentes maestros que aceptaron discípulas (*murīdāt*) y fueron vehemente criticados y/ o denunciados, tanto es así que tuvieron que recurrir a los

21 Este tipo de práctica se basaba en las injusticias y acusaciones que se le hicieron al Profeta y a los primeros musulmanes hasta el punto de obligarle a emigrar a Medina.

22 Axis Mundi y Vicerregente de su Tiempo.

23 Estos *abdāl* o sustitutos son siete, para unos; otros elevan a cuarenta su número. Reciben este nombre porque, cuando están ocupados en la Presencia divina, pueden dejar en el lugar que desean, un sustituto con su apariencia.

24 Si se hacía como en el caso de los hombres poniendo la mano del aspirante sobre el maestro, o siguiendo el ejemplo del Profeta cuando estableció el pacto de Hudaybiyya con las mujeres creyentes, ellas colocaban sus manos en una vasija en la cual el Profeta tenía introducida su mano derecha.

actos carismáticos o los milagros para disculparse (Chodkiewicz 1995). En algunos poemas de su *Diwān*, Ibn 'Arabī relata la entrega del manto de la iniciación (*jirqa*) espiritual[25] a catorce discípulas mujeres (Addas 2000).

En realidad, el anhelo de la búsqueda ha estado presente desde los orígenes de la humanidad en todas las dimensiones místicas de las religiones monoteístas y de otras tradiciones religiosas. El sufismo nos habla de esa plenitud de nuestra propia naturaleza divina en la que ya no hay amante ni amado, sólo la Unidad del Ser. Se trata de morir poco a poco a lo que pensamos que somos para disolvernos en el Amor y convertirnos en amor, tal y como dice Rābi'a:

> En el amor, nada existe entre el corazón y el Corazón.
> El discurso nace del anhelo,
> la auténtica descripción, de la verdadera experiencia.
> Quien saborea, conoce;
> quien habla, miente.
> ¿Cómo describir la verdadera forma de Algo
> en cuya presencia desapareces,
> en cuyo ser todavía existes,
> y que vive como un signo de tu viaje? (Upton 1988: 3).

Finalmente este lenguaje poético amoroso de las santas sufíes no es distinto al expresado en Santa Teresa[26]; del mismo modo que figuras como Rābi'a o Nizām encuentran su contrapartida en la figura de la mística francesa Marguerite Porete.

3. Breve historia de la hagiografía islámica en femenino

La mayor parte de las palabras de las mujeres sufíes que se conservan de los siglos pasados proceden de crónicas tradicionales con sus comentarios, tratados con explicaciones sistemáticas o de poemas elaborados en torno a sus palabras o sobre sus experiencias místicas. Además, en los entornos sufíes, siempre ha existido una tendencia mayor a transmitir las enseñanzas oralmente, a lo que hay que añadir que las mujeres, en particular, pudieron haber sido menos propensas a escribir, prefiriendo en su lugar limitarse a vivir la experiencia. Actualmente dis-

25 A través de la imposición del manto el conocimiento espiritual y la bendición del maestro o guía pasa al aspirante.

26 Sobre la posible influencia del sufismo en la mística cristiana y sus paralelismos me remito a los trabajos de mística comparada de Luce López-Baralt.

ponemos de más traducciones a lenguas occidentales de obras sobre este género que nos ilustran mejor la historia del sufismo y de sus santas.

Desde luego, no hay duda en que las mujeres desempeñaron un importante papel en el desarrollo del sufismo. Tradicionalmente se entiende que esto comenzó con el Profeta Muhammad, quien transmitió un mensaje que combinaba el espíritu y la materia, la esencia y la forma, y el reconocimiento de lo femenino[27] y de lo masculino. Aunque las manifestaciones culturales han condicionado el mensaje original, las palabras del Corán expresan la igualdad de mujeres creyentes y hombres creyentes ante los ojos de Dios[28], en un tiempo en que las tribus árabes paganas adoraban diosas a las que ofrecían sacrificios y en el que se llegaba incluso a enterrar a las niñas recién nacidas para favorecer la descendencia masculina. Este nuevo mensajero de la tradición abrahámica intentó restablecer el reconocimiento de la Unidad del Ser, para así corregir los desequilibrios que habían surgido, aconsejando honrar y respetar lo femenino, la armonía de la naturaleza.

A pesar de que en el Corán se insiste mucho en la educación de hombres y mujeres, a veces estas últimas, en circunstancias similares a las de los hombres, dispusieron de menos oportunidades para educarse. La influencia de las culturas locales superpuestas y una jurisprudencia islámica dominada por los hombres pudo aumentar las restricciones sobre la mujer en diversas esferas, a pesar de que el mensaje coránico hablaba básicamente del respeto y el reconocimiento entre los seres humanos sin distinción de sexo o de condición social, y de la preponderancia que en las primeras generaciones habían mantenido las mujeres en la transmisión del conocimiento religioso. Pero parte de este movimiento sí que perduró en el sufismo.

En los primeros siglos de la hégira, las mujeres vivían en el centro del espacio público, participando plenamente en la vida de la comunidad[29]. Un ejemplo claro de ello lo encontramos ilustrado en Jadiŷa, la primera y amada esposa de Muhammad, "la mejor de las mujeres", quien jugó un papel de gran importancia. Fue ella quien respaldó, fortaleció y apoyó al Profeta cuando a éste lo asaltaron las dudas y el desconcierto durante los primeros años de esta nueva Revelación. Estuvo

27 Hay un dicho profético que dice "Se me ha hecho amar de este mundo tres cosas: las mujeres, el perfume y la oración", recogido en la colección de Nisa'i, *Kitāb 'Ašara al-nisā'*, 36:1.

28 En el Corán hay muchas menciones específicas a "las musulmanas y los musulmanes", "los sinceros y las sinceras", "los pacientes, las pacientes". En su tiempo histórico fue un texto que reconocía el papel de la mujer muy por encima de lo habitual en su tiempo. Para los exegetas sufíes estas menciones son la prueba de que los caminos espirituales están abiertos a ambos sexos.

29 Al respecto hay mucho escrito, tan solo mencionaré aquí el libro de Fátima Mernissi . *El harén político: el Profeta y las mujeres.*

junto a él en medio de la dificultad y la angustia extremas, y ayudó a transmitir la luz de la nueva fe; fue conocida como ***al-Tāhira*** (la Pura), y fue una mujer de una gran integridad, inteligencia y profundidad espiritual, además de ser una comerciante rica. Además de ella, su hija Fátima también sobresalió como una gran mujer, de hecho, a menudo se la conoce como "la primera gnóstica del islam" y recibe el título honorífico de virgen (***al-batūl***), en referencia a la gran pureza de su alma; su matrimonio con 'Alī[30] sembró en el mundo esta nueva manifestación de misticismo, y las semillas de su unión comenzaron a florecer. Tanto Fátima como Jadīŷa fueron las primeras en aceptar y comprender de una forma más profunda la nueva revelación que traía Muhammad. Dentro del entorno familiar del Profeta también destaca 'Ā'iša, la esposa más joven del Profeta, a la que se remontan numerosos hadices, seguida por otras mujeres del entorno, totalmente entregadas a Dios y de las que se cuenta que incluso participaron en campañas guerreras, como Umm Haram, que murió en el curso de una batalla (649).

Es resaltable que los modelos de mujeres perfectas que aparecen en el Corán (66: 11-12) son: la virgen María (Maryam)[31], como modelo de santidad en el sufismo también; y la esposa del Faraón, Asia[32], como ejemplo de consuelo y estímulo para los creyentes, quien desafió la tiranía. Además de ellas, aunque no aparecen en el Corán, entran en esta consideración Jadīŷā y 'Ā'iša. Las referencias en el Corán a la vida de María destacan su elevada estación espiritual (***maqām***) –como veremos–, su devoción, su renuncia, su tolerancia y su fuerza interior frente a aquéllos que la acusaban y de cómo se refugió en lo divino para recibir la inspiración divina dentro de la matriz de su ser[33]. Este rango excepcional que el Corán y el hadiz confieren a María, por encima de muchos hombres, una condición de sierva especial elegida por Dios; incluso algunos exegetas mantienen que María llegó al grado de la profecía. Si el rango profético es accesible a una mujer, aun cuando María hubiera sido la única en conseguirlo, esto implica que el sexo femenino podía y puede, con mayor motivo, acceder a la santidad (***walāya)***[34].

Conforme se desarrolló la dimensión mística del islam, fue una mujer, Rābi'a[35] al-'Adawiyya (714/17-801), la que expresó por prime-

30 El último de los cuatro califas de los comienzos del islam. Y es él con el que suelen comenzar muchas de las cadenas de transmisión iniciáticas de las órdenes sufíes.

31 Véase el estudio sobre María y su condición de mujer perfecta en el Corán (Gloton 2001: 173-186).

32 Su figura también aparece en otra referencia coránica (28: 9), en la que Asia pide al Faraón que dejen vivir a Moisés y lo acojan.

33 Tema al que hemos aludido al principio.

34 La figura de la virgen María aparece siempre asociada en Ibn 'Arabī con la forma más completa de la santidad, basándose en los hadices que afirman su perfección.

35 Su nombre significa la "cuarta", porque era la cuarta hija de un matrimonio pobre.

ra vez la relación con lo divino en un lenguaje propiamente místico, refiriéndose a Dios como el Amado. Proveniente de una familia muy pobre, quedó huérfana muy pequeña y fue vendida como esclava a un hombre; y se relata que cuando éste se asomó una noche a la habitación de la joven y comprobó que rezaba sin descanso y que de ella provenía una extraña y purísima luz, quedó tan impresionado que la dejó en libertad.

Esta santa sufí de los primeros tiempos del islam, representa por antonomasia la figura femenina en la hagiografía islámica, como ejemplo de la auténtica maestra del camino sufí del Amor. La excelencia de su piedad, su gnosis y ascesis-renuncia[36], su perfección y las virtudes de su alma siguieron resonando en los sufíes posteriores, reconociéndola con el título de "la corona de los hombres" (Smith 1984:4). Según nos atestigua una de sus estudiosas, Margaret Smith: «La elevada posición alcanzada por las mujeres sufíes es confirmado mayormente por el hecho de que los propios sufíes otorgaron a una mujer (Rābiʿa al-ʿAdawiyya) el primer lugar entre los primeros místicos, habiéndola elegido como representante del primer desarrollo del misticismo en el islam» (Smith 1984: 3). La expresión de su Amor divino recogida en dichos, poemas y anécdotas eclipsó a todo el mundo musulmán y llegó a oídos de la Europa cristiana medieval, lo que condujo al olvido de otras muchas mujeres que lograron situarse, con su ciencia y su santidad, en un mismo plano que los hombres. Tanta fue su fama que el propio místico y poeta, Ŷāmī le dedicó unos famosos versos de admiración, a pesar de no ser especialmente favorable a las mujeres (Schimmel 2002: 454)

> Si todas las mujeres fueran como las que he mencionado,
> las mujeres serían preferibles a los hombres.
> Pues el género femenino no es vergüenza para el sol
> ni el masculino un honor para la luna[37].

Muchas de las anécdotas de esta mártir del Amor divino son recogidas por numerosos biógrafos y hagiógrafos como Aflāki (1978: 310-311) o Badawī (1962). Su historia está teñida de leyendas por lo que resulta difícil de discernir los datos auténticos de su vida; también se le atribuye múltiples dichos y poemas, entre ellos el que sería el primer antecedente del famoso poema anónimo castellano del siglo XVII «No me mueve mi Dios para quererte», que Rābiʿa enuncia así: «Oh mi Señor, si yo te adoro por miedo al infierno, quémame, y si te adoro por esperanza del Paraíso, exclúyeme de él, pero si yo te adoro únicamente

36 Parece que vivió retirada primero en el desierto y luego en Basora.
37 En árabe la palabra "sol" es femenino y "luna" masculino.

por el amor de Ti solo, entonces no me apartes de mí Tu Eterna Belleza» (Smith 1984: 102). Este poema nos transmite la noción de un amor sin posesividad y sin expectativas de recibir nada a cambio y forma parte de la famosa historia en la que se cuenta que Rābi'a caminaba por la calle con una vela encendida en una mano y agua en la otra. Y alguien se acercó a preguntarla por qué llevaba fuego en una mano y agua en la otra, a lo que respondió diciendo que con el fuego iba a prender el paraíso y con el agua apagaría las llamas del infierno, en su afán de explicar que nadie había de actuar por miedo al castigo ni por el mero hecho de conseguir una recompensa, sino simplemente por amor a Dios.

Nos narra otro de sus biógrafos –'Attār[38]–, el célebre poeta y místico persa, que cuando Rābi'a emprendió su viaje para realizar la peregrinación a La Meca, estaba el célebre asceta sufí Ibrāhīm al-Adham terminando su peregrinaje (*ḥaŷŷ*), que había llevado a cabo de la forma más devota y piadosa (realizaba a cada paso una oración con postración tocando el suelo con la cabeza) y cuando llegó a La Meca, después de catorce años, descubrió que la Kaaba no estaba; ya que se había desplazado para salir al encuentro de Rābi'a, que ya se acercaba a La Meca. Sin embargo, al encontrarse Rābi'a con la Kaaba le dijo que había venido a ver al Señor de la casa, no la casa. Mientras tanto, el renombrado asceta Ibrāhīm se preguntaba dónde estaba la Kaaba hasta que le dijeron que había salido a recibir a una joven mujer. Él se quejó airadamente de que mientras que él, el gran asceta de su tiempo, había llegado a la Kaaba prácticamente andando sobre sus ojos, la Kaaba había salido a recibir a una "débil mujer". Esta reacción mostró a Ibrābrīm que su ascetismo no lo había purificado de su posesividad y, según sugieren muchos sufíes críticos del ascetismo, su ascetismo se había convertido en un elemento más en su sentimiento de apego y de sentirse con derechos (Sells 1996: 157-158).

En otros relatos se cuenta de ella que cuando estaba inmersa en actos de devoción se subía a su tejado y rezaba: «¡Dios mío! Todas las estrellas están en su sitio y todos los ojos están cerrados en el sueño. Los reyes han cerrado sus puertas, pero todavía Tu entrada está abierta. Cada amigo ha buscado la soledad con su Bienamado; y aquí permanezco yo ante Tu rostro» (Nurbakhsh 1990: 119).

Sus dichos y sus poemas quedaron recogidas en otras obras y su influencia siguió presente hasta el punto de que sus reflexiones extáticas se introdujeron en el extenso debate teológico en el S. XVII sobre el "puro Amor", candente en la Francia de Luis XIII y Luis XIV. Este recuerdo de mujer piadosa se guardó en tierras europeas y la convirtió en

38 Sobre la que escribió extensamente en su libro *Memorias de los Amigos de Dios.*

una santa dama, bautizada como "Caritée", en el sentido de buena cristiana[39]. Dice Dorotea Sölle, gran teóloga cristiana, que ninguna religión ha expresado el descentramiento de sí con tanta osadía y ardor como las sufíes Rābi'a a1-'Adawiyya y sus compañeras (Tabuyo 2006:51)

Sin embargo, su presencia en las biografías eclipsó con su brillo el aura de otras santas mujeres. Muchos de los nombres de otras santas sufíes quedaron recogidos en repertorios bio-bliográficos, algunos de ellos se fueron transmitiendo de generación en generación, y todavía en el siglo X/XVI se seguían estableciendo sus genealogías.

Una de las primeras obras, *Dikr al-niswa al-**muta'abbidāt** al-**sufiyyāt***[40] (Sulamī, 1999), en el islam dedicada por completo a la espiritualidad de las mujeres fue escrita por el sufí persa 'Abd al-Rahmān al-Sulamī (932-1021). En ella se hace un retrato de ochenta mujeres sufíes que vivieron en las centrales tierras entre los siglos VIII y IX. Como maestras espirituales y ejemplos de piedad islámica, sirvieron como respetables profesoras y guías de la misma manera que hicieron los hombres, a veces, sobrepasándoles en su compresión de la doctrina sufí, el Corán y la espiritualidad islámica. No podríamos escribir una historia del islam sin ellas, a pesar de haber permanecido en parte como una "tradición velada" y oculta, poco a poco se ha ido recuperando gra-

39 El cronista del rey San Luis, Joinville, cuenta que un hermano dominico "que hablaba sarraceno", se había encontrado con una anciana mujer «que llevaba en su mano derecha un cuenco de fuego y en su mano izquierda un frasco de agua» (Joinville 1928: 160-161) y al preguntarle que iba a hacer con aquello, le contestó que quería incendiar el paraíso con fuego y apagar el infierno con agua, para que pudiera amar a Dios por Él mismo y no por deseo de Su paraíso o por miedo a Su infierno. Esta historia está claramente en consonancia con la que narran las fuentes hagiográficas islámicas. En la crónica de Joinville también aparece un grabado que muestra a una mujer vestida con atuendo oriental y llevando un cubo de agua en una mano y una antorcha en la otra.

Además, en 1640, el escritor Jean-Pierre Camus, obispo de Belley (Francia), amigo y discípulo de San Francisco de Sales, escribe, en defensa de esta santa sufí y respondiendo a las críticas del jesuita Antoine Sirmond (quien duda de la ortodoxia de "esta mujer desconocida"), una obra de setecientas páginas en la que defiende la memoria de esta «santa mujer» digna de confianza en la ciencia de la santidad y en la doctrina de la salvación que representa para él la «verdadera Caridad», el puro Amor, opuesta a «la esperanza mercenaria, la de aquellos que buscan el paraíso de Dios y olvidan al Dios del paraíso». En esta polémica también participó Fenelon (m. 1715), arzobispo de Cambrai quien defendía a los místicos contraponiéndose a Bossuet, obispo de Meaux. Ellos también se referirán a la figura de Rābi'a, y su figura asomará de vez en cuando en círculos sospechosos de quietismo. De hecho, Bossuet, aun siendo un feroz opositor a la doctrina del puro Amor, no dudó, en su Historia de Francia contada para su Alteza Real el Príncipe de la Corona, en pedir a su real discípulo que medite, como hizo su antecesor el rey Luis IX (San Luis), sobre el ejemplo de la gran santa de Basora.

40 Traducido al inglés como *Early sufí Women*. Este libro estuvo perdido en el mundo islámico más de 500 años, y sólo fue descubierto a principios de los años 90, en Arabia Saudí (paradójicamente en la Biblioteca de la Universidad Muhammad ibn Saud), en el centro del movimiento reformista islámico, opuesto a las tesis sufíes del islam.

cias a los trabajos de grandes orientalistas, también mujeres (Margaret Smith, Wiebke Walther, Annemarie Schimmel, Sachiko Murata, Rkia E. Cornell[41] o Nelly Amri, entre otras).

Si observamos los casos de tales mujeres sufíes se trata de ejemplos de mujeres que han vencido exitosamente a los aspectos más bajos de la naturaleza humana a través de su servidumbre como la forma más auténtica de sometimiento a la Divinidad y acceden a los niveles más altos de conocimiento religioso. Este potencial sin límites se refleja en la afirmación de Umm 'Alī, una mujer sufí de Nishapur, cuyo hermano Abū Mansūr ibn Hamšad (m. 998) fue un famoso predicador y cercano a Sulamī: «Aquel quien es confirmado en el conocimiento de la servidumbre pronto alcanzará el conocimiento de la señoría» (Sulamī 1999: 244). Esta perspectiva de la servidumbre se hace incluso más fuerte y patente en palabras de Surayra al-Šarqiyya, una discípula en Nishapur del maestro sufí Abū Bakr al-Tamastanī al-Farisī (m 951): «Finalmente, la servidumbre se desvanece y solo queda la señoría» (Sulamī 1999: 246).

Esta espiritualidad estaba centrada en una vocación muy fuerte, lo cual explica las palabras de la sufí Nusiyya bint Salman (de principios del s. IX) al nacer su hijo: «¡Oh, Señor! Tú no me consideras como alguien merecedor de tu adoración, puesto has hecho que esté preocupada con un hijo» (Sulamī 1999: 92). Es difícil esbozar una tipología para estas mujeres santas, pero algo recurrente es que están inevitablemente asociadas a un hombre, ya sea su padre, su marido, un hermano o un hijo, y suele coincidir que son hombres también de rango espiritual. En ese sentido, algunas de ellas son mencionadas en las reseñas de sus respectivos maridos.

Ahora bien, es cierto que no todas las hagiografías llevaron a cabo un reconocimiento a las mujeres por igual, dedicándoles como Sulamī un libro entero. Disponemos de otras famosas hagiografías como las compuestas por Abū Nu'aym al-Isfahānī, Farid al-Dīn 'Attār, Ibn al-Ŷawzī, Ŷāmī, Ibn Jallikān, al-Munawī o Ŷa'far al-Kattānī[42] entre otras muchas. En ellas hay menciones a mujeres sufíes, sus vidas santas, sus buenas acciones y sus milagros. Al-Isfahānī, por ejemplo, se limita a las mujeres que fueron contemporáneas al Profeta (Isfahānī, 1932-38: 133-161). También se escribieron otras compilaciones biográficas dedicadas únicamente a la santidad masculina.

No obstante, hay que tener en cuenta que, además, de los nombres registrados en los repertorios de santos otro factor importante a la hora de canonización en el islam es la opinión popular. En el que se incluyen

41 Ella misma es una sufí contemporánea.

42 En su obra *Salwat al-anfās* recuerda a las personas rectas (*sāliḥāt*) enterradas en Fez y menciona unas treinta mujeres virtuosas.

algunas mujeres de la familia del Profeta como Sayyida[43] Zaynab[44], Sayyida Nafīsa[45], o santas locales como Lallā Sitti de Tremecén, Lallā Mimuna en Marruecos[46] o Lallā/Sayyida 'A'iša al-Mannūbiyya de Túnez (Boissevain 2002), etc. Dichos nombres no figuran en las listas hagiográficas, pero sus tumbas son lugares de veneración y peregrinación en busca de su intercesión, pues la gente ve en ellas una fe y un amor espontáneo, inmediato y accesible.

Una de estas santas que aparece en estas biografías es Maryam de Basora, compañera y discípula de Rābi'a a quien sirvió y sobrevivió; focalizó su vida en la centralidad del amor divino. Acostumbraba como estaba a hablar sobre el amor (*maḥabba*), cada vez que oía discursos sobre la doctrina del amor caía en éxtasis. Se cuenta que en una ocasión asistió a la sesión de un predicador, y cuando éste empezó a hablar del amor, ella cayó en rapto místico y murió. Al-Sulamī cuenta de ella: «Yo nunca he estado preocupada por mi sustento, ni me he agotado buscándolo desde el día que escuché las palabras divinas, "Y en el cielo tenéis vuestro sustento y lo que se os ha prometido" (C. 51: 22)» (Lings, 1999: 84)[47].

Entre esta tipología de santas está por ejemplo, Munya bint Maymūn, (al-Tādilī 1997: 316-318, biografía nº 160), la cual es descrita con el grado de los "singulares" (*afrād*), el más alto rango en la jerarquía de las moradas de la santidad (*walāya*).

No podemos dejar de evocar el nombre de algunas de estas grandes mujeres inspiradoras y transmisoras de conocimiento espiritual. Por ejemplo, el renombrado maestro, Abū Yazīd al-Bistāmī (m. 874), habló, en cierta ocasión –al ser interpelado sobre quién había sido su maestro–, de una anciana mujer a quien conoció en el desierto. Esta mujer lo llamó "tirano vanidoso" por haber usado a un león para transportar un saco de harina, oprimiendo a una criatura a la que Dios mismo había aliviado de cargas, y por buscar reconocimiento en tales milagros, mostrando su vanidad. Las palabras de aquella mujer le ofrecieron guía espiritual durante algún tiempo.

---

43 El término *sayyida o lalla* –en el Magreb– es un título honorífico y de respeto que significa "señora" que se emplea delante de algunas personalidades.

44 Su tumba en El Cairo es tan visitada que ha proporcionado el marco a dos novelas egipcias modernas.

45 Cuya figura se distinguió por su virtud y su piedad. Su tumba está también en El Cairo.

46 Su leyenda es cuando menos conmovedora y cercana: «Era una pobre negra que pidió al capitán del barco que le enseñara la plegaria ritual, pero no podía recordar la fórmula correctamente. Para oírla de nuevo y poder retenerla, salió corriendo, tras el barco que partía, caminando sobre las aguas. Su única oración era: "Mimunah conoce a Dios y Dios conoce a Mimunah" (Schimmel 2002: 448-449).

47 Esto ilustra la doctrina del *tawwakul*, "dejar toda iniciativa a Dios", confiando en Dios para el sustento y apoyo.

Además, las mujeres desempeñaron papeles importantes en la historia del islam: sus nombres aparecen en las cadenas de transmisión de los hadices proféticos, forman parte del linaje espiritual, son ensalzadas como gnósticas y poetisas, sin olvidar a las que aparecen como amigas, maestras y discípulas de grandes espirituales musulmanes, como Fátima de Nishapur (m. 838), maestra de los grandes místicos Abū Yazīd al-Bistāmī, Dū l-Nūn al-Misrī (m. 861), al-Ŷunayd, y a la que Sulamī dedica encendidos elogios. Al-Bistāmī dijo de ella: «No había ninguna morada (en la Senda) de la que le hablara y en la que ella no hubiera estado ya». Al-Bistāmī y al-Ŷunayd admiraba sus expresiones carismáticas y su experiencia en las moradas espirituales más elevadas (Huŷwīrī 1911:120; al-Šaʿaranī 1974: 66). Alguien le preguntó una vez al gran maestro sufí egipcio, Dū l-Nūn quién era, en su opinión, el más grande de los sufíes Él contestó: «Una dama en La Meca, llamada Fátima al-Nišapurī, cuyas palabras demuestran un conocimiento profundo del sentido oculto del Corán». Cuando le insistieron para que dijera algo más sobre Fátima, añadió: «Es una santa de Dios, y mi maestra». En cierta ocasión, ella le aconsejó: «En todos tus actos, vigila que actúas con sinceridad y no por tu alma inferior (*nafs*)». Ella también dijo: «Todo aquel que no tenga a Dios en su conciencia está herrado y se engaña, no importa lo que diga o a quien frecuente. Sin embargo, quien se mantiene en compañía de Dios sólo habla con sinceridad y su conducta se rige por el pudor y una ferviente devoción» (Nurbakhsh 1990: 162).

Du l-Nūn relata también su encuentro con una mujer anónima que le transmitió los atributos que había de tener un sufí que le recordó que la esencia del sufismo no se encuentra en los estados paranormales sino en la práctica espiritual; los verdaderos sufíes son musulmanes [aquellos que se han sometido] cuyos corazones vibran con la espiritualidad del Corán. Ellos se "levantan de sus camas a medianoche"[48], y están ocupados en el recuerdo de Dios (*dikr*)[49]; ellos "invierten todas sus ambiciones en Dios" y no aspiran a nada más. Su meta es únicamente Dios (Sulamī 1999: 15-16).

Un ejemplo notable es el de la esposa gnóstica del sufí del siglo IX al-Ḥakīm al-Tirmidī, Umm ʻAbd Allāh[50], acerca de ambos tenemos un excepcional documento autobiográfico: el ***Budū'*** *al-ša'n* de Tirmidī en su

48 Una de las acciones meritorias supererogatorias es mantenerse despierto rezando.

49 Es una de las prácticas esenciales dentro del sufismo. Consiste en recitar y repetir algunas letanías, como los Nombres divinos y el Nombre Supremo (***Allāh***) con el rosario. Esta invocación o "recuerdo" de Dios (*dikr* ***Allāh***) tiene su origen en muchos versículos coránicos que instan a ese recuerdo e invocación. Esta repetición del nombre de Dios comprende, para los sufíes, todos los actos de adoración.

50 "La madre de ʻAbd Allāh". Es corriente nombrar a las mujeres y hombres como "madre o padre de" y a continuación el nombre de su hijo mayor. En el caso de ella no sé la conoce otro nombre.

compendio *Jatm al-awliyā'* (Tirmiḏī 1956: 14-32). Es un caso de ósmosis espiritual y excepcional porque no aparece generalmente en los cánones islámicos. Esta santidad compartida puede ser ilustrada con el ejemplo de la visión en la que la esposa de Tirmiḏī vio un ángel trayéndoles una rama de mirto, símbolo de la inmortalidad. Y al preguntarle ella si era para su marido o para ella, el ángel le respondió que era para ambos pues ellos dos estaban en la misma morada (Tirmiḏī 1956: 23; Sviri 1997: 66-68). Un aspecto curioso de ella eran sus sueños instructivos[51] le traían nuevo conocimientos y enseñanzas para su marido. Si bien gran parte de la mística sufí está basada en la reciprocidad del maestro y el estudiante, los buscadores pueden también pueden recibir las enseñanzas directamente de la Divinidad a través de los sueños. En este sentido, Tirmiḏī no tuvo un maestro formal en esta senda, estudiando y meditando por su cuenta. En un cierto momento, su mujer comenzó a tener sueños que contestaban a sus preguntas cuando éstas surgían. Muchos de sus sueños incluían a un hombre mayor de pelo blanco y vestido de blanco, que representaba a la misteriosa figura islámica del *Jidr*[52], símbolo del poseedor del conocimiento divino que instruye a aquellos que no tienen un maestro vivo. De este modo, a través de los sueños de Umm 'Abd Allāh, su marido recibía la guía de cómo proseguir al siguiente nivel de su camino y también le animaba a ser una guía para otros. Y estos sueños prosiguieron y así lo escribía Tirmiḏī: «Ahora mi mujer continúa soñando sobre mí, sueño tras sueño, siempre al amanecer. Es como si ella, o los sueños, fueran mensajeros para mí. No había necesidad de interpretación, porque su significado estaba claro» (Sviri 1997: 65). Una noche, *al-Jidr* le dijo que su marido debía proteger la pureza de su casa. Preocupada de que quizá se estuviera refiriendo a la falta de limpieza que a veces había a causa de sus hijos pequeños y de no poder mantener la pureza de su casa, le preguntó a *al-Jidr* durante su sueño, y éste le respondió señalándose la lengua; ella debía decirle a su marido que cuidara la pureza de sus palabras (Sviri 1997: 67).

En los sueños posteriores, se le dieron signos de que había progresado de un nivel externo de adoración a otro en el que verdaderamente se comunicaba con la Divinidad. Asimismo, Umm ʿAbd Allāh recibió el mensaje de que ella estaba a su mismo nivel espiritual y así continuaron en su camino, en una búsqueda espiritual unida. El nivel de reverencia y compañerismo espiritual –como ya hemos apuntado– que él describe

51 Los sueños son considerados representaciones de dimensiones espirituales, pertenecientes al mundo de la Imaginación. Lejos de ser una fantasía inútil, este tipo de imaginación tiene una elevada consideración, como intermediaria entre el mundo visto y el no-visto.

52 Literalmente significa "el Verde" y es un personaje que aparece en el Corán (18: 65-82), donde acompaña al profeta Moisés, haciéndole pasar una serie de pruebas, en las que él simboliza la dimensión esotérica e interior (*ḥaqīqa*), mientras que Moisés representaría la ley religiosa, exotérica y exterior (*šarīʿa*).

en sus memorias no tiene, ciertamente, paralelismos en la historia de los escritos espirituales, hasta donde se conoce. No obstante, todo esto quedaba en la esfera privada –públicamente al-Tirmiḏī era el director espiritual y el maestro, mientras que su mujer se dedicaba a proteger y ayudar a extender sus enseñanzas fuera de los escenarios.

Otra de las mujeres que llegó a ser uno de los maestros más conocidos de su tiempo fue Ša'wana Gufayra, la persa. A sus sesiones acudían ascetas y maestros espirituales. Ella predicaba y recitaba el Corán a la gente. Hombres y mujeres se reunían a su alrededor para escuchar sus canciones y discursos. Ša'wana fue de las santas que lloraban[53], aunque no sólo estaba "cegada por las lágrimas de la penitencia y la devoción, sino que también vivía deslumbrada por la radiante gloria del Amado", experimentando, durante toda su vida, la cercanía íntima con el Amigo, o Dios. Esto influyó profundamente en su devoto esposo y en su hijo, el cual también se convirtió en santo (Smith 1984: 145-148, Helminski 2003). Por el contrario, una de las santas que mostraba su alegría fue Fidda. Ella enseñaba que «la alegría del corazón debe ser la felicidad basada en lo que sentimos en nuestro interior; por tanto, siempre debemos esforzarnos para que nuestros corazones estén alegres, hasta que todo el mundo a nuestro alrededor también esté alegre» (Nurbakhsh 1990: 165).

La gran estima que, como hemos visto, profesaba Ibn 'Arabī a las mujeres no se quedó en el plano teórico expuesto en su magna obra, sino que traspasó a su propia experiencia vivencial a través las muchas mujeres de las que recibió sus enseñanzasespirituales, entre las que destacan sus maestras, Šams Umm al-Fuqarā (Madre de los Pobres) de Marchena y Fatima b. Abī Muṯannà de Córdoba, a la que se refiere como "su madre espiritual":

> Serví como discípulo de una de las amantes de Dios, una gnóstica[54], una dama que vivía en Sevilla, llamada Fátima bint Ibn al-Muṯannà (s. XIII) de Córdoba[55]. Estuve a su servicio durante varios años, teniendo ella unos noventa y cinco años de edad […] Le construí con mis propias manos una choza de juncos tan alta como ella, en la que vivió hasta su fallecimiento. Solía decirme: "Soy tu madre espiritual y

53 Ella solía decir: «Los ojos que no han podido contemplar al Amado y, sin embargo, están deseosos de hacerlo, no pueden ser aptos para esta visión si no se inundan de lágrimas».

54 Ella obraba milagros utilizando la azora de la *Fātiḥa* de El Corán y dominaba la "ciencia de las letras", el conocimiento por excelencia de los *awliyā'* o allegados de Dios. De tal modo había asumido la doctrina de la Unidad del Ser, por ello cualquier cosa era objeto de contemplación divina.

55 Es evidente que Ibn 'Arabī no entiende el concepto de *futuwwa* en un sentido masculino cuando afirma que "no conoció a nadie más caballeroso que ella en la época en la que vivió."

la luz de tu madre terrenal" Cuando mi madre vino a visitarla, Fátima le dijo: "¡Oh, luz! éste es mi hijo y él es tu padre, así que trátalo con amor filial y no lo disgustes" (Austin 1988: 26).

De Šams Umm al-Fuqarā' (Austin 1988: 142) nos dice que no había nadie que la superase en cuanto al control que ejercía sobre su alma. Tenía un corazón puro y fuerte y un noble poder espiritual. Solía ocultar el estado espiritual en el que se hallaba y poseía el don de oír los pensamientos de los demás. Otra de las mujeres objeto de reseña en su obra *Rūḥ al-quds* aparece tan sólo bajo el epígrafe "una esclava de Qasim al-Dawla" (Austin 1988: 154). Vivía en la Meca y tenía el don de cubrir largas distancias rápidamente. De ella nos dice Ibn 'Arabī que poseía las cualidades de la caballería espiritual (*futuwwa*)[56] y que practicaba una dura disciplina de asceta. Y por último Zaynab al-Qal'iyya (Austin 1988: 154) pertenecía a un grupo de sufíes instalados en la fortaleza de los Banu Ŷamad. "La mayor asceta de su tiempo" poseía una gran belleza y salud, pero quiso apartarse del mundo para ir a vivir a la región de la Meca. Ibn 'Arabī coincidió con ella en Sevilla y en la Meca desde donde la acompañó hasta Jerusalén. Cuando realizaba *ḏikr* se elevaba a cierta altura del suelo. Esta mujer, de quién Ibn 'Arabī decía ser una de las personas más inteligentes de su tiempo y la que con mayor celo observaba las horas de las oraciones canónicas, cierra la lista de las sufíes de *Rūḥ al-quds* (Austin 1988: 154).

Esta perfección espiritual por igual de hombres y mujeres de la que Ibn 'Arabī nos habla tiene también su paradigma en la joven persa Nizām, a quien encontró en La Meca cuando circunvalaba la Kaaba y de la que se enamoró. Ella supuso para Ibn 'Arabī una verdadera revelación divina y le dedicó la colección de poemas *Tarŷumān al-ašwāq* (*El intérprete de los deseos*). La Nizām de los poemas de Ibn 'Arabī trasciende la figura histórica para simbolizar el deseo del místico de unión extática con Dios. Nizām ("armonía" en árabe) es el soporte de la visión teofánica, es el reflejo de la dimensión femenina de la realidad. Al igual que Ibn 'Arabī canta a la bella Nizām, en la literatura árabe, Laylà, representa al arquetipo de la Amante que inicia a un amor superior, transcendido; y de ello se hace eco la mística musulmana, designando a veces a Dios, que Se vela y Se revela a la vez a la mirada de los hombres. Así por ejemplo el gran maestro murciano al-Mursī:

¿Has escuchado algunas palabras de Laylà?
Sus palabras devuelven la vida a los huesos resecos.
La alianza que he concluido con Ella es muy antigua;

56 Ibn 'Arabī no lo entiende solamente en un sentido masculino.

Sea como fuere, no sé amarla como es debido.
¿Por qué su silueta, que antaño me visitaba
como una aparición, ha desaparecido ahora?
Hasta en el mundo imaginal se muestra esquiva.
¿O es que la imaginación no es capaz de darle forma?
El sol naciente toma su brillo del rostro de Laylà,
Sol que deslumbra la mirada de los humanos.
¡Sólo cuando levanta su velo está velada!
¡Qué extraño que sea Su manifestación lo que La oculta! (Ibn 'Atā' Allāh 2008: 45).

Por otro lado, a través de algunos pasajes de ***Futūḥāt*** sabemos que compartió con su esposa Maryam bint 'Abdūn, de la que habla en términos de mujer santa su experiencia en común y sus aspiraciones en la vía espiritual (Austin 1988: 22-23).

En la obra de los ***Latā'if*** *al-minan*, descubrimos muchos ejemplos de santidad en femenino en el Magreb y el Egipto del siglo XIII: "mujeres santas" cuya disciplina ascética es a veces más rigurosa que la de los hombres y pueden alcanzar los grados superiores de la santidad. Por ejemplo, en virtud de su superioridad espiritual, se nos relata el caso de la "mujer gnóstica" de Alejandría que está al mismo nivel que el hombre realizado y, en ese estado de unión con Dios, ella le dice a su marido: «¿Quién de nosotros es el hombre y quién es la mujer?» En esos momentos, él no puede tener ninguna relación carnal con ella. Otra gnóstica de Alejandría –quizá se trate de la misma– dispensa sus bendiciones a dos discípulos del renombrado sufí al-Šāḏilī que van a visitarla; pero en la anécdota se relata que ella todavía se encontraba en el estado de perplejidad (***maqām al-ḥayra***) y sólo el maestro y polo espiritual de su tiempo –en este caso el *šayj* al-Šāḏilī[57]– le dio su asistencia espiritual y la clave (la realización de la Unicidad divina) que le permitió superar la estación iniciática en la que se había detenido.

Gracias al asceta y conocido sufí yemení al-Yāfi'ī (m. 1367) tenemos recogidos una colección de quinientas anécdotas de santos en su obra *El jardín de los arrayanes sobre las historias*[58] *de los virtuosos*; en él aparecen alrededor de cincuenta y tres relatos que giran en torno a mujeres piadosas y excepcionales y en el hilo conductor, muchas veces, están los nombres de algunos de los grandes primeros místicos del islam (Ḏu l-Nūn, Sarī al-Saqatī) que incluso aparecen en un nivel espiritual por debajo de estas mujeres. Entre esas historias está el de

57 Él tenía el permiso con el que podía ayudar a todos los seres, hombres, mujeres, genios…

58 En árabe el término empleado hace más referencias a cuentos, pero dado que el autor les otorga un carácter verídico es más apropiado traducir como historias.

la mujer gnóstica que aparta a un león del camino de una caravana con solo hablarle (Yāfi'ī 2010:39); el de la esclava cantora que había sido encerrada en un manicomio cuando su locura sólo era su desgarro por Su amor (40-47); también hay recogida una historia de Rābi'a al-'Adawiyya[59] (63-64); o como el relato de la esclava persa, que era de los amigos de Dios[60], y cuyo Amor divino era tal que al ser liberada exclamó: «Ésta es la manumisión de mi señor menor, pero ¿cómo conseguiré la manumisión de mi Señor el mayor? Y a continuación cayó prosternada ante Dios muriendo» (65); o la historia de la hija devota en extremo del *šayj* al-Kirmānī que rechazaba tener asegurado el sustento de cada día, aunque sólo fuera un trozo de pan, y prefería dar lo poco que tenía en limosna (133-134).

Otro aspecto interesante es el de las madres en las biografías sufíes. La extrema importancia de la madre es un tema que está presente desde los comienzos del islam. Un dicho profético muy repetido dice: «El Paraíso se encuentra bajo los pies de las madres». Con este lema, son numerosas las historias del amor filial de lo hijos con sus madres. Una historia que ilustra este punto es la de la revelación sobrenatural de Dabbiyya, la piadosa madre de Ibn Jafīf (m. 982) –el famoso maestro de Shiraz–, quien recibió la gracia de contemplar las deslumbrantes teofanías de la Noche del Poder (*Laylat al-qadr*)[61], durante la que la luz celeste llena el mundo y se hace visible a los elegidos que han alcanzado la iluminación suprema. A pesar de sus incesantes prácticas, su hijo no recibió la gracia de esta visión (Schimmel 2002: 448). Como fueron también la madre y la tía del célebre sufí 'Abd al-Qādir Ŷīlānī (m. 1166). Además de las madres, no hay duda que muchas ancianas también han contribuido a la formación espiritual de algunos de los grandes maestros sufíes; en las leyendas sufíes el papel de la "anciana" es el de la mujer que surge repentinamente para ofrecer a los adeptos avisos o instrucciones sobre algunos problemas místicos.

Si avanzamos en el tiempo descubrimos a 'Ā'iša de Damasco, que fue una famosa gnóstica del siglo XV. Escribió un célebre comentario sobre la obra *Las estaciones del peregrino* (*Manāzil al-sā'irīn*), del reconocido místico persa al-Ansari, titulado *Las Alusiones ocultas en las esta-*

59 Mi espíritu y mi solaz están cuando estás presente,
Y si te ausentas el mundo es para mí una cárcel.
Si no compitiera por tu amor
Y no sintiera celos por Ti,
¿por quién podría competir?

60 En árabe el término para designar a una santa (*waliyya*) significa literalmente la que es amiga de Dios, está cerca de Él.

61 Según el Corán, esta noche ocurre cada año alrededor del vigésimo séptimo día del mes de Ramadán. Es una noche que vale más que mil meses y es una noche especial para los musulmanes, donde se conmemora la revelación del Corán.

ciones de los santos (*al-Išārāt al-jafiyya fi manāzil al-awliyā'*) (Nurbakash 1990: 147).

Conforme esta historia queda al descubierto, vamos conociendo la vida y la obra de muchas mujeres sufíes. Entre ellas se encuentra la princesa Fátima Yahanara, la hija favorita del sha Yahan, el emperador mongol de la India (1592-1666). Fátima escribió un relato sobre su iniciación titulado *Risāla-i Sahibiyya*, considerado una bella y docta exposición del florecimiento del sufismo en su corazón (Ernst 1999: 194-196). U otras como la poeta persa Bib Hayati Kermānī (de principios del S. XIX) quien perteneció a una familia inmersa en la tradición sufí. Su hermano era un *šayj* (maestro) de la orden Ni'matullahi, y ella se casó con un maestro de la misma y fue iniciada en esa orden. Tras su matrimonio, compuso un diván (colección de poemas erótico-místicos) que revelaba la combinación de sus conocimientos internos y externos sobre el sufismo (Ernst 1999: 194-195, 169-199).

Se habla siempre de la nómina de mujeres santas en la época medieval, sin embargo, son muchas las mujeres sufíes de todo el mundo continúan enseñando y compartiendo sus experiencias por medio oral y escrito. Desde los primeros tiempos se citan mujeres piadosas ricas como benefactoras de algunos maestros sufíes o de algunas instituciones, *janqah*[62] o grupos de derviches. A cambio se las invitaba a las sesiones místicas donde encontraban consuelo espiritual.

En la época otomana sobresale Zeynep Jatun, una firme mujer sufí, alrededor de la cual la gente se reunía para pedir luz y guía en la región de Ankara; y cuyos poemas y canciones han seguido inspirando a personas de dentro y fuera de Turquía.

Encontramos maestras sufíes en África, en Sudán –especialmente hábiles en las artes curativas (Helminski 2013: 5)– y en otros muchos lugares. Destaca la alta estima que dispensan a las mujeres en todas las provincias de la India musulmana, especialmente en la provincia de Sind y en el Punyab, así como en Pakistán, donde pueden verse capillas dedicadas a santas en la que no se admite a los hombres (Schimmel 2002: 452).

En Oriente Medio, las mujeres siguen madurando en muchas órdenes sufíes[63]; las se reunían entre ellas, en sus propios círculos, recordando a Dios; o bien podían participar dentro de algunos círculos sufíes junto a los hombres en las ceremonias, aunque no en todos tuviesen autorización para entrar en los santuarios, el amor y el entusiasmo de las

62 Designa al edificio construido para las reuniones de las hermandades sufíes, un lugar para hacer retiros espirituales. Era un lugar donde se ofrecía hospedaje al viajero sufí o a estudiantes del ámbito religioso.

63 Los nombres que portan cada una de las órdenes se deben al santo fundador de la misma. Sobre las órdenes sufíes (Popovic 1997).

afiliadas siempre era muy ardiente (Schimmel 2002: 451). En Turquía, en particular, las enseñanzas continúan transmitiéndose a través de mujeres y de hombres por igual, quizá incluso más en el presente que en el pasado, pues la prohibición de las órdenes sufíes por parte de Ataturk a comienzos del siglo XX condujo a que las prácticas sufíes se trasladaran a los domicilios particulares. Así una luminosa dama, Samiḥa Ayverdi[64], se encargó de la rama mística Rifa'ī en Estambul hasta su muerte a comienzos de los años noventa. La traductora y especialista en la tradición *mevlevi* del sufismo C. Helminski relata:

> En el centro de Turquía, la madre de un amigo nuestro recibió un día la visita de un hombre con un mensaje. Aquel hombre había venido a pedirle que encabezara a un grupo de mujeres de la orden naqšbandī. Le explicó que su *šayj*, que vivía bastante lejos, había soñado con ella y por eso le había enviado el mensaje al lugar indicado en el sueño. Cuando ella protestó diciendo que no conocía a ese *šayj* y que no se sentía capacitada para asumir una responsabilidad semejante, el hombre respondió: "No te preocupes. Nuestro *šayj* ha visto tu pureza. Dice que siempre que tengas una pregunta, debes mantenerla en tu corazón, y él te traerá la respuesta durante tus sueños." De este modo comenzó su aprendizaje[65].

Una de las cofradías mística que condecía mayores posibilidades a las mujeres fue la Bektašiyya. En ella las mujeres participaban por igual junto a los hombres en las ceremonias, y muchas mujeres han seguido la tradición de componer canciones sagradas (*illahis*). En 1987, un libro de canciones titulado *Gul deste* ("Un ramo de rosas") fue publicado en Turquía. En él se recogen himnos sagrados compuestos por mujeres y hombres de la tradición bektašī, desde el siglo XIX hasta la actualidad.

Una rama del sufismo que ha llegado a ser muy conocida en Occidente en los últimos años es la Mevlevi. Dentro de esta tradición, basada en el ejemplo de Mevlana Ŷalaluddin Rumi, las mujeres siempre han sido muy respetadas y se las ha invitado a participar en todos los aspectos de la senda espiritual (Heminski 2013, capítulo sobre *mevlevi women*). La propia familia de Rumi había reconocido desde antiguo la belleza y la sabiduría espirituales de las mujeres. Fue su abuela, la princesa de Jorasán, la primera que prendió la chispa del anhelo espiritual en el padre de Rumi, Bahaeddin Weled. Bajo los cuidados de esta mujer, Bahaeddin

64 Para más información (İlker Aytõrk 2013).

65 Este episodio narrado aquí puede resultar raro e ingenuo a los ojos de nuestra mentalidad moderna occidental, pero indica bien el tipo de fuerzas psicológicas y/o espirituales que se han desarrollado durante siglos en el ámbito del sufismo tradicional; y la importancia de los sueños y las visiones en el sufismo y en el mundo islámico.

creció hasta llegar a ser el "sultán de los sabios" y una luz espiritual en su época. La madre de Rumi, Mu'mina Jatun, una dama santa y devota, fue muy importante para él. Murió poco después del matrimonio de Rumi con Gevher Jatun, la hija de uno de los discípulos más cercanos a Bahaeddin. Gevher Jatun había crecido junto a Rumi, escuchando los sermones del padre de éste. Esta hermosa mujer, conocida por tener "el corazón de un ángel", fue la madre de Sultán Weled, a quien el propio maestro de Rumi, Šams al-Tabrīz, le confió muchos misterios de la Senda. En sus *Conversaciones* (*Maqālāt*), Šams mismo subraya que hombres y mujeres tienen idéntica capacidad para intimar con el Inefable y para "morir antes de morir"[66].

Las *šayjas* mevlevis han guiado a menudo tanto a mujeres como a hombres. Rumi tuvo muchas discípulas y también se fomentó la participación de las mujeres en el *sema*[67], la ceremonia musical y de danza de los Mevlevis[68]. Una de las principales discípulas de Rumi fue Fajr al-Nisā', conocida como "la Rābi'a de su época". Hace unos años, siete siglos después de su muerte, se decidió reconstruir su tumba.

En pleno S. XX descubrimos[69] una santa sufí, Fátima al-Yašrutiyya (1891 Acre-1978 Beirut) que llegó a ser una reconocida maestra sufí en Palestina. Cuando ella tenía dos años, su padre el maestro de la orden sufí šāḏilī 'Alī Nūr al-Dīn al-Yašrutī empezó a llevarla con él[70] para que atendiera a los encuentros con teólogos y sufíes. Su padre, aunque originario de Túnez se estableció en Acre y fundó allí su *zāwiya*[71] y la orden sufí (*tarīqa*) al-Yašrutiyya[72], como una rama de la šādiliyya. Cuando su padre murió, sólo tenía 8 años y decidió seguir profundizando en las ciencias del sufismo e islam. Asumió el leerse cuantos libros pudiera para aumentar su ciencia sobre el tema. Después de la muerte de su padre los estudiosos y sufíes que habían sido parte del grupo de estudio de su padre estuvieron siempre atentos con Fátima y su hermana, sus vínculos

66 Esta expresión hace referencia a un hadiz que dice "morid antes de morir", para referirse a la renuncia a este mundo.

67 La *sema* en turco o *samā'* en árabe, se refiere a la audición espiritual, a la ceremonia de recitaciones y cantos que acompaña las reuniones de las hermandades sufíes.

68 Las mujeres solían tener sus propios *sema*, aunque a veces los llevaban a cabo junto a los hombres

69 En los últimos años su figura ha sido estudiada y parte de su obra traducida al inglés.

70 Ella fue una de los pocos hijos que le sobrevivieron y era objeto de mucha atención y afecto por su parte.

71 Literalmente significa "rincón, esquina" y es el término que se usa para designar el lugar donde se reúnen los sufíes para recitar sus letanías y hacer sus encuentros y prácticas espirituales grupales, que puede ser una casa, una habitación o una sala.

72 Tenía muchos discípulos a lo largo de Palestina, Líbano, Siria, así como África oriental y en Sudamérica. Sayyida Fátima escribió que la *tarīqa* se extendió por «Zanzíbar y sus costas, las islas Comores, Madagascar, Kenia, Nueva Guinea y Tanganica. Por toda esta región las *zāwiyas* fueron construidas por los seguidores de la noble *tarīqa* y por nuestros hermanos en Dios» (traducido de Cadavid 2005: XX).

se volvieron más fuertes y ella pudo seguir yendo a las reuniones que celebraban y seguir aprendiendo de ellos. Si es cierto que, aunque más de un *šayj* (maestro sufí) fue elegido para suceder al Šayj al-Yašrutī durante la vida de Fátima, fue ella quien llevó la *baraka* (bendición espiritual) de la orden, estaba autorizada a iniciar a otros y recibía visitas de discípulos de todas las partes. Uno de los discípulos de su padre, Ḥaŷŷ Salīm, fue quien la enseñó a escribir cuando era joven. Fátima enfermó de niña y los médicos les recomendaron que alternaran áreas costeras y de interior para cambiar de clima[73] y así lo hicieron hasta que la guerra estalló en Libano occidental. Después de la guerra Acre, su ciudad, quedó en precario, hasta que estalla la Primera Guerra Mundial, y la familia de Fátima se exilio a Damasco. Mientras estuvieron allí Fátima recibió enseñanzas de eruditos en las ciencias religiosas, teólogos y sufíes de todo Medio Oriente, de forma que amplió y profundizó su conocimiento en diversas materias. Después de la guerra su familia volvió a su hogar en Acre y permaneció allí. Ella viajó a ciudades como Damasco y El Cairo para encontrarse con eruditos, manteniendo su contacto las figuras y las instituciones de conocimiento. Durante la II Guerra Mundial Fátima, su madre y su hermana se fueron a Beirut y al final del tercer año de guerra, Fátima empezó a escribir su primer libro *Un viaje hacia la Verdad*, que le llevó catorce años terminarlo.

Después de la guerra decidieron permanecer en Beirut y tener allí su casa de forma permanente. Fátima todavía sufría episodios de su enfermedad y su salud era delicada, a pesar de ello aún era capaz de seguir con sus actividades intelectuales[74]. Nunca se casó y escribió cuatro libros en total: El ya mencionado *Camino hacia la Verdad* (*Riḥla ilà al-Ḥaqq*[75]), *Mi viaje hacia el camino de la Verdad* (*Maṣiratī fī ṭarīq al-Ḥaqq*)[76], *Dones de la Verdad* (*Muwāhib al-Ḥaqq*)[77], y *Los presentes de la Verdad* (*Nafaḥāt al-Ḥaqq*). Sus obras son especialmente valiosas como un ejemplo de escritos de una mujer sufí y de la espiritualidad femenina contemporánea en el islam, ya que es raro encontrar entre los sufíes una mujer que haya escrito sobre su camino hacia Dios. La mayor parte de las veces hemos de contentarnos con escritos tardíos de sus seguidores y admiradores, y no el propio relato de una mujer volcada de

73 Estuvieron viajando en la primavera y el verano a Palestina, Líbano y Damasco.

74 Beirut fue conocida por sus importantes centros de enseñanza y pensamiento en el mundo árabe.

75 En este libro recoge la historia de la vida de su padre, desde su nacimiento en Túnez hasta su muerte en Acre. Tal vez no lo hubiera escrito si no fuera por el hecho de que amigos y discípulos se lo pidieran.

76 Este fue el último libro que escribió y contiene la historia de su vida, así como descripciones de muchos miembros de su familia. En él alaba el camino espiritual y habla de cómo seguirlo.

77 En él nos habla de la vida de la *tarīqa* y recoge numerosos milagros con los que fueron agraciados el Šayj y otros discípulos

corazón a buscar el conocimiento y la realización espiritual como una prioridad en su vida (Cadavid 2007: 175-199). El islamólogo, H. Nasr, nos cuenta como tuvo la fortuna de encontrarse con ella en Beirut en los años sesenta. Sintió como si un profundo vínculo de amistad hubiera surgido entre ambos:

> La primera vez que me encontré con ella era una mujer biológicamente mayor, pero tenía la presencia de una bella mujer joven. Ibn 'Arabī escribió de una de sus maestras espirituales en al-Andalus que, aun siendo muy mayor, tenía la apariencia de una hermosa mujer joven como me ocurrió con sayyida Fatima. Ella desprendía una presencia de extraordinaria dulzura, finura y humildad combinada con una belleza marcada por la luminosidad de la sinceridad, receptividad y transparencia ante la Verdad. Ejemplificaba en un nivel elevado la santidad femenina cuyo ejemplo supremo es el islam es la hija del Profeta, Fátima, con cuyo nombre había sido llamada. Uno sentía en la presencia de sayyida Fatima Yašrutiyya un perfume distintivo de espiritualidad femenina, además, de una omnipresente baraka que envuelve a aquellos dedicados al recuerdo de Dios (traducido de Cadavid 2005: Viii)[78].

Otro aspecto interesante es el papel de algunas mujeres en la introducción del sufismo en Europa. Como la rusa Irina Tweedie (m. 1999), autora de Daughter of Fire (El abismo de fuego), llevó desde la India hasta Inglaterra una rama de la Našqhbandiyya, para convertirse en una maestra sufí de la orden Naqšbandiyya-Muŷaddiyya. Su trabajo ha sido continuado en Estados Unidos a través del Golden Sufi Center de California. O la labor de Murshida[79] Vera Corda, discípula del indio Hazrat Inayat Khan[80], quien fundó la orden sufí Ni'matullāh en Estados Unidos.

Otro caso de sufismo contemporáneo femenino es el movimiento de la Qubaysiyya, que aparece evocado en diferentes trabajos sobre el despertar islámico o el devenir del sufismo femenino en Siria (Böttcher 1998: 125-139). La Qubaysiyya representaba una especie de cofradía sufí bastante amplia (llegando a contar con 100.000 mujeres), dicho movimiento se encontraba ligado a la actividad del maestro sufí y gran muftí de Siria, Kuftaro. Hoy en día, con la situación actual en Siria, no

78 Una anécdota similar nos relata Jean-Louis Michon, un erudito de los temas islámicos y arquitecto suizo, cuando la visitó (Cadavid 2005: XX).

79 "Quien guía por el camino recto", título que se le da al guía espiritual.

80 Éste musulmán sufí proveniente de la orden *chisti* que fundó el movimiento "sufismo universal", convirtiéndose en una de las primeras tentativas de introducir y dar a conocer el sufismo en Occidente. Disponemos de varias obras del autor traducidas al castellano en la Editorial Mandala.

disponemos de datos sobre la evolución de dicho movimiento. A pesar de ser un movimiento de tipo sufí, las mujeres que pertenecían a este grupo se distinguían por su práctica religiosa más estricta, su tendencia a aislarse y a crear círculos compuestos únicamente por mujeres. Numerosos son los que seguían el ejemplo Munīra al-Qubays, fundadora del movimiento, y que exportó su mensaje y sus actividades a numerosos países árabes. En Damasco, los círculos de la Qubaysiyya, proponían un modelo de organización cuya unidad residía en la *rābita*, la conexión espiritual, el vínculo sufí fundado en la confianza sobre la confianza y la familiaridad hacia su enseñante; y se construía por la ascendencia personal e individual que ella tenía en la conducta de la vía de sus discípulas. Su forma de actuar podía recordar a una congregación de religiosas cristianas. Las qubayssiyyas vestían igual, tipo uniformadas y con un pañuelo en la cabeza azul. Muchas de ellas, estaban tan dedicadas al estudio que no se casan ni formaban familia.

Por último, quería referir que, en el curso de este trabajo, leía la noticia de la muerte de otra maestra espiritual en Fez a los 108 años: *šayja* Bahiyya bint Hāšim al-Qutbiyya al-Filāliyya (1908-23 de mayo de 2016) fue una de las pocas y grandes eruditas que todavía quedaron de la generación anterior, una gran inspiración para hombres y mujeres por igual. A los catorce años había memorizado el Corán de la mano de un famoso Qādī y estudió varias ciencias islámicas de la mano de renombrados eruditos de su región. Hizo la peregrinación a los dieciocho y estudió con sabios de la zona del Ḥiŷāz (Arabia Saudí). En 1955 viajó a Túnez y estudió durante cinco años en la famosa universidad religiosa Zaytūna, siendo la única mujer allí en esa época. Allí fue la estudiante del gran erudito religioso del S. XX el *šayj* Ibn ʻĀšūr (m. 1973) y recibió una *iŷāza*[81] (licencia de estudios) de él. Después de graduarse con distinción, se le pidió que permaneciera allí, pero ella prefirió volver a su país.

Lo más sorprendente es que *šayja* Bahiyya era ciega pero eso no la limitó ni la disuadió de sus intereses. Es más, ella tenía una copia del Corán en braille que había escrito ella misma con su puño y letra. Había memorizado el Corán, algún libro de hadices y de derecho islámico de la escuela de mālikí entre otros.

Llevó una vida de relativa pobreza, apartada de la fama, y fue relativamente desconocida hasta que fue descubierta en los últimos años por los grandes eruditos *šayj* Ḥasan ʻAlī al-Kattānī y *šayj* Muḥammad Daniel Muhāŷir. Desde entonces, muchos han viajado para visitarla y beneficiarse espiritualmente de ella y se han maravillado de su memoria prodigiosa a los 108 años. Entre sus hábitos estaba el ayunar los lunes y jueves,

81 Es el otorgamiento de permiso o autoridad generalmente representada por un certificado que indica que uno ha sido autorizado por una autoridad superior para transmitir determinada material o texto sobre conocimiento islámico.

hacer dikr[82] y el rezar en la Gran mezquita de Meknés; por eso, se sabía que cualquiera que quisiera encontrarse con ella debía ir a la mezquita para encontrarla. Hasta sus últimos días su casa permaneció abierta a todos sus estudiantes. Como era ciega, su forma de otorgar la *iŷāza*[83] era estampando la huella de su dedo en lugar de poner su firma. Los que tuvieron ocasión de conocerla, recuerdan que las únicas palabras que salían de su boca era la repetición del nombre de Allāh, plegarias sobre el Profeta, súplicas para los estudiantes y palabras de consejo extraídas del Corán y la sunna (costumbres proféticas).

Esta vocación espiritual de algunas mujeres sigue viva en la modernidad y daría, sin lugar a dudas, para muchos trabajos. Es obvio que la mística islámica atrajo y atrae a mujeres[84] de todo el mundo, mujeres que escriben bajo una inspiración común y actúan con un solo anhelo, algunas auténticas representantes de esa tradición, otras maestras espirituales por doquier[85], a las que acuden los fieles en busca de consuelo y ayuda espiritual.

Bibliografía

ADDAS, C. (2000): *Le libre de la filiation spirituelle* (de Ibn 'Arabī). Casablanca: Al Quobba Zarqua. Ed. Bilingüe.

AFLĀKĪ (1978): Les Saints des derviches tourneurs (*Manāqib al-'ārifīn)*. Trad. Clément Huart. París: Éditions Orientales (2ª ed).

AMRI, Nelly; AMRI, Laroussi (1992): *Les femmes soufies où la passion de Dieu*. Saint-Jean-de-Braye: Dangles.

AL-'AṬṬĀR, Farīd al-Dīn (1905-1907): *Tadkirāt al-awliyā'* (*Memoirs of the Saints*). Ed. R. A. Nicholson. Londres-Leiden: Luzac-Brill.

AUSTIN, R.W.J. (2014): *Sufis of Andalusia* (*Rūḥ al- quds*). Londres- Nueva York: Beshara Publications-Routledge.

AYTĐRK, İlker ; MIGNON, Laurent (2013): "Paradoxes of a Cold War Sufi woman: Samiha Ayverdi between Islam, nationalism, and modernity". *New Perspectives on Turkey*. Vol. 49: 57-89.

BADAWI, Abd al-Raḥmān (1962): Rābiʿa al-ʿAdawiyya. Šahida al-'išq al-ilāhi. El Cairo.

— (2014). *Rabia al-Adawiyya, Martyr of Divine Love*. Trad. Milena Rampoldi. Berlín: EPUBLI.

BOISSEVAIN, K. (2002): Sainte parmi les saints. Sayyda Mannūbiya ou les

82 Véase nota 38.

83 Véase nota 70.

84 Por ser una expresión más cercana, relajada, una forma más poética del sentimiento religioso, que se adapta mejor a cada tiempo.

85 Por poner un ejemplo actual, la representante de la *tarīqa* (orden sufí) *Ŷerrahiyya* en México la dirige una conocida maestra, Amina Teslima Ŷerrahī.

recompositions cultuelles dans la Tunisie contemporaine. París: Maisonneuve & Larose.
BÖTTCHER, A. (1995): "L'élite féminine kurde de la Kuftariyya: une confrérie Naqshabandi Damascène". Islam des Kurdes. Ed. M. Van Bruinessen. París: ERISM, 125- 139.
CADAVID, Leslie. (2007): "Fatima al-Yashrutiyya: The Life and Practice of a Sufi Woman and a Teacher". *Voices of Islam*. Ed. Cornell, V.J. Vol 2: 175-199.
— (2005): Two Who Attained. Twentieth-Century Sufi Saints: Shaykh Ahmad al-'Alawi & Fatima al-Yashrutiyya. Lousville: Fons Vitae.
CHITTICK, W. (1998): The Self-Disclosure of God. Principles of Ibn 'Arabi's Cosmology. Nueva York: SUNY Press.
CHODKIEWICZ, M. (1995): "La sainteté féminine dans l'hagiographie islamique". Ed. D. Aigle. *Saints orientaux*. París, 99-115.
ERNST, Carl. W. (1999): *Teachings of Sufism*. Boston: Shambhala Publications.
GLOTON, M. (2001). "María en el Corán". *Mujeres de Luz*. Ed. P. Beneito. Madrid: Trotta, 173-186.
HAKIM, S. (2001): "Santidad y feminidad en la obra de Ibn Arabi". *Mujeres de Luz*. Ed. P. Beneito. Madrid: Trotta, 187-200.
HELMINSKI, Camille A. (2013): Women of Sufism: A Hidden Treasure. Writings and Stories of Mystic Poets, Scholars & Saints. Boston – Londres: Shambhala Publications.
HOFFMANN, Valérie J. (1997): "El sufismo, la mujer y la sexualidad", *Las sendas de Allah. Las cofrafías musulmanas desde sus orígenes hasta la actualidad*, coord. A. Popovic y G. Veinsteink, Barcelona: Bellaterra, 317-319.
AL-HUŶWĪRĪ (1911): *Kašf al-maḥŷūb*. Trad. R. A. Nicholson. Londres-Leiden.
IBN ʿARABI, (1972-.): *Futuhat al-makkiyya*. Ed. Osman Yahya. El Cairo: al-Hay'a al-misriyya al-'amma li-l-kitab; (s.d.) ed. Beirut: Dar Sadir (reimpresión de la ed. De El Cairo, 1911).
— (2014), *Ruh al-* Quds (*Sufis of Andalusia*). Trad. R.W.J. Austin. Londres-Nueva York Beshara Publications-Routledge.
IBN AL-ŶAWZĪ (1986): *Ṣifat al-ṣafwa*. Beirut. 4 vols.
IBN 'AṬĀ ALLĀH (1990): La enseñanza de los maestros sufíes (Laṭā'if al-minan fī manāqib al-šayj Abī l-ʿAbbās al-Mursī wa-šayji-hi al-Šāḏilī Abī l-Ḥasan). Trad. M. Tabuyo y A. López. Madrid: Mandala Ediciones.
AL-ISFAHĀNĪ, Abū Nu'aym (1932-38): *Ḥilyat al-awliyā'* (*El adorno de los santos*). El Cairo. 2 vols.
JOINVILLE, J. (1928): Le livre des saintes paroles et de bons faits de notre saint roi Louis, París.
AL-KATTĀNĪ, Ŷ. (2004): *Salwat al-an-anfās wa-muḥādaṯa al-akyās*. Casablanca: Dār al-Ṯaqafa, 4 vols.
LINGS, M. (1999): *What Is Sufism?* Cambridge: Islamic Texts Society.

MERNISSI, F. (2002): *El harén político: el Profeta y las mujeres.* Madrid: Ediciones del Oriente y el Mediterráneo.

AL-MUNĀWĪ. 'Abd al-Ra'ūf (2007): *Al-Kawākib al-durriyya fī tarāŷim al-sāda al-ṣufiyya.* Ed. M. A. al-Jāḍir. Beirut: Dār Ṣādir, 5 vols en 6.

MURATA, S. (1992): The Tao of Islam. A sourcebook on Gender Relationships in Islamic Thought. Nueva York: SUNY Press.

NURBAKHSH, Javad (1990): *Sufi Women*. Trad. Leonard Lewisohn. Londres: Khaniqah-Nimatullahi Publications, Londres.

LÓPEZ ANGUITA, G. (2010): "El principio femenino en los textos cosmológicos del sufí Muhyiddin Ibn Arabi (1165-1240 d. C)". *La mujer musulmana desde la traducción a la realidad*. Sevilla: Arcibel, 107-138.

POPOVIC, A.; VEINSTEIN, G. (1997): Las sendas de Allah: las cofradías musulmanas desde sus orígenes hasta la actualidad. Barcelona: Ediciones Bellaterra.

AL-ŠA'ARANĪ (1974): *Al-ṭabaqāt al-kubrà*. El Cairo, vol 1.

SCHIMMEL, Annemarie (2002): *Las dimensiones místicas del Islam*. Madrid: Editorial Trotta.

SELLS, M. (1996): Early Islamic Mysticism: Sufi, Qur'an, Miraj, Poetic and Theological Writings (Classics of Western Spirituality). Nueva York: Paulist Press.

SMITH, Margaret (1984): *Rābi'a the Mystic and her Fellow-Saints in Islam*. Cambridge: Cambridge University Press.

SULAMĪ, Abd al-Raḥmān (1999): *Dikr al –niswa al-muta'abbidāt al-ṣūfiyyāt* (*Early Sufi Women*. Trad. Rkia E. Cornell. Louisville: Fons Vitae.

SVIRI, Sara. (1997): *The Taste of Hidden Things: Images of the Sufi Path*. California: Golden Sufi Center Publishing.

TABUYO ORTEGA, M. (2006): Rābi'a al-'Adawiyya. Dichos y canciones de una mística sufí (siglo VIII). Palma de Mallorca: Olañeta.

AL-TĀDILĪ, Ibn al-Zayyāt (1997): Al-tašawwūf ilà riŷāl al-taṣawwūf wa-ajbār abī al-ʿAbbās al-Sabtī. Ed. A. al-Tawfīq. Rabat.

AL-TIRMIDĪ, H. (1956): *Jatm al-awliyā'*. Ed. O. Yahia. Beirut.

UPTON, C. (1988): *Doorkeeper of the Heart: Versions of Rabi'a*- Putney, VT: Threshold Books.

VARONA, C. (2002): *El intérprete de los deseos* (*Tarŷumān al-ašwāq* de Ibn 'Arabī) Murcia: Editora Regional de Murcia.

AL-YĀFI'Ī (2010): *Rawḍ al-rayāḥīn fī ḥikāyāt al-ṣāliḥīn*. Trad. parcial. *Historias de sufíes*. Madrid: Mandala Ediciones.

ŶĀMĪ (1919): *Nafahāt al-uns*. Teherán.

Escribir "*Como vivir en la tierra*": Los escritos autobiográficos y ensayísticos de Natalia Ginzburg

Antonia Hernández Cantabella
I.E.S. "El Carmen"

A Pascual Ballesta Núñez
por quien he descubierto a Natalia Ginzburg

Resumen: En el año en que se cumple el centenario de su nacimiento, resulta de un interés especial centrar la atención en los escritos ensayísticos y autobiográficos de Natalia Ginzburg, ya que ella misma convirtió su vida familiar en objeto de observación minuciosa a lo largo de su vida, y antepuso su gusto por la "memoria" –frente a la "fantasía"– como fiel creadora de la materia literaria.

Esta comunicación quiere acercarse al manejo de las palabras (palabras que causen "placer", riqueza, palabras "lavadas y frescas") que la autora sopesó con inteligencia y sensibilidad, y a los temas (variados como la existencia humana) acerca de los que quiso reflexionar. Para ello, haremos un recorrido por su obra ensayística y autobiográfica, de la que hemos seleccionado cinco títulos.

Palabras clave: Ensayo; Autobiografía; Realidad; Guerra; Palabras; Temas.

> Cuando escribo algo, suelo pensar que es muy importante y que yo soy una gran escritora. Creo que a todos les ocurre igual. Pero hay un rinconcito de mi alma donde sé muy bien y siempre lo que soy, es decir, una escritora pequeña, muy pequeña. Juro que lo sé. Pero no me importa mucho. [...] Prefiero creer que nadie ha sido nunca como yo, por pequeña escritora que yo sea, aunque como escritora sea una pulga o un mosquito. Lo que sí es importante, en cambio, es tener la convicción de que es justamente un oficio, una profesión, algo que se hará toda la vida. (Ginzburg 2002: 103)

Era su "oficio", como ella lo llamó toda su vida, "el más bonito del mundo", y así lo diferenció del "trabajo". También lo llamó "vocación":

"La única verdadera salud y riqueza del hombre es una vocación" (Ginzburg 2002: 161). A los treinta y tres años reflexionó sobre sus comienzos como escritora y su evolución personal y vocacional en el ensayo aquí mencionado, "Mi oficio". De niña sabía que quería escribir, y pasaba las tardes "perdiendo el tiempo entre palabras". Buscaba con ellas contar historias, y con ese término aludía a la fantasía y la memoria, no a la cultura, "cosas inventadas o cosas que recuerdo de mi vida". Sus rasgos de estilo fueron, casi desde sus comienzos, la brevedad y la prisa, debido a la poca atención que recibía de sus hermanos mayores en las conversaciones durante las comidas, lo que hacía necesario ser breve; y con esta aclaración deja entrever otro rasgo de estilo muy característico de su obra, el comentario irónico. En su búsqueda de una voz narrativa atesoró detalles captados de una realidad imperfecta, hiriente, de seres deformes, incapacitados; o fingió escribir como un hombre, con perversidad masculina. Pero todo eso ocurrió antes de que hallase su verdadera voz de escritora, y ese momento vino en los Abruzos, en 1940, en un pueblo al que había sido confinado su marido, Leone Ginzburg, profesor de literatura rusa, traductor y antifascista. Allí añoraba su ciudad, Turín, al tiempo que se encariñaba con la gente del nuevo lugar, y esa combinación de nostalgia y descubrimiento "empezaba a arder alegremente dentro de mí, y sentía muchas ganas de escribir". Orientó su oficio hacia la realidad:

> En el relato ponía a gente inventada y a gente real, del pueblo; también me salían ciertas palabras que decía la gente de allí y que yo antes no sabía, ciertas imprecaciones y ciertas frases hechas: estas palabras nuevas crecían y fermentaban y daban vida incluso a todas las demás palabras viejas. (Ginzburg 2002: 97)

La renuncia inicial a la escritura, olvidada para cuidar de sus hijos pequeños, la hacía llorar a menudo, pero consiguió retomar su oficio aprovechando la experiencia de la maternidad: "Ya no deseaba tanto escribir como un hombre, porque había tenido a mis niños [...]. Me parecía que las mujeres sabían sobre sus hijos cosas que un hombre no puede saber jamás". Sus palabras le parecen, entonces "como lavadas y frescas, todo volvía a estar como intacto, lleno de sabor y de olor".

En este ensayo reflexiona acerca de la influencia de la felicidad o infelicidad que siente el escritor y su repercusión en el proceso de escritura: "...nuestra condición terrenal tiene una gran importancia en relación con lo que escribimos. [...] Cuando somos felices, nuestra fantasía tiene más fuerza; cuando somos infelices, nuestra memoria actúa entonces con más brío. La felicidad impide que el escritor "tenga una relación íntima y tierna con nuestros personajes", y "lo que nos falta es

la caridad". En cambio, el dolor y el sufrimiento que produce lo vivido permiten descubrir varias dimensiones en la realidad y profundizar en aspectos esenciales de los demás:

> Hay un peligro en el dolor, así como hay un peligro en la felicidad, respecto a las cosas que escribimos. Porque la belleza poética es un conjunto de crueldad, de soberbia, de ironía, de ternura carnal, de fantasía y de memoria, de claridad y de oscuridad, y si no conseguimos obtener todo esto junto, nuestro resultado es pobre, precario y escasamente vital. (Ginzburg 2002:101)

De cualquier modo, en el proceso de escritura cualquier sentimiento ajeno a lo que se escribe se adormece, desaparece, pero ocurre solo si dicho proceso tiene un valor. Nunca puede pedirse a este oficio que acalle la propia infelicidad:

> …este oficio no es nunca un consuelo o una distracción. No es una compañía. Este oficio es un amo, un amo capaz de azotarnos hasta hacernos sangrar, un amo que grita y condena. […] Entonces, nos ayuda también a mantenernos en pie, a tener los pies bien asentados sobre la tierra, nos ayuda a vencer la locura y el delirio, la desesperación y la fiebre. Pero quiere ser él quien manda y se niega siempre a prestarnos atención cuando lo necesitamos. (Ginzburg 2002:102)

La tierra que se pisa, sobre la que se vive, no será perdida de vista por la autora en su andadura poética. En su ensayo titulado "Retrato de escritor", incluido en la colección *Nunca me preguntes*, escrito veintiún años después, utiliza la tercera persona para referirse a un escritor en abstracto, que se corresponde con sus inquietudes desde el principio. Un escritor que se sentía culpable dedicando horas a la escritura; que tenía mucha más fantasía de joven que en el momento actual; que padece como principales defectos en su prosa "la pobreza de imaginación y el ritmo breve y rápido"; que servía para "contar cosas que había entendido de otros o de sí mismo o cosas que le habían sucedido realmente"; que rechaza escribir para sí mismo; que, en definitiva, sufre contando la verdad, y duda de que escogiera el camino correcto huyendo de "las invenciones". Se pregunta, por fin, si escribir es un deber o un placer, a lo que se contesta: "No era ni una cosa ni la otra. En los mejores momentos, era y es para él como vivir en la tierra." (Ginzburg 2009: 241)

Ante esta plenitud alcanzada en el proceso de escritura, la importancia dada a toda crítica, favorable o desfavorable, sobre la propia

obra literaria, ha de ser imperceptible, "como cuentan poco para un río o una nube los pueblos y los árboles que encuentra a su paso". "En realidad quien escribe no tiene derecho a pedir para su obra nada a nadie. […] Ha tenido el gran placer de escribirlas; esto en el fondo debería bastarle para siempre". (Ginzburg 2009: 99) Pero la autora es consciente de que no suele el escritor estar a la altura de lo deseable:

> Pocas veces conseguimos mirar nuestra obra con verdadero amor. El amor verdadero por nuestras obras conserva siempre un ojo irónico y divertido; así como en nuestra vida toda pasión amorosa es imperfecta si no la ilumina una mirada divertida, aguda y penetrante del conocimiento. (Ginzburg 2009: 100)

Para prestar atención al estilo de Natalia Ginzburg podemos empezar por la importancia dada por ella a las palabras. Las palabras que escuchó o se dijeron en su entorno. Así lo expresó en su magnífica obra *Léxico familiar*:

> Somos cinco hermanos. […] Cuando nos vemos, podemos estar indiferentes o distraídos los unos de los otros, pero basta que uno de nosotros diga una palabra, una frase, una de aquellas antiguas frases que hemos oído y repetido infinidad de veces en nuestra infancia […] para volver a recuperar de pronto nuestra antigua relación y nuestra infancia y juventud […]. Esas frases son la base de nuestra unidad familiar […]. De tal forma que, cuando uno de nosotros diga: "Distinguido señor Lipmann", la voz impaciente de mi padre resonará en nuestros oídos: "Dejad esa historia. ¡La he oído ya muchas veces! (Ginzburg 2016: 37-38)

La autora expone en unas páginas de *Léxico familiar* los derroteros que tomaban los jóvenes escritores una vez acabada la guerra. Utiliza la metáfora del cristal roto, a través del cual el escritor había podido dejar atrás un mundo de sueños (que le había sido preciso inventar durante el fascismo) para adueñarse, verbalmente, del mundo real. Pero se vio pronto que esta tarea, si no imposible, era muy difícil. Ante tal complejidad, unos optaron por describir la realidad gris con un lenguaje también gris, y otros acompañaron a la grisura con una violencia de emociones incontenibles:

> …el error general consistía siempre en creer que todo se podía transformar en poesía, en palabras. Lo cual trajo aparejado una aversión tan fuerte hacia la poesía y las palabras que llegó a incluir a la au-

> téntica poesía y a las auténticas palabras, por lo que al final todos callaron petrificados por el aburrimiento y la náusea. Era necesario volver a escoger las palabras, a escrutarlas para sentir si eran falsas o auténticas, si tenían verdaderas raíces en nosotros o si tenían tan sólo las efímeras raíces de la ilusión general, […] volver a asumir el propio oficio […]. De esta forma, cada uno volvió a tomar, solo y descontento, su propio camino. (Ginzburg 2016: 201-203)

En el ensayo "El hijo del hombre", escrito en 1946 y publicado en la colección titulada *Las pequeñas virtudes*, Natalia Ginzburg completa su idea de escritura: "Nosotros no podemos mentir en los libros ni podemos mentir en ninguna de las cosas que hacemos. Acaso sea el único bien que nos ha traído la guerra." (Ginzburg 2002: 78)

El camino de Natalia Ginzburg se desveló muy pronto claro, ancho y franco, por la brevedad con que describe personas o lugares, estados de ánimo o reflexiones. Hay en ella un laconismo que conduce a la frase elegida, y solo esa permanecerá escrita. Se la ha llamado en muchas ocasiones la escritora de lo pequeño, pero no estamos de acuerdo con esa visión, pues trató siempre de expresar "los días y los asuntos de nuestra vida, los días y los asuntos de la vida de los demás a los que asistimos, lecturas e imágenes y pensamientos y conversaciones" a través de un lenguaje terrenal, accesible, y al mismo tiempo evocador, de una sorprendente fuerza connotativa (Ginzburg 2002: 104). Un ejemplo de lo que señalamos es el siguiente:

> Pavese…aquella primavera solía llegar a nuestra casa comiendo cerezas. Le gustaban las primeras cerezas, las pequeñas y jugosas que, según él, tenían "sabor a cielo". Desde la ventana lo veíamos aparecer por el fondo de la calle, alto, con su rápida forma de caminar: venía comiendo cerezas y arrojando los huesos contra la pared con un tiro seco y fulminante. Para mí la derrota de Francia quedó unida para siempre a aquellas cerezas que él nos hacía probar cuando llegaba, sacándoselas una a una del bolsillo con su mano parsimoniosa y huraña. (Ginzburg 2016: 178)

Los puntos suspensivos, sin presencia de adjetivos, son suficientes para expresar la emotividad que despierta Pavese en la autora; como también para describir la llegada de su marido a la vida de su familia lo mejor son las simples, usadas, palabras: "Un día mi padre lo vio en la avenida Re Umberto con uno al que conocía de vista, un tal Ginzburg". (Ginzburg 2016: 115) Las descripciones de personajes nos permiten a los lectores acabar el retrato: "Leone aún se quedaba un buen rato de pie junto a la estantería, sacaba un libro y comenzaba a hojearlo,

y leía como al azar durante mucho tiempo, con el ceño fruncido. Se quedaba leyendo así, como al azar, hasta las tres". (Ginzburg 2016: 154) Hay descripciones de personajes de quienes la autora deja entrever, mediante el uso del recurso retórico de la cohabitación, lo que han ganado y lo que han perdido, como en el caso de su hermana Paola, casada en ese momento con Adriano Olivetti: "Paola no reconocía las calles de su juventud, de cuando tenía muy pocos vestidos y leía a Proust". (Ginzburg 2016: 145) Otras veces la descripción de un espacio lleva implícito un momento:

> Después llegó el 25 de julio, y Leone dejó el confinamiento y se fue a Roma. Yo me quedé todavía allí. Había un prado que mi madre llamaba "del caballo muerto", porque en él una mañana habían hallado un caballo muerto. Solía ir allí todos los días con los niños. Echaba de menos a Leone y a mi madre; y aquel prado, donde había estado tantas veces con ellos, me producía una gran tristeza. Tenía el ánimo embargado de los más tristes presentimientos. (Ginzburg 2016: 194)

El estilo de Natalia Ginzburg es el mismo tanto si elige una cita clásica como una cancioncilla popular. Un verso de la Égloga primera de Virgilio encabeza su hermoso ensayo "Invierno en los Abruzos", escrito en 1944 y que da comienzo a *Las pequeñas virtudes*: "Deus nobis haec otia fecit" ("Un dios nos preparó este descanso"). La cita resulta irónica si consideramos los motivos de su estancia en los Abruzos: Mussolini, el ser más alejado de un dios benévolo, los ha confinado. Pero también hay una metáfora por la referencia figurada a un ser superior –"Deus"– que transforma ese orden cruel en dones para los casados, quienes vivirán el lugar y el momento como los últimos en paz y armonía del matrimonio. Crocetta, la niña criada que trabaja para ellos en los Abruzos, entretiene a los niños con una canción en la que una madrastra mata a su hijastro y lo cocina para el padre, y el niño –sus huesos– cuenta: "Y mi madrastra maldita/me metió en la marmita/y de un solo bocado/mi papá me ha tragado." Son palabras hermosas porque continúan resultando evocadoras para la autora con el pasar del tiempo: "A veces me sorprendo murmurando los versos de esta canción y, entonces, todo el pueblo surge ante mí, junto con el sabor particular de aquellas estaciones, junto al soplo helado del viento y el tañido de las campanas". (Ginzburg 2002: 17) Hay otras metáforas que no dejan indiferente al lector, como cuando habla de las cocinas de los vecinos del pueblo: "Era fácil distinguir a los pobres de los ricos mirando el fuego encendido". (Ginzburg 2002: 13) O ese símbolo, más que frase, que da comienzo a su segundo ensayo en la misma colección, de 1945: "Yo

tengo los zapatos rotos [...]. Pero yo sé que también se puede vivir con los zapatos rotos". (Ginzburg 2002: 21) También su querida metáfora de la niebla aparecerá en distintos pasajes de sus obras, acompañando a diferentes personajes: Natalia niña que va hacia la escuela o el padre envuelto en su abrigo, camino de su trabajo.

A propósito de la muerte, Ginzburg adopta un estilo que podría llamarse inductivo, cuando al final del ensayo "Invierno en los Abruzos" rompe la trama que va suavemente llegando al final, es decir, a la primavera, y el tono de la voz narrativa se vuelve solemne, atemporal, frío por su distanciamiento repentino de lo anecdótico:

> Existe una cierta uniformidad monótona en los destinos de los hombres. Nuestras existencias se desarrollan según leyes antiguas e inmutables, según una cadencia propia, uniforme y antigua. Los sueños no se hacen nunca realidad, y en cuanto los vemos rotos, comprendemos de repente que las mayores alegrías de nuestra vida están fuera de la realidad. En cuanto vemos rotos nuestros sueños, nos consume la nostalgia por el tiempo en que bullían dentro de nosotros. Nuestra suerte transcurre en ese alternarse de esperanzas y nostalgias. Mi marido murió en Roma [...] pocos meses después de que dejáramos el pueblo. [...] Aquella fue la mejor época de mi vida, y sólo ahora que ha pasado para siempre, sólo ahora, lo sé. (Ginzburg 2002: 19-20)

La muerte del padre de dos amigas de la infancia la lleva a describir los restos de la casa donde habían vivido, y entrelazada a la descripción del hogar derruido va la descripción de la soledad que conlleva, en este caso, la muerte:

> La casa estaba en la calle Governolo. Fue destruida durante la guerra, y cuando, una vez finalizada ésta, volví a Turín, fui a visitarla. Sólo quedaba un montón de ruinas en el viejo patio y el pasamanos de las escaleras despanzurradas, aquellas escaleras por donde el viejo padre subía y bajaba con la bicicleta y los cestos. El viejo padre había muerto hacía tiempo, durante la guerra, pero antes de la ocupación alemana. Cayó enfermo y fue ingresado en el hospital judío, adonde se llevó un pollo que esperaba que le permitieran cocinar. Murió solo, porque una de las hijas vivía en África, donde se había casado, y la otra, la decidida, vivía en Roma, donde estudiaba Derecho. (Ginzburg 2016: 166)

Los supervivientes de la muerte eligen el silencio, como Pavese ante la muerte de Leone Ginzburg: "Pavese casi nunca hablaba de Leone.

No le gustaba hablar de los ausentes ni de los muertos. Lo decía. Decía: 'Cuando alguien se marcha o se muere trato de no pensar en él, porque no me gusta sufrir' ". O como la madre de Natalia: "No intercambiamos demasiadas palabras sobre la muerte de Leone. Ella le había querido mucho, pero no le gustaba hablar de los muertos…". (Ginzburg 2016: 188 y 196) Sorprende, por hermoso en su hondura, el análisis que hace del suicidio de Cesare Pavese, amigo de quien habla en varias obras y a lo largo de toda su vida. En *Léxico familiar* apunta a la "sagacidad" de Pavese como el desencadenante de sus problemas. El miedo no podía caber en su calculada existencia sin sorpresas, y precisamente fue el miedo a la guerra lo que caracterizó aquellos años. La conclusión a la que llega Ginzburg parece un pequeño relato:

> Pensó incluso más allá de su vida, en nuestros días futuros, consideró cómo se comportaría la gente ante sus libros y su memoria. Observó más allá de la muerte, como los que aman la vida y no saben separarse de ella y que, aun pensando en la muerte, van imaginando no la muerte, sino la vida. Sin embargo él no amaba la vida, y aquel mirar suyo más allá de su propia muerte no era amor por la vida, sino un preparado cálculo de circunstancias, para que nada, ni siquiera después de muerto, pudiese cogerlo por sorpresa. (Ginzburg 2016: 241)

En el ensayo de 1953, "Las relaciones humanas", Ginzburg define la condición de adulto ayudada de la experiencia de la muerte:

> Somos adultos porque tenemos a nuestras espaldas la muda presencia de las personas muertas, a las que pedimos un juicio sobre nuestro comportamiento actual, a las que pedimos perdón por las ofensas pasadas. Querríamos arrancar de nuestro pasado tantas palabras crueles […]. Somos adultos por todas las mudas respuestas, por todo el mudo perdón de los muertos que llevamos dentro de nosotros. (Ginzburg 2002:140-141)

En el ensayo "Mi psicoanálisis", de 1969, anhela continuar con las personas ya muertas una conversación inacabada. Y en "Memoria contra memoria" Natalia Ginzburg insiste en contar momentos del pasado referidos a la fundación de la editorial Einaudi, en los que eran protagonistas personas muertas, como Leone y Pavese, y de cuyas acciones en el pasado no se había dado completa crónica en la autobiografía del editor. Porque contando las cosas como fueron —parece sugerir— la muerte no puede adueñarse del presente en que vivimos sin nuestros muertos.

Leyendo pasajes de la obra de Ginzburg, se ve en ella y en su familia una asimilación de una visión artística del mundo, o una concretización en la vida cotidiana de otras vidas, las vidas de los demás, literaturizadas por el arte de narrar de su madre. Las historias contadas en voz alta, entre las interrupciones y carcajadas del padre, son el comienzo de un interés por el mundo no vivido sino revivido en la narración: interesante no por lo sucedido sino por cómo se contaba lo sucedido, por eso: "A mi madre le alegraba contar historias, porque amaba el placer de narrar. Comenzaba a contar algo en la mesa dirigiéndose a uno de nosotros, y tanto si contaba algo de la familia de mi padre como de la suya, ponía mucha pasión y siempre era como si relatase aquella historia por vez primera a oyentes que no la conocían" (Ginzburg 2016: 36). Dice su madre a su padre que Proust: "era uno que quería mucho a su madre y a su abuela, que tenía asma y nunca podía dormir, y que como no soportaba los ruidos, había forrado de corcho las paredes de su cuarto" (Ginzburg 2016: 74). Sus hermanos Paola y Mario se sentaban juntos en el sofá familiar y leían poemas de tono triste, lo que provocaba el recelo del padre. O el juego inventado por Paola consistente en clasificar en minerales, vegetales y animales a las personas, de las que los vegetales puros eran los grandes poetas, juego parecido a la clasificación hecha por Dante en *De vulgari eloquentia,* según les dijeron. El gusto de Natalia Ginzburg por Chéjov probablemente la llevó a fijar su atención en el profesor de literatura rusa , y a escribir, muchos años después, una breve biografía de ochenta páginas del escritor, en la que, fiel a su estilo depurado y ágil, repasa la vida y la obra del dramaturgo y cuentista sin agotar el tema, dejando fuera de su ensayo la exhaustividad, y volcando el peso del yo del autor en la visión del asunto; en definitiva, cumpliendo con pulcritud las normas del género ensayístico, desde Montaigne.

La literatura es para ella, no solo como escritora sino también como lectora, una experiencia necesaria:

> …las auténticas novelas operan el prodigio de devolvernos el amor por la vida y la sensación concreta de lo que queremos de la vida. Las auténticas novelas tienen el poder de alejar de nosotros la cobardía, la torpeza y el sometimiento a las ideas colectivas, a los contagios y a las pesadillas que se respiran en el ambiente. Las auténticas novelas tienen el poder de llevarnos de golpe al corazón de la verdad. […] Porque las novelas están entre esas cosas del mundo que son a la vez inútiles y necesarias, totalmente inútiles porque carecen de una razón de ser visible y de cualquier clase de finalidad, y no obstante necesarias en la vida… (Ginzburg 2009: 70-71)

"Cuando yo era pequeña y vivía en casa de mis padres…" No hay mejor comienzo para un libro que pretende convocar los recuerdos de una vida en familia. Parece uno de esos comienzos de los cuentos populares infantiles, o tal vez así empezaba su madre a contarles historias. Lo cierto es que en esa frase quedan enlazados el cuándo y el dónde, y la niña y narradora. La casa no es una cuestión baladí, ni en este *Léxico familiar*, donde la casa se conforma como seno que acoge no solo a la familia presente, sino también a los familiares que conviven desde la distancia de la muerte gracias a la cercanía de ese "léxico" que los actualiza; y acoge, especialmente, a los amigos refugiados que se esconden, hasta una inminente huida, en dormitorios ya desocupados por los hijos mayores; ni tampoco desaparece la trascendencia de la casa en los ensayos escritos por la autora, donde la ilumina con una luz especial, como la casa de los Abruzos, en cuyo interior llovía, pero había una mesa ovalada que acogía a Leone y a Natalia con sus escritos (y así les gusta recordarlos a su hijo Carlo muchos años después). En *Léxico familiar* encontramos referencias a las sucesivas casas de la familia: "Los años de la calle Pastrengo", con sus setas que crecían en el retrete, para disgusto de la abuela paterna, quien tenía su frase para el hecho: "Ésta es la casa de Tócame Roque". (Ginzburg 2016: 40-41) Su madre "vivía la casa", le daba aliento con su estar:

> "¡Estoy helada! –decía mi madre, pero lo decía alegremente, porque le gustaba mucho el agua fría– ¡Sigo helada! ¡Qué frío hace!" Y se iba a dar una vuelta por el jardín, envuelta en el albornoz y con su taza de café en la mano. En ese momento había en la casa un poco de paz, porque todos mis hermanos estaban en la escuela. Mi madre cantaba y se secaba el pelo al aire de la mañana y después iba al cuarto de la plancha a hablar con Natalina y Rina. (Ginzburg 2016: 50-51)

También nos cuenta la autora cómo crecían milagrosamente las rosas en su jardín, pues nadie se había ocupado de regarlas, o cómo su hermano Alberto y sus amigos se subían al cerezo, o cómo su amigo Lucio jugaba con ella o leían en el jardín de la casa (Ginzburg 2016: 64-65). Los cambios de vivienda unas veces entusiasmaban a la familia por algún motivo como la planta baja, que permitía a su madre salir a la calle sin sombrero, y otras veces resultaban decepcionantes, como la casa de la calle Pallamaglio, por estar en el último piso y tener unas tristes vistas a una fábrica de barnices y a una iglesia fea que, para disgusto de su madre, resistió en pie todos los bombardeos de la guerra. Al acabar la contienda, la autora, ya viuda, preferirá no convivir con sus padres, con quienes habría podido estar; en cambio: "quería que

mis hijos volvieran a tener una casa conmigo". (Ginzburg 2009: 41) En el ensayo titulado precisamente "La casa", de 1965, Ginzburg reflexiona acerca de las razones inconscientes que llevan a alguien a elegir una determinada vivienda y no otras. Como siempre ocurre con nuestra autora, el tema alcanza una profundidad que a priori podría habérsele negado, y lo consigue sin abandonar su aspecto desenfadado, humorístico. La casa aludida fue buscada incansablemente en Roma por su segundo marido, Gabriele Baldini, y por ella, quien reviste esa búsqueda, a un tiempo, de la cotidianidad de las preocupaciones domésticas de cualquier matrimonio y de la magnitud con que un héroe como Eneas busca un hogar donde empezar a vivir otra vez. Aquí la casa se convierte en una metáfora de la búsqueda de la infancia, de algo de la infancia de cada uno. Hay, al principio, una resistencia por parte de la autora a abandonar la vivienda actual:

> En aquella casa había construido mi guarida. Era una madriguera [...]. Allí dentro estaba como con una chaqueta vieja. ¿Por qué cambiar de casa? [...]
> O quizá no era que yo no deseara vivir en ninguna casa, en ninguna, porque odiara las casas, sino más bien porque me odiaba a mí misma. Y no era que todas las casas, todas, podían ser adecuadas con tal que las habitara otro y no yo. (Ginzburg 2009: 25)

Acerca de una casa que le gustó, pero no fue la elegida, opina la autora:

> En Roma estaban los alemanes y yo estaba escondida en un convento de monjas de aquella zona, y pensé que amaba, de Roma, todos los lugares en los que en un momento u otro de mi vida había echado raíces, sufrido, pensado en el suicidio, las calles por las que había caminado sin saber adónde ir. (Ginzburg 2009: 29)

Y cuando por fin dan con la casa definitiva (que reúne las características que buscaba su marido), su reflexión es la siguiente:

> ...quizá me gustó porque estaba cerca de un despacho en el que había trabajado muchos años atrás, cuando todavía no conocía a mi marido, los alemanes acababan de irse de Roma y estaban los americanos. Iba a aquel despacho todos los días. Metía el pie, todos los días, por superstición, en un hueco del adoquinado que tenía la forma de un pie. Aquel hueco estaba justo en la entrada de una cancela. Abría la cancela y subía una escalinata. El despacho estaba en el primer piso y daba al viejo patio, donde había una fuente. [...]

> La fuente, el patio, la cancela, el hueco en el adoquinado seguían existiendo, pero el despacho ya no existía. […] A pesar de todo era todavía, aquel, un punto de la ciudad que yo reconocía como un lugar amigo, un punto en que, en un tiempo pasado, me había construido una guarida. No es que hubiese sido feliz en aquel despacho, había sido, por el contrario, perdidamente infeliz. (Ginzburg 2009: 33-34)

La colección de ensayos publicada en 1970 lleva por título *Nunca me preguntes* y el ensayo que da título a la colección, escrito en 1969, es una de las más hermosas evocaciones de su madre, figura fundamental en el crecimiento estético de Natalia Ginzburg. Al mismo tiempo, es una confesión personal acerca de su contradictoria relación con la música, tema también planteado con mucha gracia en el ensayo "Él y yo" (Ginzburg 2002) y un inquietante cuestionamiento en torno a la superioridad del error sobre la felicidad en el arte y, tal vez, también en la vida. La ópera de Wagner forma parte de los recuerdos infantiles de la Ginzburg:

> Las palabras "Nunca me preguntes" que mi madre cantaba mientras bebía el café por la mañana y que yo misma solía gritar sin saber que desafinaba y pensando que podría ser una gran cantante, tienen el mágico poder de devolverme a las mañanas felices de mi infancia y a mi madre. (Ginzburg 2009:80)

Elsa va a ser defendida por un caballero que llega conducido por un cisne, la salvará pero ella nunca podrá saber ni el origen ni el nombre de ese caballero. Ambos se juran amor mutuo, lo que no borra del pensamiento de Elsa la inquietud que le causa no conocer el nombre de su amado, quien la consuela así:

> LOHENGRIN: ¡Cuán magnífica /me parece la esencia /de nuestro amor! /Sin habernos visto antes, /nos presentíamos. /Yo estaba destinado a ser tu defensor. /El amor me condujo hasta ti: /tus ojos me revelaron /que estabas libre de toda culpa… /Tu mirada me convirtió /en siervo de tu gracia. / […] / ¡Nunca desaparecerá tu encanto, /si ahuyentas de ti toda duda!

Ginzburg compara el desconsuelo que le produce esta historia con el amor desafortunado de Natasha y el príncipe Andréi en *Guerra y paz*, y añade:

> Respecto a la historia de Elsa en Lohengrin, cuando era niña pensaba, consumiéndome de rabia, que yo nunca me habría comporta-

> do así [...]. Todavía hoy no puedo oír o pronunciar las palabras de Lohengrin a Elsa, "Nunca me preguntes", sin que un escalofrío me recorra la espalda. (Ginzburg 2009: 78)

Por ello inventa distintos finales felices para la historia, porque le parecía nefasto que un amor así acabara por una pregunta tan nimia.

> Sin embargo, de pronto caí en la cuenta de que, con un final feliz, aquella historia se desmoronaba, que desaparecía toda su fuerza. El secreto de su grandeza residía en el error y en la irrevocabilidad del error. Era una verdad elemental, pero me duró el asombro, y el instante en que tomé conciencia de esa verdad está impreso en mi memoria, ya que fue la primera vez en la vida en que vislumbré la superioridad de la desventura frente a la felicidad. (Ginzburg 2009: 79)

Su experiencia en la ópera, al asistir a esta representación, fue negativa: "Le dije a mi madre que no me gustaba el teatro con ópera, porque la música tapaba las palabras. Prefería aquellas palabras en la voz de mi madre". (Ginzburg 2009: 80)

En *Léxico familiar* Lidia, la madre, se nos presenta como un ser luminoso, una especie de Beatrice que no viaja en el recuerdo con la protagonista, pero que ilumina el camino de este viaje hasta su fin. Podríamos pensar en el doble sentimiento de delectación con que evocaría Ginzburg las anécdotas cómicas de su padre (quien después las leyó divertido) y de consuelo por la memoria de su madre, muerta seis años antes de la publicación. De ella nos llega su manera artística de vivir, representada en un simple viaje en tranvía, una tarde de cine, una conversación con amigas, o con el verdulero, ya avanzada la etapa fascista, quien le aseguraba que Mussolini no podría aguantar mucho más, y esa opinión era suficiente para el optimismo de ella (no para el de su marido). La evocación de un ingreso de Natalia niña en el hospital es reveladora de su manera artística de entender la vida:

> Para que el hospital no me impresionara, mi madre me explicó que era la casa del doctor, y que todos los demás enfermos eran hijos, primos y sobrinos suyos. Yo me lo creí por obediencia, pero al mismo tiempo sabía que se trataba de un hospital. Esa vez, al igual que más tarde, la verdad y la mentira se entremezclaron en mí. (Ginzburg 2016: 98)

La última parte de este trabajo presta atención a las ideas volcadas por la autora en sus ensayos acerca de la educación de los hijos y de

la relación entre sociedad y moralidad, y nos parece un tema de su obra en el que Ginzburg se desenvuelve con maestría a lo largo de los años. Tienen una doble finalidad discursiva: didáctica y estilística. Mencionaremos, obligados por la brevedad de este trabajo, unos cuantos ensayos que servirán de ejemplo para mostrar algunos de los temas en que ha incidido.

"Las pequeñas virtudes" (1960) alude, desde el título, a comportamientos sociales muy elogiados, pero que no conviene inculcar a los hijos, como son: el ahorro, la prudencia, la astucia, la diplomacia y el éxito. En sí mismas no son negativas, pero si solo se enseñan estas, conducen al miedo a vivir y al cinismo. Sus complementarias, las grandes virtudes, son de naturaleza instintiva, razón por la cual creemos que no se enseñan, sin embargo "deben constituir [...] el principal fundamento de la educación". Estas son: la generosidad e indiferencia hacia el dinero, el coraje y desprecio por el peligro, la franqueza y amor por la verdad, el amor al prójimo y la abnegación, y el deseo de ser y de saber. Respecto a la educación de los hijos y nuestro grado de cercanía con ellos: "Es preciso que su búsqueda de la amistad, su vida amorosa, su vida religiosa, su búsqueda de una vocación estén rodeadas de silencio y de sombra, que se desarrollen al margen de nosotros". (Ginzburg 2002: 162) Y la única posibilidad de resultarles de ayuda es "tener nosotros mismos una vocación, conocerla, amarla y servirla con pasión, porque el amor a la vida genera amor a la vida". (Ginzburg 2002: 163)

En el ensayo "Silencio" (1951) analiza cómo hay dos silencios que nos amenazan: el silencio con uno mismo y con los demás; debemos intentar vencer la antipatía hacia nosotros mismos, y ya que no podemos elegir entre ser felices o infelices, al menos "podemos elegir no ser diabólicamente infelices"; y el silencio con los demás existe porque está sobre la tierra, y su nombre se puede cambiar por el de pánico o culpa. Frente a la interpretación del psicoanálisis, según el cual la persona se cura de este silencio viviendo de acuerdo con el instinto y el placer, la autora responde que no somos libres en todo y señala que nuestra única elección reside en nuestra responsabilidad moral, esto es, elegir entre el bien y el mal, lo justo y lo injusto y la verdad y la mentira. (Ginzburg 2002: 110-111)

En "Vida colectiva" (1970) explica que lo que detesta de su época es la "falsa concepción de lo útil y de lo inútil", e inútil se considera: la "conducta moral del individuo" y todo "lo que forma la vida de la poesía" (Ginzburg 2009:130-131). La edad preferida en nuestra época es la adolescencia, y todos queremos ser adolescentes, en todas nuestras actividades, en especial en las relaciones amorosas, que tienen como rasgo característico una naturaleza dramática, pero que-

remos desposeerlas de su dramatismo esencial para convertirlas en un mero juego. También en el ámbito de la creación artística las obras "expresan del mismo modo un deseo de no esforzarse, de no trabajar, de no sentir dolor, de no derramar sangre" (Ginzburg 2009: 132).

En "Dos comunistas" (1970) evoca la querida personalidad de su amigo Felice Balbo, quien se caracterizó por no tergiversar la valía de las personas atribuyéndoles dones inexistentes, y buscó en el prójimo "su núcleo más vital y profundo". También revela una de sus pocas ideas políticas claras, según ella misma dice: ante la muerte "preferiría ser asesinada antes que asesinar" (Ginzburg 2009: 139).

En "El sexo es mudo" (1976) considera que "la libertad sexual no puede ser total si nos hemos propuesto no hacer daño a ningún ser vivo. Está condicionada a los otros como cualquier otra libertad". Diferencia entre los juegos y los acontecimientos: los juegos connotan infancia y no hay en ellos felicidad ni dolor; los acontecimientos se dan cuando hay dos personas frente a frente, y entonces intervienen la felicidad y el dolor, el bien y el mal. Hay siempre una relación entre el sexo y el alma, por eso, si una de las dos personas o las dos conocen la felicidad o el sufrimiento en el acto sexual, es decir, si lo viven dramáticamente, emiten "una especie de resplandor". Los acontecimientos sexuales aparecen comparados con dragones, por la extrañeza y el misterio que connotan. En el ámbito artístico, establece una diferencia entre el cine pornográfico (no artístico) y el cine de contenido pornográfico con valor artístico, porque este "es adulto, y arrastra consigo el bien y el mal, el dolor y la felicidad, y la realidad". Y concluye con la siguiente reflexión:

> El acontecimiento sexual, pues, no tiene ningún fin, y no quiere tener ninguno. Pero las cosas más elevadas de nuestra existencia, como el arte, la poesía o la música, no tienen ningún fin visible y tangible y, cuando quieren tenerlo, inmediatamente parecen empobrecidas y despreciadas. (Ginzburg 2009: 292-295)

Queremos terminar insistiendo en la trascendencia que para Natalia Ginzburg tuvo en su escritura el descubrimiento del prójimo, pero ante todo, el hallazgo de uno mismo. Pensamos que a esa doble mirada, que es una sola, nos invita cuando la leemos. De las peculiaridades de su "vivir en la tierra" hemos intentado dar una somera muestra aquí. Quizá hay una imagen que pueda simbolizar el logro poético y vital de la escritora, y es la evocación infantil de "un enorme espejo con marco dorado" donde "se reflejaba el cielo verde del atardecer". La vida estaba contenida en el espejo, y ella, que se detuvo a mirarlo, interpretó la felicidad e importancia de la experiencia artística.

Bibliografía

GINZBURG, Natalia (2006): *Antón Chéjov. Vida a través de las letras.* Barcelona: Acantilado, Quaderns Crema S.A.U.

— (2009): *Ensayos. Nunca me preguntes/ No podemos saberlo.* Barcelona: Lumen, ensayo Random House Mondadori, S.A.

— (2002): *Las pequeñas virtudes*. Barcelona: Acantilado, Quaderns Crema S.A.U.

— (2016): *Léxico familiar.* Barcelona: Lumen, narrativa, Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.U.

LOHENGRIN: [www.kareol.es/obras/lohengrin/acto3.htm; 02/07/2016]

El desafío político de una congresista pionera: Edith Nourse Rogers

Antonio Daniel Juan Rubio
Isabel María García Conesa
Universidad de Alicante

Resumen: El presente artículo se ha centrado en una figura femenina notoria dentro del ámbito de la historia política de los Estados Unidos desde los años veinte hasta el año 1960. Nos estamos refiriendo al caso de la congresista republicana por el estado de Massachusetts, Edith Nourse Rogers.

La justificación de nuestra elección por una figura femenina del ámbito de la política está basada en el hecho definitorio de ser un periodo en el que se produjo la incorporación de la mujer estadounidense a la política en todos sus niveles (local - estatal - nacional) tras la aprobación del sufragio universal en el año 1920 por medio de la XX Enmienda a la Constitución de los Estados Unidos.

El hecho de concentrarnos en el auge político de la señora Rogers viene refutado por ser una congresista que, aún en la actualidad, ocupa el segundo lugar en el ranking de mujeres congresistas que más tiempo han servido en el Congreso, con una carrera política con una duración de 35 años, de 1925 a 1960.

Precisamente el principal objetivo de este artículo no es otro que el de indagar en profundidad sobre la figura de la congresista Rogers, llevando a un primer plano sus logros más significativos en una época concreta en la historia del país. Su desarrollo político a lo largo de tantos años de actividad legislativa constituyó un claro desafío al poder establecido por parte de esta congresista pionera en la historia del Congreso estadounidense, no sólo por la cantidad de medidas presentadas en el mismo sino, principalmente, por el calado y relevancia de las mismas.

Además, y de una forma bastante sorprendente, su aportación política a la historia de los Estados Unidos ha sido normalmente poco valorada y estudiada. Y ciertamente aquí radica la originalidad del presente artículo y justifica su carácter innovador. Asimismo, hemos de recordar que no fue hasta recientemente cuando el entonces gober-

nador de su estado natal, el señor Patrick Deval, reconoció su valía y aportación no solo para su estado sino para todo el país, celebrando el 30 de junio de 2012 como el "*Día de Edith Nourse Rogers*" en todo el estado de Massachusetts.

Palabras clave: Congresista pionera; Aportación política; Logros legislativos; Desafío político

1. Introducción

A lo largo del presente artículo pasaremos a analizar y estudiar en profundidad la labor política de la congresista republicana estadounidense Edith Nourse Rogers, quien hasta el año 2011 fue la parlamentaria con la carrera política más extensa en la historia del Congreso. Este simple hecho justifica, cuando no valida por sí mismo, la razón por la que hemos centrado la actual investigación en la figura de la citada figura y no en otra congresista norteamericana de la misma década o posteriores.

Pero además, explicaremos convenientemente, su relevancia e importancia en la política estadounidense a lo largo de varias décadas a partir de los años veinte con la introducción de varias iniciativas legislativas pioneras en su momento. El objetivo de este artículo no es otro que el de arrojar luz sobre la figura política de la congresista Rogers.

Edith Nourse Rogers fue una mujer con un impacto significativo en la historia, cambiando para siempre tanto la vida de muchas mujeres estadounidenses por medio de la creación de un cuerpo específico femenino en el ejército, como la de los veteranos de guerra para los que defendía la creación de hospitales por todo el país así como la implantación de diversos beneficios y compensaciones. Pero incomprensiblemente, su figura ha sido bastante poco estudiada y no se le ha reconocido su valía y relevancia para el país. De ahí que esta investigación sea pionera y significativa desde un punto de vista de estudios de género.

Nacida con el nombre de Edith Frances Nourse[1] en la pequeña ciudad de Saco (Maine) el 19 de marzo de 1881, dedicada a la fabricación textil, fue la única hija y la más joven de los dos hijos de Franklin T. Nourse y Edith F. Riversmith. Sus padres eran nativos de Maine y descendientes de antiguos colonos puritanos de Massachusetts en Nueva Inglaterra.

En 1895, Edith Nourse asistió a una exclusiva escuela privada para niñas de familias acomodadas llamada "*Rogers Hall School*" de la localidad de Lowell (Massachusetts), donde se graduó en 1899. Posterior-

1 Los datos biográficos más destacados se han extraído del manual publicado por The Committe on House Administration of the US House of Representatives. *Women in Congress: 1917-2006*. Washington: US Government Printing Office, 2006, pp. 70-75.

mente, sus padres la enviaron a la escuela parisina "*Madame Julien*" de Neuilly en Francia para que terminara sus estudios oficiales sobre literatura francesa. Al regresar a casa la prensa local la describió como: "Una chica guapa de lágrima fácil, pero a la vez encantadora, brillante y muy trabajadora" (Weatherford 1990: 188).

En el otoño de 1907, Edith Nourse se casó con un prometedor vecino de la ciudad de Lowell llamado John Jacob Rogers[2], graduado en Harvard por la Escuela de Derecho (*Harvard Law School*) en la iglesia de St. Anne's (Lowell) en 1904. Tal y como recogió la prensa local en su momento: "El matrimonio unió a dos familias yanquis republicanas prósperas" (Paxton 1945: 46). Desafortunadamente, la pareja no tuvo hijos.

En 1917, Edith insistió en acompañar a su marido, junto a otros miembros destacados del Comité de Relaciones Exteriores de la Cámara de Representantes, a una misión secreta no oficial por Francia y Gran Bretaña durante la Primer Guerra Mundial. Posteriormente, acompañó a su esposo por diferentes zonas de batalla como miembro de la Cruz Roja, visitando incluso hospitales de base y de campaña junto a la "Liga de Servicio Exterior de las Mujeres" (*Women's Overseas Service League*).

En una de sus numerosas visitas efectuó la siguiente afirmación: "No se podía ver a los heridos y a los moribundos como yo los vi y no conmoverse a hacer todo lo que estuviera en mi mano para ayudarles a recuperarse" (Mangum 1934: 11).

Durante la Primera Guerra Mundial quedó impresionada por la contribución de las mujeres inglesas al esfuerzo bélico. Las mujeres estadounidenses, con la excepción de las enfermeras del ejército, eran civiles y no recibían ni beneficios ni indemnización. Entonces, Edith dedicó todo su tiempo y sus energías a los problemas que afectaban a los veteranos discapacitados de esa guerra. Así, al volver a Washington a comienzos de 1918, se unió a la Cruz Roja Americana (*American Red Cross*) trabajando siete días a la semana en el hospital militar "*Walter Reed Army Medical Hospital*". Su trabajo con los veteranos hospitalizados llegó a ser reconocido por medio de un artículo publicado en un prestigioso medio de comunicación estadounidense (Poe 1925: 7).

Mientras su marido se alistó, por un breve período de tiempo, en el cuerpo de artillería del ejército mientras retenía su escaño del Congreso, ella continuó con su labor en el hospital donde siguió trabajando hasta 1922, ganándose el respeto de los soldados y compañeros que la apodaron cariñosamente: "El ángel de la misericordia" (Sicherman; Green 1980: 587).

2 John Jacob Rogers (1881-1925) fue miembro de la Cámara de Representantes de los Estados Unidos, representando al estado de Massachusetts.

2. Medidas presentadas en los congresos de los años 20 y 30

A pesar de que su trabajo fue constante en los dieciocho Congresos en los que sirvió, hay un par de datos que se deben resaltar. El primero es que la cantidad de propuestas establecidas en sus dos primeras décadas de servicio (años veinte y treinta) fue menor que las establecidas en las siguientes dos décadas (años cuarenta y cincuenta). Y el segundo que la relevancia de las medidas aportadas en los primeros años fue menor a las medidas de los años posteriores en cuanto a leyes públicas aprobadas y a la repercusión de las mismas.

Por lo tanto, en cuanto a la escasez de medidas aportadas, destacan los congresos de la primera mitad de los años treinta, y muy especialmente el 72º Congreso (1931 - 1933) con tan sólo doce medidas. A éste le siguen el 73º Congreso (1933 - 1934) con dieciocho medidas y el 74º Congreso (1935 - 1936) con treinta y una medidas respectivamente. Y todo ello a pesar de que la señora Rogers estaba asignada a varios comités de la Cámara a la vez, cuando a partir de mitad de los años cuarenta centró su atención en un único comité.

En la siguiente tabla se puede constatar la información aportada sobre los diferentes congresos y la tipología de medidas introducidas de las que se tiene constancia:

TIPOLOGÍA DE LEGISLACIÓN INTRODUCIDA EN EL CONGRESO POR EDITH NOURSE ROGERS (1920 y 1930)					
Congreso	**Medidas Públicas**	**Medidas Privadas**	**Mociones**	**Enmiendas**	**Total**
69º Congreso	26	47	-	1	**74**
70º Congreso	25	45	-	1	**71**
71º Congreso	26	27	-	1	**54**
72º Congreso	6	5	-	1	**12**
73º Congreso	5	12	-	1	**18**
74º Congreso	9	22	-	-	**31**
75º Congreso	27	31	1	4	**63**
76º Congreso	33	24	1	6	**64**
SUBTOTAL	**157**	**213**	**2**	**15**	**387**

Fuente: Elaboración propia con datos obtenidos de la colección Edith Nourse Rogers Papers, 1854 - 1961. AESL, RIAS, Harvard University.

Por otra parte, por lo que a los diversos aspectos tratados en los Congresos que se van a abordar, desde el 69º Congreso hasta el 76º Congreso, se pueden dividir en diferentes áreas temáticas: los veteranos y las fuerzas armadas; Nueva Inglaterra y temas de carácter privado que afectan a ese área; asuntos de interés nacional; y finalmente, temas de relaciones exteriores.

En la siguiente tabla se puede constatar la información aportada sobre los diferentes aspectos tratados en los diferentes congresos de los años veinte y treinta (tabla 21):

TABLA 21: DESGLOSE DE LAS MEDIDAS LEGISLATIVAS INTRODUCIDAS POR EDITH NOURSE ROGERS (AÑOS VEINTE Y TREINTA)

Congreso	Veteranos	Nueva Inglaterra Medidas Privadas	Interés Nacional	Relaciones Exteriores	Total
69º Congreso	11	54	9	-	**74**
70º Congreso	18	48	5	-	**71**
71º Congreso	18	34	1	1	**54**
72º Congreso	1	6	5	-	**12**
73º Congreso	3	13	2	-	**18**
74º Congreso	2	23	6	-	**31**
75º Congreso	4	38	18	4	**64**
76º Congreso	11	27	24	2	**64**
SUBTOTAL	**68**	**243**	**70**	**7**	**387**

Fuente: Elaboración propia obtenida de la colección Edith Nourse Rogers Papers, 1854 - 1961. AESL, RIAS, Harvard University.

De todos los datos generales extraídos, se pueden sacar algunas conclusiones bastante relevantes. Una de ellas es que la cantidad de medidas introducidas en estas dos décadas tan sólo supuso el 39.3% del total de propuestas incorporadas por la congresista Rogers en los dieciocho congresos en los que sirvió (del 69º al 86º), lo que claramente nos indica que estos primeros ocho fueron menos productivos que los de las dos siguientes décadas.

Otro dato significativo es la tipología de medidas que la señora Rogers fue estableciendo progresivamente. Todas las propuestas se pueden organizar en torno a cuatro grandes ejes temáticos: los asuntos

relacionados con la zona de Nueva Inglaterra, los asuntos de interés nacional, los asuntos relacionados con los veteranos y los asuntos relacionados con las relaciones exteriores.

Un tercer dato importante es el hecho de que el tema que más preponderancia tuvo en estas dos primeras décadas fue, y con mucha diferencia, el relativo a los asuntos relacionados con Nueva Inglaterra, con un total de doscientas cuarenta y tres medidas, lo que supuso el 63% del total de medidas. Esta tendencia se modificará ostensiblemente para las siguientes dos décadas como se demostró en el posterior capítulo. Los otros tres temas juntos tan sólo pudieron llegar al 37% del total de iniciativas propuestas, lo que demuestra la clara predisposición por parte de la congresista Rogers a atender primero a las necesidades de sus conciudadanos y de su zona de influencia.

Así pues, el segundo tema en relevancia fue el relacionado con los asuntos de interés nacional, con un total de setenta medidas, lo que supuso el 18% del total. El tercero fue, casi empatado con el segundo, la cuestión de los veteranos con un total de sesenta y ocho medidas y un 17% del total. Finalmente, el cuarto y último grupo estuvo compuesto por los asuntos relacionados con las relaciones exteriores con un total de siete medidas, lo que se traduce en un paupérrimo 2% del total.

Desglosando ambas décadas, podemos ver que en los años veinte hubo tres congresos (del 69º al 71º) con ciento noventa y seis medidas aportadas, de las que setenta y siete fueron públicas mientras que ciento diecinueve fueron privadas. Esto se reflejó en la conservación del articulado de una medida y en la aprobación de cuatro leyes públicas en la década.

Por su parte, en los años treinta hubo un total de cinco congresos (del 72º al 76º) con un subtotal de ciento setenta y tres medidas propuestas, siendo setenta y nueve públicas por noventa y cuatro medidas privadas. A su vez, esto se tradujo en que a pesar de que se conservara el articulado de veintiocho propuestas, tan sólo tres consiguieron ser aprobadas.

Resulta bastante curioso comprobar cómo en la década de los años treinta, a pesar de tener más congresos analizados que la anterior, puesto que la señora Rogers inició su andadura política a mitad de esa década, el número final de iniciativas propuestas fuese menor que en la anterior y que se aprobasen menos leyes aunque se haya conservado el articulado de más medidas. Y que en ambas décadas la cantidad de medidas públicas (ciento cincuenta y seis) fuese menor que las privadas (doscientas trece).

Analizando un poco más detenidamente los tres congresos de los años veinte, el más prolífico en cuanto a medidas fue el primero, el 69º

Congreso con un parcial de setenta y tres medidas (veintiséis públicas y cuarenta y siete privadas en sus dos sesiones) mientras que el menos productivo fue el 71º Congreso con un parcial de cincuenta y tres medidas (veintiséis públicas y veintisiete privadas en sus tres sesiones). El 70º Congreso contó con setentas medidas, veinticinco públicas y cuarenta y cinco privadas repartidas entre sus dos sesiones.

En cuanto al 69º Congreso (1925 - 1927), no se conservó del mismo el articulado de ninguna medida ni tampoco ninguna consiguió ser aprobada en la Cámara. En sus dos sesiones se propusieron medidas públicas que, principalmente, tenían que ver con asuntos de los veteranos, y asuntos relativos al área de Nueva Inglaterra. Las medidas privadas estaban relacionadas con el aumento de la pensión concedida a algún ciudadano y la prestación de auxilio a personas necesitadas, temas recurrentes a lo largo de todos sus congresos.

El 70º Congreso (1927 - 1929) fue el primero en el que se conservó el articulado de una de las medidas propuestas y a la vez fue el primero en el que la congresista Rogers consiguió que se aprobase una de sus iniciativas, convirtiéndose así en ley pública[3]. Curiosamente, también fue la primera vez en que en una de sus dos sesiones no se introdujo propuesta pública alguna, concretamente en la segunda.

Nuevamente, las iniciativas públicas tenían que ver con los asuntos de los veteranos y con Nueva Inglaterra. Por su parte, las medidas privadas, además de los dos temas consabidos, incorporaron dos iniciativas para conseguir el reingreso de dos militares en una academia militar.

El último congreso de los años veinte, el 71º Congreso (1929 - 1931), a diferencia del anterior no conservó el articulado de ninguna de sus medidas propuestas, pero por el contrario consiguió que se aprobasen hasta tres de esas iniciativas y se convirtieran, por lo tanto, en leyes públicas[4].

Si analizamos ahora con más detenimiento los cinco congresos de los años treinta, los más prolíficos en cuanto a medidas fueron el 75º Congreso con un parcial de cincuenta y ocho medidas (veintisiete públicas y treinta y una privadas en sus tres sesiones) y el 76º Congreso con cincuenta y seis medidas (treinta y dos públicas y veinticuatro privadas también en tres sesiones).

En el lado contrario, los menos productivos fue el 72º Congreso con un parcial de once medidas y el 73º Congreso con diecisiete medi-

3 La Resolución Simple "*H.R. 12821*" se convirtió en la Ley Pública 480 (*Public Law 70 – 480*) a lo largo del 70º Congreso.

4 Las tres medidas que se aprobaron en el 71º Congreso fueron las siguientes: Resolución Simple "*H.R. 234*" que se convirtió en la Ley Pública 29 (*Public Law 71 – 29*), la Resolución Simple "*H.R. 7007*" que se convirtió en la Ley Pública 100 (*Public Law 71 – 100*) y la Resolución Simple "*H.R. 16982*" convirtiéndose en la Ley Pública 861 (*Public Law 71 – 861*).

das. Por su parte, el 74º Congreso contó con treinta y una medidas, nueve públicas y veintidós privadas repartidas entre sus dos sesiones. Curiosamente, los dos congresos que más medidas aportaron, el 75º y el 76º fueron los únicos que constaron de tres sesiones cada uno en su organización.

En cuanto al 72º Congreso (1931 - 1933), no se conservó del mismo el articulado de ninguna medida ni tampoco ninguna consiguió ser aprobada en la Cámara. En sus dos sesiones se propusieron medidas públicas que, principalmente, tenían que ver con asuntos de los veteranos y asuntos relativos al interés nacional. Extrañamente, todas las medidas privadas estaban relacionadas con el aumento de la pensión concedida a algún ciudadano.

El 73º Congreso (1933 - 1934) contó con alguna propuesta más que el anterior, pero tampoco conservó el articulado de medida alguna ni vio aprobar ninguna de sus iniciativas. Nuevamente, las iniciativas públicas tenían que ver con los asuntos de los veteranos por un lado, y con el interés por Nueva Inglaterra y la cuestión del interés nacional por el otro. Por su parte, las medidas privadas, además de los dos temas consolidados del auxilio y de la pensión, incorporó una iniciativa para corregir el historial militar de servicio de un ciudadano.

El siguiente congreso de los años treinta, el 74º Congreso (1935 - 1936), a diferencia de los dos anteriores sí que consiguió ver aprobada una de las propuestas de la congresista Rogers, convirtiéndose así en ley pública, a pesar de que no conservó el articulado de ninguna de sus medidas propuestas[5].

Y una vez más se repitieron los tres temas principales en cuanto a propuestas públicas: los asuntos de los veteranos, el interés nacional y la preocupación por Nueva Inglaterra. En cuanto a las iniciativas privadas, volvieron a contemplar tan sólo los temas del aumento de la pensión y de la prestación de auxilio a diversos ciudadanos.

Del 75º Congreso (1937 - 1938) podemos destacar dos hechos significativos en la década. Por un lado, el hecho de ser el que más iniciativas recogió a lo largo de sus tres sesiones, aunque únicamente se conservó el articulado de una de ellas. Y por el otro, que la congresista consiguió ver aprobadas dos de ellas[6].

Fue éste uno de los Congresos en los que la atención de Edith N. Rogers estuvo más diversificada puesto que se centró no sólo en los asuntos de los veteranos y Nueva Inglaterra, sino también en cuestiones

5 La Resolución Simple "*H.R. 11108*" se convirtió en la Ley Pública 629 (*Public Law 74 – 861*) a lo largo del 74º Congreso.

6 Las dos medidas que se aprobaron en el 75º Congreso fueron las siguientes: la Resolución Simple "*H.R. 6920*" que se convirtió en la Ley Pública 23 (*Public Law 75 – 23*) y la Resolución Simple "*H.R. 7433*", convirtiéndose en la Ley Pública 272 (*Public Law 75 – 272*).

de interés nacional y en las relaciones exteriores que se estaban fraguando, en cuanto a las propuestas públicas. En cuanto a las iniciativas privadas, se repitieron únicamente los dos temas recurrentes en todos los congresos, el auxilio y el aumento de la pensión.

El último congreso de la década, el 76º Congreso (1939 - 1941) fue, con diferencia, el que mayor cantidad de medidas cuyo articulado se conserva registró, con casi treinta medidas. Ahora bien, ello no fue óbice para conseguir la aprobación de ninguna de ellas y que se convirtiera en ley pública a pesar de ser el segundo congreso con mayor cantidad de propuestas de la década.

A modo de resumen de los ocho congresos analizados en el presente capítulo, se puede concluir afirmando que a lo largo de los mismos se introdujeron un total de trescientas ochenta y siete propuestas por parte de la congresista Rogers, lo que se tradujo en la aprobación final de siete medidas que se convirtieron en respectivas leyes públicas. Además, se conservó el articulado de veintinueve de las iniciativas aportadas en estas dos primeras décadas de servicio en la Cámara de Representantes.

3. Medidas presentadas en los congresos de los años 40 y 50

Podemos destacar que de los diez congresos de los que se ha recopilado la información, desde el 77º Congreso (1941) hasta el 86º Congreso (1959), Edith N. Rogers introdujo un total de quinientas noventa y seis medidas legislativas, sobre un total de novecientas ochenta y tres, representan el 60.7% del total, lo que nos da una clara idea de la productividad de los congresos de estas dos décadas.

Pero además, fue en este periodo cuando se introdujeron las propuestas más significativas y relevantes por parte de Edith N. Rogers y las que tuvieron mayor calado en el país. Estas iniciativas estuvieron distribuidas de la siguiente manera: cuatrocientas ochenta y cuatro medidas públicas (el 81.2%), ochenta y nueve medidas privadas (el 15% del total) y veintitrés enmiendas (el 3.8%)[7].

A pesar de que su trabajo fue constante en estos diez congresos, destacaron la cantidad de medidas introducidas en el 80º Congreso (1947 - 1948) con ciento setenta iniciativas, al que siguieron el 83º Congreso (1953 - 1954) con ciento tres, y el 81º Congreso (1949 - 1951) y el 82º Congreso (1951 - 1952) con ochenta y seis medidas cada uno.

7 Fuente: Edith Nourse Rogers Papers, 1854 – 1961. AESL, RIAS, Harvard University. Box 8, Folder 131.

En el lado contrario, por la escasez de propuestas aportadas, destacan los congresos de la primera mitad de los años cuarenta, como el 79º Congreso (1945 - 1946) con tan sólo treinta y seis medidas. A este le siguen el 77º Congreso (1941 - 1942) con cincuenta y siete medidas y el 78º Congreso (1943 - 1944) con cincuenta y ocho medidas respectivamente.

Y todo ello contando con que la señora Rogers estuvo asignada a varios comités de la Cámara de Representantes a la vez en los tres primeros congresos, mientras que a partir del 80º Congreso (1947) estuvo centrada exclusivamente en el Comité de Asuntos de los Veteranos. Mención aparte merecen los tres últimos congresos, del 84º Congreso (1955) al 86º Congreso (1959) de los que apenas se han podido obtener datos.

En la siguiente tabla se puede constatar la información aportada sobre los diferentes congresos y la tipología de medidas introducidas de las que se tiene constancia:

TIPOLOGÍA DE LEGISLACIÓN INTRODUCIDA EN EL CONGRESO POR EDITH NOURSE ROGERS (1940 Y 1950)					
Congreso	**Medidas Públicas**	**Medidas Privadas**	**Mociones**	**Enmiendas**	**Total**
77º Congreso	33	14	-	3	**50**
78º Congreso	45	10	-	3	**58**
79º Congreso	34	7	-	2	**43**
80º Congreso	156	10	-	4	**170**
81º Congreso	68	17	-	1	**86**
82º Congreso	62	22	-	2	**86**
83º Congreso	86	9	-	8	**103**
SUBTOTAL	**484**	**89**	**0**	**23**	**596**

Fuente: Elaboración propia con datos obtenidos de la colección Edith Nourse Rogers Papers, 1854 - 1961. AESL, RIAS, Harvard University.

Por otra parte, en cuanto a los diversos asuntos tratados en los congresos que se han analizado, éstos se pueden dividir en áreas temáticas claramente diferenciadas como son las siguientes: los veteranos y las fuerzas armadas, Nueva Inglaterra y asuntos de carácter privado que afectan a esa área, los de interés nacional y finalmente, los de relaciones exteriores.

En la siguiente tabla se puede constatar la información aportada sobre los diferentes asuntos tratados en los diferentes congresos:

DESGLOSE DE LAS MEDIDAS LEGISLATIVAS INTRODUCIDAS POR EDITH NOURSE ROGERS (1940 Y 1950)					
Congreso	**Veteranos**	**Nueva Inglaterra Medidas Privadas**	**Interés Nacional**	**Relaciones Exteriores**	**Total**
77º Congreso	23	15	17	2	**57**
78º Congreso	30	10	13	5	**58**
79º Congreso	14	8	13	1	**36**
80º Congreso	131	11	25	3	**170**
81º Congreso	49	22	15	-	**86**
82º Congreso	46	25	14	1	**86**
83º Congreso	79	9	15	-	**103**
SUBTOTAL	**372**	**100**	**112**	**12**	**596**

Fuente: Elaboración propia obtenida de la colección Edith Nourse Rogers Papers, 1854 - 1961. AESL, RIAS, Harvard University.

De todos los datos obtenidos, se pueden sacar algunas conclusiones notables. Una de ellas es que la cantidad de medidas introducidas en estas dos décadas en conjunto supuso el 60.7% del total de propuestas incorporadas por la congresista Rogers en los dieciocho congresos en los que sirvió (del 69º al 86º), lo que claramente nos indica que estos diez fueron los más productivos de toda su carrera política, y muy especialmente los de los años cuarenta.

Otro dato significativo es el tipo de medidas que la señora Rogers fue incorporando gradualmente. Todas estas propuestas se pueden seguir organizando en torno a los cuatro grandes ejes temáticos que ya vimos en el capítulo anterior: los asuntos relacionados con la zona de Nueva Inglaterra, los asuntos de interés nacional, los asuntos relacionados con los veteranos y los asuntos relacionados con las relaciones exteriores.

Un tercer dato importante es el hecho de que el tema que más preponderancia tuvo en estas dos décadas fue, y con bastante diferencia, el relativo a los asuntos relacionados con los veteranos, en cuyo comité estuvo sirviendo ininterrumpidamente en este periodo con el añadido de convertirse en su presidenta en un par de ocasiones, con un total de trescientas setenta y dos medidas, lo que supuso el 62.4% del total.

Los otros tres temas juntos tan sólo pudieron llegar al 37.6% del total de iniciativas propuestas a lo largo de veinte años, lo que demuestra que la atención de la congresista Rogers pasó de los asuntos de Massachusetts y Nueva Inglaterra a los asuntos de los veteranos y de los militares.

Así pues, el segundo tema fue el relacionado con los asuntos de interés nacional, con un total de ciento doce medidas, lo que supuso el 18.8% del total. El tercero fue el de la cuestión de los asuntos de Nueva Inglaterra con un total de cien medidas y un 16.7% del total. Finalmente, el cuarto y último grupo estuvo compuesto por los asuntos relacionados con las relaciones exteriores con un total de doce medidas, lo que se traduce en un 2.1% del total.

Analizando ambas décadas, podemos ver que en los años cuarenta hubo cinco congresos (del 77º al 81º) con cuatrocientas dieciséis medidas aportadas, de las que trescientas sesenta y una fueron públicas mientras que cincuenta y cinco fueron privadas. Esto tuvo su reflejo en el hecho de que se haya conservado el articulado de treinta y tres medidas y en la aprobación de veinticuatro leyes públicas a lo largo de la década.

Por su parte, en los años cincuenta hubo otros cinco congresos (del 82º al 86º) con un subtotal de ciento ochenta y ocho medidas propuestas en los mismos, siendo ciento cincuenta y siete públicas por treinta y una medidas privadas. A su vez, esto se tradujo en que a pesar de que se conservara el articulado de diez propuestas, tan sólo cuatro consiguieron ser finalmente aprobadas. Contrastan estas cifras con las de la década anterior, bastante más pobres, con el añadido de que además hubiese algún congreso sin dato alguno.

Resulta bastante curioso comprobar cómo es la década de los años cuarenta, y con gran diferencia, la que más propuestas tuvo en la misma por un lado y en la que más articulados se han conservado, traduciéndose en la aprobación de más leyes públicas por el otro. Además, se suma el hecho de que ésta fuese la década en la que se aprobaron las tres medidas estrella de la congresista Rogers, aquellas que le hicieron conseguir la notoriedad pública y por las que sería posteriormente recordada.

Analizando un poco más detenidamente los cinco congresos de los años cuarenta, los más prolíficos en cuanto a medidas fueron los dos últimos de la década, el 80º Congreso con un parcial de ciento sesenta y seis medidas (ciento cincuenta y seis públicas y diez privadas), y el 81º Congreso con ochenta y dos medidas (sesenta y ocho públicas y catorce privadas). En el lado contrario, los menos productivos fueron, curiosamente, los dos primeros de la década, el 77º Congreso con un parcial de cincuenta y dos medidas (treinta y ocho pú-

blicas y catorce privadas) y el 78º Congreso con cincuenta y cinco medidas (cuarenta y cinco públicas y diez privadas). El 79º Congreso contó con sesenta y una medidas (cincuenta y cuatro públicas y siete privadas).

En cuanto al primer congreso de esta década, el 77º Congreso (1941 - 1942), se ha conservado el articulado de diecisiete medidas, lo cual se ha traducido en dos ley públicas aprobadas en la Cámara, siendo una de ellas la primera medida estrella de la congresista Rogers, la aprobación final del Cuerpo Auxiliar de Mujeres del Ejército (*WAAC-WAC*[8]) por el que se creaba un cuerpo específico de mujeres que servía en las fuerzas armadas estadounidenses, un hito desconocido hasta entonces.

A lo largo de sus dos sesiones se propusieron medidas públicas que, principalmente, tenían que ver con los asuntos de los veteranos y de Nueva Inglaterra, y asuntos relativos al interés nacional. Las medidas privadas estaban relacionadas principalmente con el aumento de la pensión concedida a algún ciudadano y la prestación de auxilio a personas necesitadas, a los que se sumó la corrección del historial de servicio de un ciudadano.

El 78º Congreso (1943 - 1944), aunque tuvo alguna medida más que el anterior, tan sólo conservó el articulado de dos de las medidas propuestas y fue cuando se introdujo la segunda medida estrella de la congresista Rogers, la llamada "Ley de Readaptación al Servicio" (*Service Readjustment Act*[9]) por el que se proporcionaba a los soldados desmovilizados un mecanismo legal que les permitiera acceder a la financiación por estudios, junto con una pensión que ayudase a su subsistencia por un año.

Nuevamente, las iniciativas públicas tenían que ver principalmente con los asuntos de los veteranos y con las relaciones exteriores en pleno apogeo de la Segunda Guerra Mundial y la involucración estadounidense en la misma. Por su parte, las medidas privadas, además de la prestación de la ayuda necesaria para aquellos ciudadanos que la necesitaban, incorporaron otra iniciativa para conseguir que se corrigiese el historial de servicio de un ciudadano.

El tercer congreso de los años cuarenta, el 79º Congreso (1945 - 1946), a diferencia de los anteriores, supuso ya un incremento en la cantidad de medidas aportadas, lo que se tradujo en la conservación del articulado de ocho medidas, y en la aprobación final de dos leyes públicas, siendo una de ellas la tercera medida estrella de la congresis-

8 La Resolución Simple "*H.R. 6293*" se convirtió en la Ley Pública 554 (*Public Law 77 – 554*) a lo largo del 77º Congreso por la que se creaba oficialmente el WAAC.

9 La Resolución Simple "*H.R. 540*" se convirtió la Ley Pública 346 (*Public Law 78 – 346)* por la que se organizaba el llamado "*G.I. Bill of Rights*".

ta Rogers, la propuesta del reclutamiento masivo de enfermeras profesionales para el ejército estadounidense para atender las necesidades del conflicto bélico[10].

Y una vez más se repitieron los dos temas principales en cuanto a propuestas públicas: los asuntos de los veteranos y los de interés nacional. En cuanto a las iniciativas privadas, además de contemplar el tema de la prestación de auxilio a los ciudadanos necesitados, se volvió a añadir la corrección del historial de servicio militar de un ciudadano, como ya había sucedido en los congresos anteriores.

El siguiente congreso, el 80º Congreso (1947 - 1948) no sólo se caracterizó por ser el que más medidas introdujo de todos aquellos en los que participó la señora Rogers, sino también por el hecho de ser en el que más leyes públicas se aprobaron a lo largo de sus dos sesiones de los dieciocho congresos. De este congreso se ha conservado el articulado únicamente de seis de las medidas introducidas en el mismo, pero se han aprobado un total de dieciocho leyes públicas.

Lógicamente tan amplia cantidad de medidas en un mismo congreso dio para tratar una gran variedad de temas, entre los que destacó sobremanera la atención prestada a los asuntos de los veteranos, de cuyo comité sirvió como presidenta en esta legislatura. No obstante, también se introdujeron diversas medidas que afectaban a los asuntos de Nueva Inglaterra y de interés nacional, así como temas de relaciones exteriores.

Por fin llegamos al último congreso de los años cuarenta, el 81º Congreso (1949 - 1951) cuyo año de finalización fue compartido con el inicio del siguiente, siendo la única ocasión en la que se produjo este hecho. Fue, de hecho, el único congreso de la década en el que no se ha conservado el articulado de ninguna de las medidas propuestas, lo que se ha traducido en ninguna ley pública aprobada, a pesar de ser el segundo con mayor cantidad de iniciativas propuestas en el mismo.

Y se repitió nuevamente la variedad temática que habíamos encontrado en el anterior congreso en el que no sólo centró su atención en los asuntos de los veteranos, que fueron los que no obstante dominaron ambas sesiones, sino que también focalizó su atención en los asuntos que afectaban a Nueva Inglaterra y al interés nacional, sin olvidarnos de sus lógicas preocupaciones por las relaciones exteriores. A pesar de que la gran mayoría de las medidas estuviesen relacionadas con los asuntos de los veteranos, no fue ello óbice para que la congresista Rogers persiguiese la aplicación de otras propuestas muy variadas.

10 La Resolución Simple "*H.R. 1666*" se convirtió en la Ley Pública 333 (*Public Law 79 – 333*) por la que se instaba un reclutamiento masivo de enfermeras para el ejército estadounidense.

Si analizamos ahora con más detenimiento los cinco congresos de los años cincuenta, los dos primeros datos que nos llaman la atención fue la notable disminución en cuanto al número total de medidas incorporadas en la década por un lado, y que hubiese dos congresos a lo largo de la misma de los que no se hubiese recopilado información alguna por el otro. Así pues, nos encontramos con que de los cinco congresos de la década, sólo en tres de ellos se llegó a registrar actividad legislativa.

De estos tres, el más productivo de la década fue el 83º Congreso con un parcial de ciento una medidas (noventa y dos públicas y nueve privadas a lo largo de sus dos sesiones), al que siguió el 82º Congreso con ochenta y cuatro medidas (sesenta y dos públicas y veintidós privadas). El 86º Congreso, el último, tan sólo registro tres medidas públicas, por ninguna del 84º Congreso y del 85º Congreso.

En cuanto al 82º Congreso (1951 - 1952), compartió su año de inicio con el final del anterior congreso, tal y como hemos apuntado anteriormente. Fue el segundo con más medidas introducidas de toda la década, lo cual se ha traducido en que se conservase el articulado de una medida aunque no se consiguiese la aprobación de ninguna ley pública de las mismas.

A lo largo de sus dos sesiones se propusieron medidas públicas que, principalmente, tenían que ver con los asuntos de los veteranos y las fuerzas armadas. En cuanto a las medidas privadas, estaban relacionadas principalmente con la ayuda humanitaria prestada a algún ciudadano, aunque también se produjese la admisión al país de un ciudadano extranjero.

El 83º Congreso (1953 - 1954) fue el que mayor cantidad de propuestas tuvo en toda la década, lo cual ha servido para conservar el articulado de seis de las medidas introducidas y se consiguió que se aprobasen tres de ellas, convirtiéndose así en leyes públicas. En ambos aspectos, articulado de medidas conservado y leyes públicas aprobadas, destacó sobremanera de los otros cuatro congresos.

Nuevamente, las iniciativas públicas tenían que ver con los asuntos de los veteranos y de las fuerzas armadas mayormente, aunque en esta ocasión también se propusieron medidas que tenían que ver con el interés nacional. Por su parte, todas las medidas privadas, curiosamente, tenían que ver con el mismo tema, el de proporcionar ayuda humanitaria a los ciudadanos necesitados.

De los dos siguientes congresos de los años cincuenta, el 84º Congreso (1955 - 1956) y el 85º Congreso (1957 - 1958), como hemos señalado anteriormente, no se ha conservado información oficial alguna al respecto. Por lo tanto, no se ha podido establecer ni el número de articulados conservados ni el número de leyes públicas aprobadas.

El último congreso de la década de los años cincuenta, que también lo fue en la vida de la congresista Rogers, el 86º Congreso (1959 - 1960) tampoco fue muy prolífico en cuanto a la cantidad de medidas conservadas. El dato curioso del congreso fue que éste terminó administrativamente tan sólo diez días antes del fallecimiento de Edith N. Rogers (uno de septiembre frente al diez de septiembre respectivamente).

Ahora bien, es bastante significativo el hecho de que de las únicas tres medidas recogidas, se ha podido conservar el articulado de una de ellas, lo que se ha traducido en la aprobación de una ley pública, que nuevamente retomaba su interés por los asuntos locales y del estado de Massachusetts[11].

A modo de resumen de los diez congresos analizados, se puede concluir afirmando que a lo largo de los mismos se introdujeron un total de quinientas noventa y seis propuestas por parte de la congresista Rogers, lo que se tradujo en la aprobación final de veintiocho medidas que se convirtieron en respectivas leyes públicas. Además, se conservó el articulado de cuarenta y una de las iniciativas aportadas en estas dos últimas décadas de servicio en la Cámara de Representantes.

4. Conclusiones

Una amada representante de los electores de su distrito, especialmente, y valiente defensora, en general, de los derechos de los veteranos de las diferentes guerras que acometió el país, la congresista Edith Nourse Rogers representó el compromiso de defender todos los principios y políticas del servicio público en línea con los mejores intereses de la nación y de sus ciudadanos.

Edith Nourse Rogers fue una mujer con un impacto significativo en la historia, cambiando para siempre tanto la vida de muchas mujeres estadounidenses por medio de la creación de un cuerpo específico femenino en el ejército, como la de los veteranos de guerra para los que defendía la creación de hospitales por todo el país así como la implantación de diversos beneficios y compensaciones.

A lo largo de su dilatado y prolífico periodo de servicio en el Congreso como miembro de la Cámara de Representantes en Washington, Edith siempre estuvo dispuesta a prestar sus servicios más allá de las exigencias de su cargo. Además, consiguió con constancia, eficacia y diligencia llevar a buen término los proyectos de ley de gran valor, importancia y trascendencia para el país. Pero lo que es aún más significativo es el hecho de que en su trabajo en el Congreso, a lo largo

11 La Resolución Simple "*H.R. 5892*" se convirtió en la Ley Pública 321 (*Public Law 80 – 321)*.

de su dilatado periplo, haya mostrado de una forma perseverada unas grandes cualidades humanitarias, altruismo, e identificación personal con los problemas cotidianos de su electorado.

Entre la legislación más importante que se le atribuye normalmente a la congresista Rogers se puede destacar como la más importante la siguiente: la mejora del Servicio de Relaciones Exteriores de los Estados Unidos, el establecimiento del Cuerpo Femenino del Ejército (*Women's Army Corps*, *WAC*), la promulgación de la Ley de Reajuste del Servicio (*G.I. Bill of Rights*), la aprobación de una ley a favor de los beneficios para los veteranos de la guerra de Corea, y el establecimiento de un Cuerpo de Enfermeras permanente para los veteranos (*Nurse Corps*).

Edith Nourse Rogers fue una inspiración para muchas de las mujeres que la siguieron en el Congreso. A lo largo de su prolongada carrera de servicio público en la Cámara de Representantes, Edith Nourse Rogers recibió numerosos premios, certificados y condecoraciones derivados de organizaciones de todas partes del país e incluso de algunas instituciones extranjeras.

Su legado, en consecuencia, quedó marcado no sólo en su estado natal sino en muchos otros lugares del país. Dicho legado incluye por ejemplo a un hospital de Bedford, o a una escuela pública en Lowell, ambos en el estado de Massachusetts, pero también un museo del ejército en Fort McCellan (Alabama). Incluso el propio servicio postal estadounidense quiso añadirse al recuerdo de su memoria y con el fin de ensalzarla lanzó una tirada especial de sellos con su nombre y figura.

Pero sin duda el tributo que más relevancia e importancia ha tenido en su estado natal es la proclamación firmada por el entonces gobernador del estado de Massachusetts, declarando el 30 de junio de 2012, como el "Día de Edith Nourse Rogers" en todo el estado. De esta forma, se estaba así honrando oficialmente su vida y su legado en la historia del país.

5. Bibliografía

BROWN, D. M.; ROGERS (1999): *Edith Nourse: American National Biography*. New York, Oxford: University Press.

CHAMBERLAIN, H. (1973): *A Minority of Members: Women in the US Congress*. New York: Praeger.

Congressional Record. House, 80th Congress, 1st Session, 27 marzo de 1947, Washington, US Government Printing Office, 1947.

ENGELBARTS, R. (1974): *Women in the United States Congress, 1917 – 1972,* Littletown, CO: Libraries Unlimited.

KAPTUR, M. (1996): "*Women of Congress: A Twentieth Century Odyssey*". Washington: Congressional Quarterly Books.

PAXTON, A. (1945): *Women in Congress*. Richmond, VA: Dietz Press.
POE, E. (1925): "Angel of Walter Reed to Return to Washington as Congresswoman". *The Washington Post*, 12 de julio.
SICHERMAN, B.; C.H. GREEN (2006): *Notable American Women: The Modern Period*, Cambridge, Mass, The Belknap Press of Harvard University Press, 1980.
The Committee on House Administration of the US House of Representatives, *Women in Congress: 1917 – 2006,* Washington, US Government Printing Office, 2006.

Maria Zambrano ed Elena Croce: quando una amicizia fa la politica

Elena Laurenzi
Universidad de Barcelona

Riassunto: A partire dalla quarantennale amicizia che legò Maria Zambrano ed Elena Croce, il mio intervento vuole mettere a fuoco il valore politico che l'amicizia assume nelle riflessioni e nella vita stessa di Maria Zambrano. Attraverso l'analisi delle lettere e l'esame delle imprese intellettuali che unirono queste due grandi figure del 900, si delinea una concezione profonda e originalissima del rapporto amicale, in netta controtendenza rispetto alla declinazione che assume la riflessione sull'amicizia nella tradizione occidentale, da Aristotele a Derridda.

Parole chiave: María Zambrano; Elena Croce; Amicizia politica; Corrispondenza filosofica.

> Puisque tous les hommes conviennent des charmes de l'amitié, pourquoi dans un intérêt commun tous ne s'entendent-ils pas, ne s'unissent-ils pas, pour en jouir? C'est un effect du dérèglement des hommes de s'aveugler sur leurs veritables intérêts.
> Anne-Thérèse de Marguenat de Courcelles, marchesa di Lambert, *De l'amitié*.
> Nessuna filosofia, nessuna analisi, nessun aforisma, per quanto profondo, può avere un'intensità e una ricchezza di senso paragonabili a quelli di una storia ben narrata.
> Hannah Arendt, *L'umanità in tempi bui*.

E' già politica

La riflessione sull'amicizia nella prospettiva femminile poco può derivare dalla letteratura filosofica esistente. La prima ragione, uggiosa, è vero, ma ancora tristemente attuale, è che nella tradizione filosofica e moralistica l'amicizia femminile non solo non è contemplata, ma è anzi –esplicitamente o implicitamente– esclusa, con argomenti che attengono alla mancanza, nelle donne, di quelle virtù virili che fondano il «canone greco-cristiano dell'amicizia», quale, con variazioni signifi-

cative ma anche con tenaci continuità, si è andato perpetuando da Aristotele a Cicerone, Montaigne, Kant, fino a Blanchot e Bataille.[1]

A fronte di questa secolare evizione, il fatto di rendere pubblica la relazione di amicizia tra donne, affermandone il significato e il valore per il mondo comune, «è già politica», come proclamavano le femministe riunite nei gruppi di autocoscienza di trent'anni fa.[2] Ma l'amicizia tra donne non è solo stata lo spirito animatore del movimento femminista nelle sue diverse fasi; nel corso della storia, è stata il cemento di innumerevoli comunità femminili che hanno sfidato le convenzioni, le norme e le leggi per vivere «vite di creativo disordine».[3] Queste «comunità di elezione» –ha argomentato Marilyn Friedman– suggeriscono vie politiche alternative al bivio cieco che pensiero dell'attualità sembra aver ereditato dal secolo XX: l'individualismo della teoria liberale, da una parte, e, dall'altra, il comunitarismo di ritorno, con la sua esaltazione dei vincoli identitari nazionali, "etnici" o familiari, che costituiscono –per donne e uomini– una pericolosa deroga alla libertà di definizione e ridefinizione della propria persona in rapporto agli altri. Proprio quella libertà che è la qualità rara, preziosa e imprescindibile dei rapporti di amicizia.

La centralità dell'amicizia nella vicenda personale e politica di María Zambrano – testimoniata tra l'altro dalla voluminosa e intensa corrispon-

1 Cfr. Jacques Derrida, *Politiche dell'amicizia*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1995. In questo corposo volume, dedicato ad analizzare gli schemi «fraterni e fallologocentrici» che si perpetuano nel «canone greco-cristiano dell'amicizia» e a denunciare la doppia esclusione su cui esso si fonda –l'amicizia tra donne e tra uomini e donne–, Derrida si esibisce tuttavia nell'impresa, davvero mirabolante, di non citare nemmeno un'autrice. E' assente dalle sue note persino Hannah Arendt, che pure sul tema della assimilazione dell'amicizia alla fraternità, nodale nel trattato derridiano, ha scritto parole luminose, come vedremo in seguito. Dunque anche il pensatore della *differance* riproduce il canone, e tramanda il paradosso insito nel motto aristotelico da cui prende le mosse («Amici, non ci sono amici!»). L'automatismo dell'esclusione femminile è tale che Derrida non sembra avvedersi del riflesso di se stesso che pure appare nitidamente nel suo commento alla sentenza: «E come per puro caso, appena invece di parlar *loro* si parla di loro, è per dire che non ci sono più […] Non si parla *di loro* che in loro assenza e della loro assenza». *Ivi*, p. 203. Sull'androcentrismo permanente nel pensiero della post-modernità ha scritto pagine definitive Françoise Collin, che osserva come l'enfasi sul "femminile" (un «femminile senza le donne») non disturba la posizione effettiva di uomini e donne, che (coerentemente con tutta la traduzione filosofica) ricoprono rispettivamente il ruolo di soggetto e quello di oggetto del discorso: «Il *mea culpa* del soggetto fallogocentrico occidentale non riguarda la posizione di chi lo pronuncia». Le donne ricoprono al massimo la funzione di eco, non essendo mai riconosciute nella dimensione dell'interlocutrice, o meglio della locutrice: «Non è mai lei che parla, o da cui si apprende». In altre parole, scrive Collin riferendosi a Levinas, la filosofia può rivolgere la sua attenzione all'«altro» rappresentato dal femminile, ma è un altro «a cui manca la dimensione dell'altezza», e «la cui parola non insegna». Françoise Collin, «Inconnu à l'adresse», *Les Cahiers du GRIF,* 32, 1985, pp. 107-115, p. 109. Cfr. anche: «Praxis de la différence. Notes sur le tragique du sujet», *Les Cahiers du GRIF*, 46, 1992, pp. 125-141.

2 *E' già politica.* Testi di Marta Lonzi, Anna Jaquinta, Carla Lonzi, Milano, Scritti di Rivolta Femminile, 1977.

3 Marilyn Friedman, «Feminism and Modern Friendship: Dislocating the Comunity», *Ethics*, Vol. 99, n. 2, 1989), pp. 275-290.

denza oggi conservata nell'archivio della Fondazione a lei dedicata – contrasta con l'assenza di suoi scritti sul tema. Possiamo tuttavia trarre indicazioni sul valore politico dell'amicizia a partire dal concreto vissuto ed esercizio dell'amicizia che unì María Zambrano ed Elena Croce. Questa peculiare prospettiva implica uno spostamento dell'attenzione, rispetto alla trattatistica recente su amicizia e politica: non si tratta qui di cercare nell'amicizia, intesa come teoria o come concetto, una salvazione per la politica in crisi, un modello per la democrazia malata. Si guarda invece al fatto concreto di una amicizia che, nel suo esercizio, ha fatto politica, o è stata politica. E questa una scelta di metodo che, come ha ben indicato Marisa Forcina, è, a sua volta, una scelta politica:

> Il più importante, che riguarda una questione di metodo è [la] scelta che pone "i fatti" come protagonisti. Questo protagonismo dei fatti implica una scelta e un'indicazione politica non equivocabile. Indica una scelta dichiarata per la libertà. I fatti, più che essere duri e incontrovertibili, davvero sono fragili e sono soggetti a scomparire e ad essere rimossi, anzi vengono più spesso addirittura distorti e trasformati nel loro contrario. E' più facile inventare una realtà, costringerla negli schemi che ci facciamo nella nostra mente, farla bella o brutta, o adattare la realtà sulla base di narrazioni già strutturate e santificate, piuttosto che far parlare i fatti; è più facile pretendere di parlare noi dei fatti e pretendere di interpretarli, piuttosto che lasciarli essere quello che sono in tutta la loro pesantezza e irreversibilità, ma anche libertà e responsabilità che ci insegnano ad assumere.[4]

Un fatto, dunque, ci interpella e ci chiede di essere considerato nella sua delicatezza e labilità e insieme nella sua gravità e densità, ma soprattutto nel suo nucleo incandescente di mistero irriducibile a ogni speculazione. Ed è tanto più così perché "il fatto" in questione è un'amicizia: quindi, qualcosa d'ineffabile, impenetrabile, prodigioso, un fluido che circola inesplicabilmente tra le persone, e che non a caso i Greci cifravano sotto le fattezze del *daimon*.[5] L'amicizia è per definizione irriducibile alle leggi dell'analisi sociologica e anche psicologica, non obbedisce a criteri generalizzabili, non esiste moneta che possa definirne il valore di scambio. Appartiene per di più alla terra libera tra pubblico e privato, che è la più dura da dissodare con gli strumenti della teoria. «L'amicizia

4 Marisa Forcina, *I fatti e la libertà*, Conferenza stampa al Cineporto di Bari in occasione della presentazione di *Triangle*, film prodotto da Factory Film con Cinecittà Luce, patrocinato da CGL e sostenuto da Apulia Fil Commission.

5 Jean-Pierre Vernant, «Tisser l'amitié». Intervista a J.P. Vernant di Sophie Jankélévitch, in Sophie Janquélévitch e Bertrand Ogilvie (a cura di), *L'amitié,* Hachette Littératures, Parigi, 2003, pp. 254-273, p. 261.

non vuole storia ufficiale», scriveva in questo senso Elena Croce.[6] Eppure nel mistero dell'amicizia, nel fatto dell'amicizia, affondano le radici del nostro vivere in comune; radici di cui abbiamo perso la cognizione, presi come siamo dalla frenesia di analizzare per lungo e per largo i brandelli della democrazia, nella speranza di poter ricucire un tessuto di convivenza. Si può dunque essere d'accordo con Augusto Illuminati quando argomenta che la tensione che avvicina le persone senza fonderle e che si manifesta nell'amicizia è tanto più degna di indagine, quanto più, a rigore, è «indicibile ed eccedente ogni formulazione concreta», poiché in essa si mostra «l'origine inestinguibile e rimossa del legame sociale».[7]

Raccontare una storia può essere il modo, forse unico, per avvicinarci a questo "indicibile".

Un' amicizia essenziale

La storia dell'amicizia tra Elena Croce e María Zambrano, così come ci viene consegnata attraverso le lettere che le due autrici si scambiarono nell'arco di quasi 40 anni,[8] risale agli anni '50, quando María Zambrano, esule dalla Spagna franchista, approdò da Cuba a Roma insieme a sua sorella Araceli. La casa di Elena Croce era il luogo di ritrovo di un circolo di personalità le più diverse tra loro, espressione del suo profondo e vivido interesse per le persone, al di là dei ruoli, delle gerarchie e delle norme accademiche. Tra i frequentatori c'era un folto nucleo di artisti, scrittori e studiosi profughi dalla Spagna, ma anche dalla Germania, dalla Grecia, dai paesi dell'Est europeo e, più tardi, da quelli dell'America Latina. Quest'attenzione letteraria e politica nei confronti degli intellettuali proscritti, travolti dalle bufere belliche e post belliche, rispondeva all'impegno indefesso di Elena Croce nel difendere l'autonomia della cultura, che lei intendeva come «condizione vitale della libertà tutta»,[9] e alla sua convinzione che «la coscienza europea, caratteristica di un mondo delle culture che avevamo visto oggetto di persecuzioni e di sterminio, dovesse essere riconquistata, sia pure con molta fatica e lentezza, e anche pazienza nel riannodare le fila».[10]

6 Elena Croce, *Spagnoli nostri a Roma*, in María Zambrano, *Per abitare l'esilio. Scritti italiani*, a cura di Francisco José Martín, Firenze, Le Lettere, 2006, p. 338.

7 Augusto Illuminati, *Il teatro dell'amicizia. Metafore dell'agire politico*, Roma, Manifestolibri, 1998, p. 30.

8 Elena Croce, María Zambrano, *A presto, dunque, e a sempre. Lettere (1955-1990)*, a cura di Elena Laurenzi, Milano, Archinto, 2015. Il volume apparirà in edizione castigliana per le edizioni Pre-textos.

9 Elena Croce, «Intorno agli intellettuali », *Lo spettatore italiano*, anno V, n. 5, maggio 1952, p. 206.

10 Elena Croce, «Dal dopoguerra», *Prospettive settanta,* anno II, n. 3-4, luglio-dicembre 1980, pp. 327-328.

La collaborazione tra Elena Croce e María Zambrano maturò rapidamente in uno scambio reciproco, attivo e fecondo.[11] La scrittrice italiana, infaticabile promotrice di iniziative culturali, circoli, associazioni, riviste, trovò nella filosofa spagnola una formidabile alleata capace di svolgere, con generosità, perspicacia e spirito anticonformista, un'intensa attività di collegamento sia con gli ambienti culturali dell'America Latina, ai quali restava legata dopo il soggiorno a Cuba, sia con quelli della Spagna dell'"esilio interiore", con cui dall'Italia iniziò a riallacciare i rapporti. La vediamo tessere la sua tela, come una Aracne infaticabile, per promuovere, attraverso il rapporto privilegiato con Elena Croce, riviste e case editrici minori e pioniere, e autori tanto immensi quanto sconosciuti, quali José Lezama Lima, Alfonso Reyes, Luis Cernuda, José Bergamín, Emilio Prados, José Ángel Valente. Questi e molti altri nomi che punteggiano la corrispondenza, compongono una costellazione di spiriti per i quali la cultura fu una forma d'intervento «nella difesa della libertà del mondo»:[12] un atto rischioso, pagato a caro prezzo.

Elena Croce considerava María Zambrano «la personalità più eminente» del gruppo degli spagnoli: «una geniale figura di filosofa con tratti, intensamente poetici, di profetessa, che la faceva rientrare nella grande tradizione mistica spagnola: salvo che era stata, e rimaneva, politicamente appassionatissima».[13] María Zambrano, a sua volta, fin da subito ammirò in Elena Croce la «presencia clara» nella quale affiorava la profondità, una peculiare «circulación de la vida», «un pensamiento que no se estanca». [14] Eppure l'amicizia maturò lentamente, come un frutto di tarda estate. Nel 1959, quando già la filosofa spagnola contava sei anni a Roma e ne erano trascorsi quattro dalla prima lettera che ci è pervenuta, ancora nello scambio regna il trattamento formale del "Lei". Il passaggio al "tu", repentino e definitivo, non marca soltanto una maggiore prossimità, ma l'aprirsi della relazione a un affetto autentico e profondo, accompagnato com' è da espressioni di sollecitudine, di nostalgia, di premura: «La vostra partenza mi affligge… noi ci sentiamo impoveritissimi»; «Gracias por tu tarjeta maravillosa que en tan breve espacio tanta alegría trae»; «Il piacere – grandissimo –

11 Zambrano condivise con Croce molte delle iniziative che quest'ultima intraprese tra gli anni Cinquanta e Settanta: dalla creazione dei «Quaderni di pensiero e di poesia» editi da de Luca e Vallecchi, all'Antologia dei *Poeti del Novecento italiani e stranieri*, nella quale la filosofa curò la sezione dei poeti spagnoli, fino al suo premuroso coinvolgimento come collaboratrice nella rivista *Settanta* e *Prospettive settanta,* frutto maturo della inesauribile immaginazione di Elena.

12 Elena Croce, «Intorno agli intellettuali», op. cit., p. 206.

13 Elena Croce, *Due città*, Milano, Adelphi, 1985, p. 63.

14 Quando non indicato diversamente, le citazioni si riferiscono alla Corrispondenza sopra indicata. Per non appesantire l'apparato di note, ho optato per non indicare in nota la data della lettera citata quando non sia rilevante per le questioni trattate.

che mi fanno le tue lettere è avvelenato dalla preoccupazione della vostra salute. Per voi ci vuole al più presto la pessima aria di Roma!»; «Muy presente te tuve a la entrada del nuevo Año al que ritualmente uno se recomienda pidiéndole dones para las personas de amistad esencial como la tuya »…

Per María Zambrano l'Italia fu «la casa, el centro. Nuestro lugar natural». E non c'è dubbio che "la casa" fu, in primo luogo, lo spazio accogliente dell'amicizia di Elena. Tuttavia nel giugno del 1964 venne raggiunta da un decreto di espulsione, e nonostante l'intervento di Elena Croce che, attraverso Giolitti, riuscì a ottenerne la revoca, l'episodio determinò la sua decisione di abbandonare l'Italia per trasferirsi con Araceli nel piccolo villaggio di La Pièce, nella Svizzera francese.

Questa brusca partenza, sancita da un foglio di via e bollata con il marchio dell' "indesiderabile", riapriva per Zambrano la lacerazione della fuoriuscita dalla Spagna, replicando l'esperienza della persecuzione, degli interrogatori, dei sospetti, ora alimentati –secondo la testimonianza di Augustín Andreu– dall'oscura trama tra il «guante de seda de la Democrazia Cristiana» e la rudezza di un'Ambasciata Spagnola «nerviosa», che continuava a considerarla come una «roja peligrosa».[15] Le vicende triviali di liti condominiali e di denunce anonime indirizzate contro la presenza esorbitante dei gatti nell'appartamento delle due sorelle, che ufficialmente motivarono il provvedimento di espulsione, contribuirono anch'esse a risvegliare il trauma, poiché era dall'esperienza dei campi di concentramento e dello sterminio che Araceli derivava l'ossessiva propensione a offrire rifugio e cura alle creature che, ai suoi occhi, più ne avevano bisogno, le più derelitte: i gatti randagi delle rovine.

Elena Croce si adoperò in tutti i modi per favorire il ritorno dell'amica spagnola in Italia. Dette fondo a tutte le sue influenze, ma soprattutto mobilitò la sua vulcanica «immaginazione creatrice» e la sua qualità di fine mediatrice, che Zambrano le riconosceva con tanta ammirazione. Grazie alla rete di relazioni da lei intessute a partire dalla creazione e la direzione di Italia Nostra e la difesa del patrimonio artistico ed ambientale, e attraverso il Comitato di Aiuto agli Intellettuali in Esilio da lei espressamente creato, ottenne l'approvazione di un progetto volto a costituire nella villa La Ginestra di Torre del Greco, dove Leopardi aveva composto il suo ultimo canto, un luogo simbolico dedicato alla cultura in esilio e che potesse albergare le sorelle Zambrano.

Il progetto, portato avanti con tenacia per tre anni, non si realizzò a causa della lunga malattia e poi della morte di Araceli. E i successivi

15 Augustín Andreu, «Anotaciones epilogales a un método o camino», in María Zambrano, *Cartas de La Pièce (Correspondencia con Agustín Andreu)*, a cura di Augustín Andreu, Valencia, Pretextos/Universidad Politécnica de Valencia, 2002, p. 363.

tentativi di María Zambrano di tornare a stabilirsi a Roma naufragarono, nonostante la sollecitudine di Elena e di altri amici che si adoperarono per risolvere i problemi di ordine logistico ed economico. La laconicità delle sue lettere lascia trasparire ragioni profonde, di ordine animico e spirituale prima che materiale. La «malinconica constatazione che s'imponeva», e che Elena Croce registrava anche nelle sue memorie, era che «il tempo era ormai del tutto nuovo, e il suo colore incerto rendeva incerte anche le relazioni che si stringevano in un'atmosfera, ormai, di fredda e impacciata "socialità" alla quale chi si era formato in un ambiente così diverso come quello dell'antifascismo, stentava ad assuefarsi».[16]

Le lettere di Elena riflettono sempre più questa trasformazione dei tempi: i motivi quasi ossessivi della sua crescente disillusione manifestano il montare del suo pessimismo e della depressione. Il punto centrale che la preoccupa è il trionfo del conformismo: «il potere dell'uniformità, la prepotenza –che è sempre fortissima– della piattitudine», e dunque la perdita del senso della persona nel suo rapporto con il mondo, il disprezzo per l'individualità quale fonte di libertà e di responsabilità. «Ogni comportamento spontaneo e individuale viene ormai considerato come inopportuno, eventualmente ridicolo», si lamenta nei suoi ultimi *Appunti*.[17] E di fronte al monopolio della cultura di massa, con il suo portato di «fatalistica rassegnazione» e di «apocalittica impotenza», il suo sguardo si proietta, con disincanto, anche sul passato, quasi a smentire quel fervore di speranze e illusioni che aveva animato i suoi progetti degli anni addietro: «Era ormai troppo difficile darsi ragione della cecità di quegli anni successivi al dopoguerra, in cui avevamo continuato ad attendere con grande fiducia il manifestarsi di nuove, e, si sperava, grandi risorse d'immaginazione creativa, mentre era cominciato, in forma ancora larvata, il processo esattamente inverso, che apriva già la strada all'avvento del gelo millenaristico».[18]

A María Zambrano la vecchiaia riservò una sorte meno amara: il ritorno in Spagna nel novembre del 1984, il crescente riconoscimento della sua opera, l'assiduità e la collaborazione di alcuni giovani scrittori, poeti e artisti della generazione della post-guerra, crearono attorno a lei un'atmosfera rarefatta di sereno appagamento. Non conosciamo, purtroppo, le parole che fu capace di trovare per lenire la sofferenza dell'amica italiana: le sue lettere s'interrompono nell'aprile del 1979. Sappiamo che la salute precaria e la progressiva cecità

16 Elena Croce, *Due città*, op. cit., p. 48.

17 Elena Croce, «Appunti di riflessioni e impressioni», inedito, citato da Giuseppe Galasso, «Elena Croce: etica e cultura, confessioni e battaglie dell'Italia civile», in AA.VV., *Elena Croce e il suo mondo. Ricordi e testimonianze*, Napoli, CUEN, 1999, p. 38.

18 Elena Croce, *Due città*, op. cit., pp. 48-49.

sospesero quasi del tutto la sua intensa attività epistolare. Però Elena rimase sempre per lei una presenza viva, cui puntualmente, come in un dialogo differito ma d'immutata intensità, inviava ogni libro pubblicato. Ed Elena non mancava di cogliere quel segnale di prossimità, ricevendo la spedizione non come la protocollare procedura editoriale, ma come l'invio di una «parola alata», «curatrice» a lei – anche a lei – destinata. Fino alla fine desiderò un rincontro con María. La sua ultima lettera data 18 gennaio 1990, e contiene ancora un appello all'amica, il cui sguardo lucido e compassionevole appare come una luce, nel tunnel della depressione:

> E vorrei tanto poterti vedere, e avere il piacere di un lungo colloquio con te: le cose su cui tu, col tuo mirabile intuito, potresti illuminarmi sono tante: a cominciare dal fenomeno, che da tempo ormai ci affligge, dell'attuale incapacità (che qui da noi si è manifestata in misura paralizzante) di esercitare la narrativa [...]. Ma in tutti i campi si ha l'impressione che imperversi una grande "siccità". Mi piacerebbe tanto, cara María, sentire come tu interpreti la desolazione dell'attuale panorama: col tuo sguardo lungimirante.

A questa lettera estrema, Maria Zambrano dà una ultima estrema risposta[19]: il biglietto del 16 marzo 1990, scritto a macchina da qualcuno per lei e da lei firmato con tratto tremulo, contiene una promessa di amicizia che trascende ogni confine di spazio e di tempo:

> Carissima Elena, cuanta alegría el poder comunicar contigo. Un viaje para mi ahora es impensable, pero una comunicación en el tiempo sí, siempre cara Elena. *Con il tuo pensiero io avevo sempre il sentire dell'Universo.*[20] Hasta pronto, pues, y hasta siempre, cara Elena.

Tra personale e politico: la cittadinanza come mediazione di un'altra donna

Il progetto della Ginestra, concepito da Elena Croce per restituire a Maria Zambrano non un semplice ricovero, ma una sede, un luogo di riconoscimento pubblico, è paradigmatico di una disposizione tutta femminile a riformulare la cittadinanza con gli strumenti dell'amicizia, e

19 María Zambrano morirà il 6 febbraio del 1991; Elena Croce il 20 novembre 1994.
20 In italiano nel testo

di una capacità di operare quella che Francesca Brezzi ha chiamato una «poetica della integrazione».[21] Spesso si è parlato della specificità dell'agire dell'amicizia come superamento della logica utilitaria della politica asservita all'economia o alle logiche della difesa identitaria, ma lo si è fatto nei termini un po' asettici della "purezza". In questo senso, Augusto Illuminati, richiamando il concetto aristotelico di virtù e la sua intima connessione con quello di amicizia, ha evocato «l'esercizio di un'attività tanto più pura e non strumentale in quanto tendenzialmente coincidente con la contemplazione, identica con la vita compiuta e la felicità».[22] Tuttavia la contemplazione è un'attività solitaria e autosufficiente. Mentre, ispirandosi alla figura di Antigone, Brezzi interpreta la sfida delle donne sul terreno della legge come un tentativo di cambiarne i termini attraverso la *philia*, che si concretizza in un agire non inspirato a un ideale astratto di giustizia né a un aristocratico distacco sufficiente a se stesso, ma a una saggezza pratica (*phronesis*) intesa come intreccio di giustizia, amore, responsabilità, speranza, utopia.[23]

Più che un'azione disinteressata e pura, il progetto della Ginestra appare un'autentica alchimia, un crogiolo in cui sono sapientemente miscelati ingredienti personali e politici, ambientali e culturali, ragione e ispirazione, pragmatismo e immaginazione. «Tu imaginación es creadora –scrive María a Elena– es decir, que se conjuga con la realidad enalteciéndola y con un buen sentido que rebasa el tristísimo "sentido comun" que tanto enuncian en nombre de "la realidad" precisamente los que no saben ni saber quieren que lamente es razón con inspiración».

Per questo Zambrano osserva anche, senza convenzionalismi, che la mancata attuazione non rappresenta un fallimento: il senso, il valore del progetto non è tutto proiettato sul risultato, secondo la logica del profitto, ma risiede in primo luogo nell'intenzione che è la sua scaturigine, e nel processo che esso mette in atto. La salvazione poetica del reale che Zambrano perseguiva nel suo filosofare viene qui realizzata dal gesto di amicizia di Elena, che opera il prodigio della fecondazione della realtà attraverso l'immaginazione: «esa identidad transparente y viviente hacia la cual la vida toda aspira». Quel gesto mette ordine nel disordine delle leggi e delle normative ufficiali, e riallaccia una continuità tra passato presente e futuro, sanando la lacerazione aperta dall'espulsione. La cittadinanza che esso procura per l'esiliata repubblicana non è solo simbolica e affettiva, ma pubblica e ufficiale: prevede un diritto a risiedere, a operare, a essere assistita in un territo-

21 Francesca Brezzi, *Antigone e la philía. Le passioni tra etica e politica*, Milano, Franco Angeli, 2004, p. 291.

22 Augusto Illuminati, *Il teatro dell'amicizia,* op. cit., p. 40.

23 Francesca Brezzi, *Antigone e la philía* , op. cit., p. 277.

rio, tra la sua gente. Eppure quella cittadinanza sancita per legge diviene effettiva solo perché è offerta dall'azione mediatrice di un'altra donna, dell'amica:

> Si la villa Leopardi hubiera estado a la venta y yo hubiera dispuesto de medios para adquirirla, lo habría hecho para nunca habitarla; si me hubiese sido ofrecida para habitarla por una persona que no fueses tu, Elena, no habría aceptado. Solo el que seas tu me da certidumbre de que me sea verdaderamente destinada, aunque yo no lo merezca. Creo que no te lo había expresado así, tan clara y escuetamente, y el hacerlo ahora me hace mucho bien. Pues que es cierto, y no solo cierto si no decisivo. Solo tu puedes ofrecer algo así, y a mi, concretamente. Solo por venir de ti no me siento usurpadora, sino humilde habitante de aquel lugar. Y debajo de estas palabras hay un sentir muy l°cido que no debe expresarse en toda su profundidad. Ya me entiendes.

Della *philia* greca, l'amicizia tra Croce e Zambrano mantenne l'attributo del dialogo, la pratica di un discorrere che è politico perché si occupa del mondo comune: un mondo che, come osserva Arendt, «rimane 'inumano', […] finché delle persone non ne fanno costantemente argomento di discorso tra loro».[24] I progetti editoriali (collane, riviste, programmi radiofonici) a cui insieme dettero vita e che curarono con pazienza, fiducia e «calore artigianale», costituirono un gesto politico in questo senso del «fare mondo», perché essi procurarono uno spazio condiviso, trascendente gli spazi chiusi e barricati delle politiche nazionali,[25] dove il discorrere tra amici sul mondo e sulla difesa della sua libertà potesse circolare, avere un luogo, un diritto di cittadinanza. Così commenta Maria a Elena, a proposito della creazione della rivista *Settanta*:

> Pienso en la Revista, en todo lo que tendréis que esforzaros para que salga. Nadie ajeno a estas cosas puede imaginarse el esfuerzo, la atención, la imaginación, la memoria... todo lo que es necesario para que una Revista salga a la luz. Cuesta mucho menos escribir un libro propio. De ahí que cada día las gentes que deberían promover revistas, publicaciones colectivas, renuncien a ello, encerrados en su

24 Hannah Arendt, *L'umanità in tempi bui*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2006, p. 85.

25 La relazione di amicizia tra Croce e Zambrano sfida la politica delle frontiere e si muove tra il locale e il globale, come spesso succede con le alleanze politiche tra donne, che sogliono svilupparsi «al di fuori delle leggi della nazione, o in una transnazionalità […] o in una sfera locale infra-nazionale in cui sono possibili i contatti faccia a faccia». Joana Sabadell-Nieto, «Feminismo y ética de las alianzas», in Marta Segarra (a cura di), *Repensar la comunidad*, Barcellona, Icaria, 2012, pp. 71-87, p. 72.

libro, en su Obra. Mas ello forma parte del egoísmo de la época –de la illiberalidad– es un espejismo. El otro día en una conversación me encontré diciendo que lo más hermoso del liberalismo es la liberalidad –pensando en esos tétricos liberales de mi patria. ¿Cómo se puede ser liberal sin abrir y mantener un espacio, una casa para la libertad?

Il gusto della diversità

Un'altra lettera di Zambrano ci colpisce perché dichiara esplicitamente il valore politico dell'amicizia, affrontando la questione dalla prospettiva del negativo: osservando cioè, la degenerazione della politica incapace di assumere l'amicizia:

> Pensava en la ceguera que se derrama sobre los entregados a la acción y especialmente si es política: cómo quedan incapacidados para la amistad, por ejemplo, pues que no son capaces de percibir ni de sentir a las personas individuales, y mientras despliegan esfuerzos inumerables por el grupo o por alguien individual, mas en función de grupo, son insensibles para el individuo que sufre y se halla en peligro [...] andan en una especie di velocidad que les impide detenerse en una persona que no forme parte de un grupo político. Bien entendido que "el obrero" es siempre un grupo, tres o cuatro son ya una unmensidad, la clase entera toda. En suma me preguntaba con cierta angusta, si la acción y especialmente la política no conduce a esta mirada colectivizadora, que acaba por secar lo concreto y viviente. Pero me acordé de ti, de que en medio de tu actividad te he visto siempre lucidamente viendo todo lo que te rodea de cerca y de lejos, con intacta y aguda visión.

Troviamo in questo passo mirabilmente sintetizzata l'idea che la politica debba apprendere dall'amicizia il delicato tratto con l'individualità, la pratica sottile di una relazione che si centra sulla singolarità unica e irriducibile di ogni persona.

L'amicizia –potremmo dire utilizzando le categorie arendtiane– fornisce l'ispirazione per una politica che illumini il «chi»: ovvero, che metta al centro e dia valore e riconoscimento all'identità inedita di ogni persona, quale viene alla luce solo nella relazione con gli altri, manifestandosi nel mondo comune attraverso la parola e l'azione.[26] Ma se la

26 Hannah Arendt, *Vita activa*, Milano, Bompiani, 1998.

persona è, in questo senso, un valore, al di là delle sue determinazioni sociali, Arendt riflette anche sul fatto che nella relazione di amicizia queste ultime non possono essere eluse con l'affermazione astratta di un universalismo inconsistente (non amo l'amica o l'amico in quanto è un "essere umano"); l'amicizia insegna piuttosto ad attraversarle, a metterle in tensione, e, così facendo, a trasformarle. A questo proposito, nel discorso pronunciato nel 1959, in occasione del conferimento del Premio Lessing, Arendt rievocava l'esperienza del terzo Reich, quando l'amicizia tra ebrei e tedeschi era una relazione potentemente politica, capace di sfidare le barriere identitarie:

> Perciò, nel Terzo Reich, [...] una legge che proibisse ogni rapporto tra ebrei e tedeschi poteva essere elusa, ma non smentita da uomini che negassero ogni realtà alla distinzione. Dal punto di vista di un'umanità che non abbia perso il solido terreno della realtà, un'umanità nella realtà della persecuzione, essi avrebbero dovuto dirsi: tedesco, ebreo, e amici. In tutti i casi in cui a quell'epoca un'amicizia del genere è esistita [...] in tutti i casi in cui è stata mantenuta nella sua purezza, ossia senza falsi complessi di colpa, da un lato, e falsi complessi di superiorità o di inferiorità, dall'altro, si è prodotta una scintilla di umanità in un mondo divenuto inumano.[27]

Oggi, lo scenario evocato da Arendt appare rovesciato nel *melting pot* della società "multietnica" e delle politiche del multiculturalismo, dove, a fronte del montare del razzismo identitario, l'esaltazione della "tolleranza" o anche la valorizzazione astratta delle "differenze" manifesta un' identica incapacità di amicizia politica: di una politica intesa come condivisione del mondo e come apertura al dialogo che spiazza, e che è disponibilità (e anche piacere) a lasciarsi interpellare.

A me pare che l'amicizia tra Elena Croce e Maria Zambrano realizzi in modo compiuto questa vocazione propria dell'amicizia che è messa a valore della diversità concreta, sensibile, vivente, non affermata in un piano ideologico, bensì esercitata come pratica. In questo senso essa suppone anche la smentita di quel modello della «convenienza», che Montaigne derivava da Aristotele e sintetizzava nell'immagine dell'anima unica in due corpi.[28] Un modello ancora intriso di narcisismo, perché di fatto si gratifica di ciò che nell'amico esiste come riflesso di sé, e in lui cerca la conferma delle proprie virtù. Tra Elena Croce e María Zambrano il rapporto si alimenta piuttosto del piacere per quanto nell'altra c'è di peculiare, di più profondamente diverso da sé. Ne sono esempi

27 *Ivi*, pp. 82-83.

28 Michel de Montaigne, «L'amicizia», in *Saggi*, Adelphi, Milano, 1992, vol. I, 28.

la fiducia che Elena Croce accorda allo «sguardo lungimirante» intuitivo e premonitore di Maria per orientarsi nell'oscurità dei tempi; o l'«imaginación creadora y mediadora» di Elena, e soprattutto la sua «peculiar elegancia de ofrecer lo más bello y dificil como si nada fuera» che a María Zambrano «embarga el ánimo». Persino la *brevitas* delle lettere dell'amica italiana, che pure la fa soffrire, acquista un significato positivo nel riflesso del suo sguardo amichevole, quale manifestazione di un «poder de síntesis que es castidad mental, entre otras cosas» e che comunica allegria e pace, perché «es muy hermoso ver lo que se quiere en las personas que se quieren».

L'ammirazione, che è il sentire proprio dell'amicizia, si rivela qui nella sua qualità più intrinseca e preziosa, poiché non è rivolta solo al talento o all'eccellenza dell'altra, ma alla pienezza del suo essere, alla promessa di cui ella è portatrice. Ed è tale la nota dominante, gioiosa, di questo scambio epistolare, che risuona e si propaga nel rintocco festivo dell'augurio che María rivolge a Elena: «Te deseo una primavera mejor. Y que todo a tu alrededor te permita ser como eres, ser la que eres».

Oltre uguaglianza e differenza: la reciprocità del riconoscimento

In un'intervista sulla *philia* greca, Jean Pierre Vernant dichiara:

> L'amicizia è, prima di tutto, l'esperienza della comunità all'insegna dell'uguaglianza. In questa prospettiva molto greca, il rapporto intersoggettivo è anche la condizione necessaria alla costruzione di sé. L'identità si fabbrica con della differenza, allo stesso modo in cui l'ordito e la trama si intrecciano a formare un tessuto. L'amicizia può allora essere pensata secondo il modello del tessuto che unisce ognuno a se stesso al tempo stesso che lo unisce agli altri.[29]

La metafora del tessuto veicola bene l'idea della comunità non fusionale propria dell'amicizia e il suo rilievo per la politica così come ne abbiamo discusso fino a ora. Ma il passo ribadisce anche un dogma che si perpetua dai Greci e che sembra infrangibile: il principio dell'uguaglianza tra amici: «L'uguaglianza, in effetti, è fondamentale nell'amicizia […] Per un Greco, non si può avere amicizia che per qualcuno che è, in qualche modo, un proprio simile: un Greco verso un Greco, un

29 Jean Pierre Vernant, «Tisser l'amitié», op. cit., p. 254.

cittadino con un cittadino».[30] Questo ideale aristocratico di uguaglianza, reciprocità e indipendenza marca la definizione classica dell'amicizia e mantiene il proprio carisma nella letteratura fino ai nostri giorni (ancora Nussbaum, sulle orme di Aristotele, definisce l'uguaglianza come condizione prima dell'amicizia).[31]

Da questo *Lietmotif* derivano altri due. Il primo è quello della gratuità dell'azione amichevole, e dell'inopportunità o non pertinenza della gratitudine in relazione a essa. Così nel "nobile commercio" dell'amicizia che Montaigne definisce «sovrana», «i servizi e i benefici che alimentano le altre amicizie non meritano neppure d'essere presi in conto; [...] l'unione di tali amici, essendo davvero perfetta, fa loro perdere il senso di tali doveri, e odiare e bandire da sé quelle parole che dividono e differenziano: beneficio, obbligo, riconoscenza, preghiera, ringraziamento e simili».[32] Il secondo motivo che si sviluppa dalla visione classica è quello dell'allegria come tonalità caratteristica delle relazioni di amicizia, in contrasto con l'ideale moderno che insiste sulla compassione e sulla condivisione del dolore o dell'oppressione. In questo senso, Arendt fa appello all'ideale ciceroniano, a sua volta improntato alla *philia* greca, per contrapporlo alla fraternità compassionevole che ispira gran parte della politica e delle rivoluzioni del secolo XIX, e scrive: «condividere la gioia è infinitamente superiore rispetto a condividere la sofferenza. La gioia, non la sofferenza è loquace, e il vero dialogo umano si distingue dalla semplice conversazione o discussione per il fatto di essere interamente permeato dal piacere che si prova per l'altra persona e per ciò che essa dice. La gioia, per dir così, dà il tono. Ciò che la rende impossibile è l'invidia, il peggior vizio nell'ambito dell'umanità». [33]

La relazione tra Elena Croce e Maria Zambrano sembra smentire, o meglio superare, il dogma dell'uguaglianza e i suoi derivati: l'inopportunità della gratitudine e della condivisione del dolore. Notiamo, in primo luogo, la capacità rara delle due amiche di mettere in gioco, senza superbie né false modestie, senza mortificazione né ipocrisia, le molteplici disparità e disuguaglianze che le distinguono. Nello scambio si manifestano differenze di carattere, di personalità e di stile (sono, con ogni evidenza, due anime ben distinte, nei propri rispettivi corpi), ma anche differenze di prestigio e di potere determinate da fattori diversi e non univoci, e che riguardano lo status sociale e legale (la

30 *Ivi*, p. 255.

31 Martha Nussbaum, *La fragilità del bene. Fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia greca*, Bologna, Il Mulino, 1996.

32 Michel de Montaigne, "L'amicizia", op. cit.

33 Hannah Arendt, *L'umanità in tempi bui*, op. cit., pp. 65-66. L'idea è ribadita anche da Nietzsche «Amico – La gioia comune, e non il dolore comune, fa l'amico». Friedrich Nietzsche, *Umano troppo umano*, § 499, Milano, Adelphi, 1965.

discendenza familiare di Elena Croce e i suoi rapporti influenti con ambienti intellettuali e politici, in contrapposizione alla povertà, marginalità e anche precarietà legale di Zambrano); la personalità intellettuale (il riconoscimento di Zambrano come filosofa a fronte della vocazione più indefinita di Elena Croce); l'età (Elena è di undici anni più giovane di María, che a tratti gioca il ruolo di sorella maggiore). Invece di essere un ostacolo, tali diverse qualità e condizioni appaiono esaltate dal reciproco riconoscimento, grazie all'indipendenza dello sguardo di entrambe, che penetra nella qualità umana dell'amica al di là delle impalcature e le maschere sociali, ma fa altresì tesoro della sua storia e della sua esperienza. Grazie a questa reciproca e intima libertà, non si produce quella fissità dei ruoli o quella unidirezionalità dell'azione che determina la degenerazione di molte amicizie. L'autorità circola e fluisce, non si irrigidisce in una struttura. E la disparità non si traduce nella subordinazione.

Il riconoscimento reciproco mi sembra la chiave della relazione di amicizia, manifestata dalla storia di Elena Croce e María Zambrano. Perché esso permette di tenere insieme disparità e valore, e di andare oltre la posizione subalterna che oscilla tra invidia e gratitudine.[34] E' dunque per merito di questo reciproco riconoscimento che anche la riconoscenza può trovare luogo ed espressione adeguate; non parla con la voce del risentimento, ma con quella della meraviglia per il dono ricevuto:

> Hoy acaba de llegar tu carta desde Roma cuando todavía yo no había encontrado el alma para darte las gracias por la que llegó en el primer correo del Año junto con la preciosa edición de la Ginestra. No se trata de falta de fuerzas físicas, cara Elena, como facilmente comprenderás, sino del pasmo en que nos sume la belleza.
> Insomma, cara María, credo che tu sia press'a poco l'unica persona la cui parola ha le ali per quella cosa ormai inammissibile che è il pensiero. Grazie. E' stata per me una grande gioia.
> El que me tengas tan presente, el que cuentes conmigo tanto, es cosa que me conmueve, que me da aliento.
> Tra tutte queste nebbie e tenebre, le tue lettere sono sempre soleggiate e vivificanti. Grazie.
> Gracias por tu carta, breve, es verdad, mas llena de sustancia reveladora.
> Torno a ringraziarti delle tue "note" che sono sempre, oltre tutto, – e grazie alla loro imperiosa vitalità – un grande tonico per l'inclinazione depressiva che da tempo mi affligge

34 Per una riflessione cfr. il volume *Tra invidia e gratitudine: la cura e il conflitto*, (a cura di Marisa Forcina), Lecce, Milella, 2006.

Sono tante le annotazioni gioiose di questa corrispondenza, attraversata dalla allegria che deriva dalla conversazione con l'amica:

> Tus cartas siempre me han dado la alegría diáfana del pensamiento, por amargo que sea el fenómeno que captas, el hecho de captarlo tan nítidamente me conforta, me hace respirar;

> Entre las alegrías sin mezcla que he recogido de estos meses pasados [...] se destaca la de haberte visto, visto, digo, pues que va más allá, incluyéndola, de la amistad que me has dado. De haberte visto tan solo, sin conocerte personalmente siquiera, la alegría sería grande y sin mezcla, pues que proviene de ti y de que sea posible una acción como la que incesantemente despliegas.

Ma, accanto all'allegria, trovano espressione anche la fragilità, il bisogno, o l'amarezza. E la libertà di lasciarsi andare, di tanto in quanto, a parlare «senza grammatica», o di abbandonarsi allo sfogo, sia pur contenuto dalla reticenza e dalla volontà di preservare l'amica: «Te prometo, cara Elena, no volverte a hablar así […] Pues no se me oculta la indignación que te producirá y aun la congoja», scrive Zambrano, dopo una lettera particolarmente amara.

La libertà e l'autonomia non escludono dunque, in questa relazione, la fiducia e il sostegno reciproco, poiché l'individualità illuminata dall'amicizia femminile non è quella dell'individuo solipsistico –«l'amicizia del solitario per il solitario»,[35] la fiera indipendenza che si eleva al di sopra del mondo comune– ma quella che si riconosce (anche) a partire dallo sguardo dell'altra, e che umilmente accetta il dono e la dipendenza. In questo senso è interessante contrastare l'attitudine di Elena Croce e María Zambrano, sempre disposte a incoraggiare, commentare, promuovere e recensire le rispettive opere, con la sprezzatura di Blanchot nel suo testo su Bataille, quando sostiene che «l'amicizia, questo rapporto senza dipendenza […] parla attraverso il riconoscimento della comune estraneità che non ci permette di parlare dei nostri amici […] di farne un tema di conversazione (o di articoli)».[36]

35 Jacques Derrida, *Politiche dell'amicizia*, op. cit., p. 348. Come ben nota Derrida, questo ideale indipendente, aristocratico e «sovrano» si prolunga, ben oltre la modernità, nel cuore del pensiero della crisi del soggetto e della sovranità. Così nelle parole di Bataille citate in ex ergo da Blanchot nel suo *L'amitié*: «amici fino a quello stato di profonda amicizia in cui un uomo abbandonato, abbandonato da tutti i suoi amici, incontra nella vita colui che lo accompagnerà al di là della vita, egli pure senza vita, capace di amicizia libera, staccato da ogni legame». Maurice Blanchot, *L'amitié*, Gallimard, Parigi, 1971.

36 Maurice Blanchot, *L'amitié*, cit., pp. 328-329.

A contestazione di questa attitudine diffusa di non elogiare l'opera o l'azione dell'amico, e che risponde a un malinteso criterio di indipendenza, valgano le parole scritte da Zambrano in una lettera all'amico Lezama Lima:

> Ho sempre sentito, al contrario, che amore, amicizia, affetto, stima, ammirazione per l'opera debbono essere manifestati e non "pudicamente" celati o dati per scontati come un'ovvietà. Ciò significa infatti svalutare tutto questo che è così nobile e bello alla categoria dell'ovvio. Per me nulla di straordinario è mai stato ovvio. E straordinaria è l'amicizia e l'incontro con persone ed opere, ma anche luoghi, in cui spegnere la sete di amore e di ammirazione che, almeno in me, è sempre stata costante e viva, torturante".[37]

Bibliografía

AA.VV. (1999): *Elena Croce e il suo mondo. Ricordi e testimonianze*.Napoli: CUEN,

ARENDT, HANNAH (1998): *Vita activa.* Milano: Bompiani.

ARENDT, HANNAH (2006): *L'umanità in tempi bui*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

BLANCHOT, MAURICE (1971): *L'amitié*. Paris: Gallimard.

BREZZI, FRANCESCA (2004): *Antigone e la philía. Le passioni tra etica e politica*. Milano: Franco Angeli.

COLLIN, FRANÇOISE (1985): «Inconnu à l'adresse», *Les Cahiers du GRIF,* 32, pp. 107-115.

COLLIN, FRANÇOISE (1992): «Praxis de la différence. Notes sur le tragique du sujet», *Les Cahiers du GRIF,* 46, pp. 125-141

CROCE, ELENA (1952): «Intorno agli intellettuali », *Lo spettatore italiano*, anno V, n. 5, maggio.

CROCE, ELENA (1985): *Due città*. Milano: Adelphi.

CROCE, ELENA (2006): *Spagnoli nostri a Roma*, in Zambrano, María: Per abitare l'esilio. *Scritti italiani*, a cura di Francisco José Martín. Firenze: Le Lettere.

CROCE, ELENA, ZAMBRANO, MARÍA (2015): *A presto, dunque, e a sempre. Lettere (1955-1990)*, a cura di Elena Laurenzi. Milano: Archinto.

DE MONTAIGNE, MICHEL (1992): *Saggi*. Milano: Adelphi.

DERRIDA, JACQUES (1995): *Politiche dell'amicizia*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

37 María Zambrano, Lettera a José Lezama Lima, in José Lezama Lima, María Zambrano, María Luisa Bautista, *Correspondencia*, a cura di Javier Fronels Ten, Sevilla, Espuela de Plata, 2006, p. 127.

FRIEDMAN, MARILYN (1989): «Feminism and Modern Friendship: Dislocating the Comunity», *Ethics*, Vol. 99, n. 2, pp. 275-290.

FORCINA, MARISA (2006) *Tra invidia e gratitudine: la cura e il conflitto*, (a cura di Marisa Forcina). Lecce: Milella.

ILLUMINATI, AUGUSTO (1998): *Il teatro dell'amicizia. Metafore dell'agire politico*. Roma: Manifestolibri.

LONZI, CARLA (1977): *E' già politica*. Testi di Marta Lonzi, Anna Jaquinta, Carla Lonzi. Milano: Scritti di Rivolta Femminile.

NUSSBAUM, MARTHA (1996). *La fragilità del bene. Fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia greca*. Bologna: Il Mulino.

SABADELL-NIETO, JOANA (2012): «Feminismo y ética de las alianzas», in Marta Segarra (a cura di), *Repensar la comunidad*. Barcellona: Icaria.

VERNANT, JEAN-PIERRE (2003): «Tisser l'amitié». Intervista a J.P. Vernant di Sophie Jankélévitch, in Sophie Janquélévitch e Bertrand Ogilvie (a cura di), *L'amitié,* Hachette Littératures, Parigi, 2003, pp. 254-273.

ZAMBRANO, MARÍA (2002): Cartas de La Pièce. Correspondencia con Agustín Andreu, a cura di Augustín Andreu. Valencia: Pretextos/Universidad Politécnica de Valencia.

Itinerari di formazione al femminile: l'editoria per l'infanzia italiana attraverso i contributi di Donatella Ziliotto e di Rosellina Archinto

Chiara Lepri
Università degli Studi di Firenze, Italia

Riassunto: Si deve anche all'intensa e pionieristica attività editoriale e culturale di due donne la svolta epocale che ha interessato la narrativa per l'infanzia italiana a partire dagli anni Sessanta del Novecento. Donatella Ziliotto, triestina, nel 1958 fonda e dirige la collana "Il Martin Pescatore" presso la fiorentina Vallecchi, consentendo al pubblico italiano di conoscere Pippi Calzelunghe della svedese Lindgren e molti altri autori come Ende, Jansson, Bond. Dà avvio, così, a un'editoria estremamente innovativa che inizialmente non ebbe un adeguato riconoscimento; in seguito, con la direzione de "Gl'Istrici" di Salani (1987), la Ziliotto ottenne finalmente un successo di critica e di pubblico. Un'altra esperienza di rilievo è quella di Rosellina Archinto, che fonda a Milano la Emme Edizioni (1966) restituendo piena dignità all'albo illustrato per i più piccoli, ai quali rivolge le straordinarie opere di artisti e *designer* del calibro di Munari, Iela ed Enzo Mari, Lionni, Sendak ed altri.

Parole chiave: Editoria per l'infanzia; Editoria al femminile; Letteratura per l'infanzia; Lettura; Donatella Ziliotto; Rosellina Archinto.

1. L'editoria al femminile in Italia: progettualità e innovazione culturale

I percorsi dell'editoria per l'infanzia italiana tra gli anni Cinquanta e Sessanta sono connotati da una dimensione routinaria e stagnante talvolta di stampo precettistico, da riedizione di classici, ma anche, in alcuni casi, da itinerari di scoperta e di valorizzazione di nuovi autori. Senz'altro il 1958 rappresenta –come notano Boero e De Luca– una

data "spartiacque" per le linee di tendenza che da lì in poi si svilupperanno, sino ad incidere profondamente sugli sviluppi editoriali contemporanei. Siamo a Firenze, città natale dei più noti classici per l'infanzia (si pensi al *Pinocchio* di Collodi e al *Gian Burrasca* di Vamba) (Boero; De Luca 2000: 249-251): in questo anno la Marzocco-Bemporad, erede del Paggi editore collodiano, inserisce in catalogo opere di Louisa May Alcott, Frances Hodgson Burnett, Ferenc Molnár, Mark Twain, proponendo capolavori stranieri e classici divisi in collane di lusso ed economiche, come pure autrici e autori italiani da Ida Baccini (*Le memorie di un Pulcino*) a Contessa Lara, sino a Capuana. Ma è forse l'esperienza della casa editrice fiorentina Vallecchi, nata nel 1913 dalle idee avanguardiste di Ardengo Soffici e Giovanni Papini, che imprime una significativa svolta nel mercato editoriale destinato ai più piccoli per merito della straordinaria attività di consulenza editoriale affidata a Donatella Ziliotto, già *editor* per Malipiero. Per Vallecchi, nel 1958, Ziliotto dà vita e dirige per sette anni la collana "Il Martin Pescatore" consentendo ai bambini italiani l'incontro con giovani autori stranieri in grado di rispondere a un'evidente esigenza di rinnovamento editoriale e culturale: vengono pubblicati *Pippi Calzelunghe* (*Pippi Långstrump*) di Astrid Lindgren (che Ziliotto va personalmente a rintracciare in Svezia), come pure, tra gli altri, il *fantasy Un ferroviere e mezzo* (titolo originale: *Le avventure di Jim Bottone*) di Michael Ende, *Professor Capoturbine* di Norman Hunter e *Baffardelli* di Mary Norton.

Prende avvio, così, un decennio controverso, ma

> ricco di slancio vitale, di una energia creatrice che è stata capace, in questo particolare ambito, di coniugare libertà e insieme identità. Libertà dai vecchi canoni espressivi, […]. Identità perché in questi anni nasce e si consolida una generazione di autori, editori, librai, bibliotecari, critici e lettori, che si riconoscono in una comunità (Vassalli 2014: 27).

A Bologna nasce la Fiera Internazionale del Libro per l'Infanzia e la Gioventù, oggi alla 53° edizione e più semplicemente denominata Bologna Children's Bookfair (la Mostra degli Illustratori apre qui i battenti pochi anni più tardi, nel 1967); nel 1966, a Milano, la giovane Rosellina Archinto fonda la Emme Edizioni, audace casa editrice specializzata in albi illustrati per bambini di respiro internazionale e di alto livello estetico ed artistico, in grado di rompere con un contesto editoriale e iconografico ormai stantìo, se si eccettuano i precedenti straordinari contributi di Antonio Rubino, Sergio Tofano, Benito Jacovitti e Bruni Munari. Nel 1972, sempre a Milano, centro nevralgico di fervori intellettuali e di sperimentazioni, Roberto Denti e Gianna Vitali fondano la prima

libreria italiana dedicata esclusivamente ai bambini; sempre in quegli anni, Gianni Rodari incide in profondità nella letteratura per l'infanzia italiana del Novecento, sia sul piano stilistico e contenutistico, sia nel concepire una nuova fisionomia del giovane lettore: il piacere di leggere, la forza evocativa e le potenzialità di libera creazione immaginativa che le storie possono suscitare sono al centro delle sue riflessioni di intellettuale e pedagogista *sui generis* (Bacchetti; Cambi; Nobile; Trequadrini 2009: 54-55). Nel 1973 esce per Einaudi *La grammatica della fantasia* (Rodari 1973), un classico per imparare l'arte di inventare le storie, ma soprattutto un eccezionale contributo sul potere emancipatorio e di libertà della parola divergente e della creatività.

2. Due ritratti

2.1. Donatella Ziliotto

Nata a Trieste nel 1932 e laureata in Lettere all'Università di Bologna con una tesi su Collodi, Donatella Ziliotto rappresenta una personalità di rilievo nella storia e nell'evoluzione della letteratura per l'infanzia italiana del secondo Novecento per la molteplicità di ruoli che riveste: scrittrice anticonformista e pungente, traduttrice e curatrice editoriale, direttrice di collana e regista-programmista RAI, nel corso della sua lunga attività professionale imprime un valore aggiunto all'universo culturale dei più piccoli. Complice una formazione mitteleuropea cosmopolita e aperta al nuovo, unisce alla propensione verso il fantastico e ad una buona dose d'ironia l'interesse spassionato verso il Nord, che le consentirà di scoprire e far conoscere ai piccoli lettori italiani le avventure di Pippi Calzelunghe, bambina intraprendente e libera, volitiva e caparbia, sensibile e altruista (Blezza Picherle 2013: 136) uscita dalla penna di Astrid Lindgren nel 1945: emerge così, nel '58, all'interno della collana "Il Martin Pescatore" dal significativo e profetico sottotitolo "Classici di domani per la gioventù", un'immagine d'infanzia libera da convenzioni, spregiudicata, in netta rottura con le figure femminili del passato, che la letteratura per l'infanzia per lungo tempo aveva ritratto educate, docili, virtuose. «Cominciare la collana con Pippi Calzelunghe fu riproporre la medesima funzione che, quindici anni prima, aveva avuto Bibi [di Karin Michaëlis]: di nuovo un personaggio-guida che pare sia stato il modello all'origine di molti movimenti sessantotteschi», afferma Ziliotto, che aggiunge: «Lo pubblicai in apertura della collana "Il Martin Pescatore" [...] così anche le bambine italiane seppero che potevano diventare forti e indipendenti e aspirare, da grandi, a solle-

vare per aria e scaraventare lontano da sé tutto ciò che usava loro delle prepotenze, così come fa Pippi con i ladri» (Reggiani 1998: 18-19).

Furono necessari alcuni anni prima che il grande pubblico potesse apprezzare un personaggio al femminile tanto anticonformista, ma senza dubbio da quella esperienza si aprì un varco: molte scrittrici italiane, più tardi, seguirono le orme di Pippi plasmando memorabili ritratti di bambine di carta: da Bianca Pitzorno a Beatrice Solinas Donghi, sino alla stessa Ziliotto, autrice – lo ricordiamo – di *Tea Patata* (1968) per Vallecchi e di molte altre opere, alcune assai provocatorie e di stampo autobiografico come *Il bambino di plastica* (1979) e *Un chilo di piume, un chilo di piombo* (1992), si ebbe l'inaugurazione di vera e propria narrativa "al femminile" di qualità, capace di rappresentare protagoniste autentiche e attuali, interiormente ricche e complesse, dotate di straordinaria intelligenza e determinazione.

È poi con l'esperienza presso Salani che il lavoro editoriale e culturale di Donatella Ziliotto prosegue e si afferma. Nel 1986 Mario Spagnol rileva la Salani con l'intenzione di imprimere una chiara connotazione al glorioso marchio che aveva dato vita alla "Biblioteca dei miei ragazzi". Nel 1987, in un clima di grandi fermenti per l'editoria per bambini e ragazzi, Spagnol vara la collana "Gl'Istrici" e chiama la Ziliotto a dirigerla con un accattivante manifesto programmatico ben esplicitato nella seconda copertina di ciascun volume:

> Dice una leggenda che gl'istrici scagliano i loro aculei, come frecce, su chi li stuzzica. Provate a stuzzicare i nostri Istrici ed essi vi pungeranno: colpiranno la vostra fantasia e il vostro cuore, divertendovi, affascinandovi e spaventandovi. Li abbiamo cercati in tutto il mondo e ora sono qui per pungervi, pungervi.

"Gl'Istrici" diventano subito un caso editoriale: sono libri tascabili a voler sottolineare la possibilità (e la dignità) di una lettura agile anche per i più piccoli, hanno una copertina a colori e le pagine illustrate in bianco e nero secondo la grafica raffinata di John Alcorn, ma ciò che colpisce sono i contenuti e lo stile, travolgenti e seducenti per i giovani lettori per la prima volta alle prese con autori come Roald Dahl, Allan Ahlberg, Michael Ende, Anne Fine, Tormod Haugen, Eva Ibbotson, Tove Jansson, Astrid Lindgren, Mary Norton, Christine Nöstlinger, Uri Orlev, Jacqueline Wilson, Paul van Loon ed altri ancora.

> Gli autori "importati" da Salani – si legge nel *Catalogo storico 1987-2008* de "Gl'Istrici" – hanno contribuito a creare un abito mentale nuovo, che vede in valori diversi da quelli tradizionali il senso della letteratura per i bambini, considerandolo nella sua dimensione

educativa in modo ampio, tanto da ricomprendere come valore tradizionale "il piacere della lettura" che si sviluppa in presenza di libri idonei. Autori che, pur nella differenza degli stili, manifestano una comune straordinaria capacità d'invenzione fantastica e linguistica, che a volte tocca il grottesco, gioca con il surreale, circuisce l'*horror*, usa ironia, umorismo e satira, sfocia nella poesia. Valori questi per molto tempo estranei al nostro patrimonio letterario destinato ai bambini e ai ragazzi, che hanno influenzato il gusto e la mentalità di chi si occupa a diverso titolo di letteratura per l'infanzia nel nostro Paese. Le collane Salani hanno altresì contribuito a orientare in altra direzione le scelte di scrittura dei nostri autori, dirottandole da una tradizione di tipo prevalentemente pedagogico a una di carattere più marcatamente letterario, modificando di conseguenza le scelte editoriali (*Catalogo storico Salani Gl'Istrici 1987-2008*: 4-5).

E così commenta la stessa Ziliotto:

Anche in questo caso ho pensato a una difesa dei bambini attraverso la lettura. Nella mia collana non ci sono fiabe e ammonimenti, ma libri che devono divertire e nel contempo abituare i lettori a diventare critici verso una realtà che tenta di soffocarli, anche attraverso i media. [...] Ai bambini degli "Istrici" nulla viene censurato, nessuna tematica, proprio perché nutro una grande stima nei confronti dei mie lettori (Ziliotto 2007: 170-171).

È evidente il progetto formativo: con "Gl'Istrici" i ragazzi hanno accesso ai diversi generi letterari, dall'*horror*, al giallo, al sentimentale, al comico-umoristico (ben rappresentato dal dirompente e dissacrante Roald Dahl) sino alla fantascienza e al *fantasy*: sono libri dinamici, "dalla parte dei bambini", pensati per stimolare e sollecitare un punto di vista personale e critico in nome «della libertà di essere e di crescere in modo autonomo, senza condizionamenti» (Ziliotto 2007: 178).

Nel 2008 Donatella Ziliotto riceve il Premio speciale della giuria al Premio Andersen e il Premio Ceppo alla carriera per il "Racconto per l'Infanzia e l'Adolescenza". Nel 2016 *Un chilo di piume un chilo di piombo*, sua autobiografia tratta dai diari scritti fra gli 8 e i 13 anni in tempo di guerra e oggi ripubblicata nella nuova e bella veste editoriale di Lapis, riceve il premio speciale della Giuria Andersen. È indubbio il suo contributo di qualità, indelebile e decisivo, all'editoria per l'infanzia italiana che ancora oggi si avvale della lungimiranza di una donna competente e raffinata.

2.2. Rosellina Archinto

> Ho iniziato tanti anni fa, nel 1966, fondando la casa editrice Emme Edizioni. Allora ero molto giovane, avevo trent'anni e già cinque figli. Proprio l'insoddisfazione per il non trovare libri belli adatti a loro mi ha dato la spinta. Al tempo non esisteva in Italia una produzione editoriale che fosse veramente rivolta alla primissima infanzia e la letteratura per bambini era di serie B, […] insomma circolavano disegni stereotipati e orripilanti. Io invece volevo far diventare la letteratura per bambini di 'serie A' e per vent'anni ho lavorato duramente in questa direzione. Già allora avevo pensato di utilizzare in questi libri da me editi il solo linguaggio che è accessibile alla prima infanzia, cioè l'immagine (Archinto 2007: 251).

Classe 1933, genovese di nascita, si trasferisce presto a Milano, dove si laurea in Economia. A seguito di un soggiorno di due anni a New York durante il quale frequenta la prestigiosa Columbia University e trascorre molte ore alla Public Library, si accorge del profondo divario che esiste tra la cultura americana e la nostra e dà vita a una casa editrice d'avanguardia con l'idea di realizzare un libro-progetto per i bambini rinnovato nel formato, nelle immagini, nelle parole, nei contenuti, nelle tecniche utilizzate.

Ha un bravo grafico di fiducia, Salvatore Gregorietti, e cinque figli da crescere ai quali non sottrae tempo e attenzioni; sceglie personalmente i libri da proporre curando i contatti con gli autori e gli illustratori e viaggiando molto; si confronta con il clima pedagogico-culturale di quegli anni: frequenta il Movimento di Cooperazione Educativa (MCE), visita gli asili di Reggio Emilia progettati da Loris Malaguzzi e la Casa del Sole di Milano, ma anche librai, editori, scrittori e intellettuali di quegli anni. Il primo albo in catalogo è il capolavoro *Piccolo blu e piccolo giallo* (*Little blue e little yellow*) di Leo Lionni uscito in America nel 1959: un libro rivoluzionario sostenuto da un progetto moderno e un'idea di rappresentazione del tutto originale (due macchie di colore, una blu e una gialla, identificano due bambini: insieme si contamineranno in una indimenticabile storia di diversità e di amicizia/accettazione dell'altro); seguono *Where the Wild Things Are* (*Il paese dei mostri selvaggi*, 1969) di Maurice Sendak, il viaggio-metafora tra sogno e realtà di un bambino nella propria cameretta, e poi gli straordinari lavori di Bruno Munari (*Nella nebbia di Milano*), di Iela ed Enzo Mari (primo tra tutti, il *silent book Il palloncino rosso*, poi *La mela la farfalla*, *L'albero*…), di Emanuele Luzzati (*Alì Babà e i quaranta ladroni*), Tomi Ungerer (*Tre feroci banditi*), Eric Carl (*Un baco molto affamato*, oggi col titolo *Il piccolo Bruco Maisazio*), Guillermo Mordillo (*Crazy Cowboy*), Etienne Delessert, solo per citare i nomi

più noti, alcuni dei quali, già artisti e *designer* di lungo corso, per la prima volta si rivolgono all'infanzia. Nel 1976, una "dichiarazione di poetica" della Emme recita così:

> I nostri libri per bambini si basano prevalentemente sull'immagine poiché il pensiero dei bambini è prevalentemente "visivo"; in essi l'aspetto grafico, l'originalità del segno, il colore, la fantasia, l'alternarsi di reale e magico si propongono di corrispondere ai bisogni più profondi del mondo infantile. Abbiamo cercato di fare in modo che i nostri libri si ponessero in sintonia con questo mondo e abbiamo profuso nel nostro impegno la stessa cura e la stessa attenzione tradizionalmente riservate solo ai migliori libri per adulti. La nostra intenzione è dunque rivolta a far sì che il libro possa inserirsi senza sforzo, con naturalezza nel vissuto del bambino, non come "oggetto di erudizione", ma come stimolo di esperienza e conoscenza (Sola 2005: 53).

Come ricorda il grafico e illustratore italiano Andrea Rauch, l'accoglienza ai libri della Emme Edizioni fu ondivaga: se da una parte vi fu curiosità e attenzione tra gli addetti ai lavori e nel mondo dell'intellighenzia, dall'altro si manifestò un atteggiamento di sospetto e ritrosìa: «libri per i figli degli architetti» venivano ironicamente chiamate le pubblicazioni di Archinto, a voler sottolineare una sorta di elitarismo delle proposte assai raffinate dell'editrice (Rauch 2012: 8). E certo la grafica e i temi rompevano drasticamente con un'editoria per i più piccoli melensa e conforme, ancora impreparata al lavoro artistico e progettuale appositamente pensato per offrire al lettore bambino un'occasione di crescita e di educazione allo sguardo; inoltre il pregiudizio di origine maschilista verso una donna-imprenditrice, nonché operatrice culturale autonoma e indipendente aveva innegabilmente un suo peso: «Se avessi avuto barba e baffi mi avrebbero presa più sul serio», dirà Rosellina in seguito.

A voler sottolineare il lavoro culturale di Rosellina Archinto, in un'ottica pedagogica non vanno dimenticate le collane tascabili della Emme Edizioni: niente meno che a Natalia Ginzburg è affidata nel 1974 la direzione de "I Pomeriggi", collana di classici rivolta ai ragazzi tra i 14 e i 17 anni. L'esperienza, breve e intensa (sino al 1976), vedrà la pubblicazione di tredici opere scelte di Maupassant, Stevenson, Serao, Gogol, Fitzgerald, Pirandello, Cormier ed altri. Oreste Del Buono, invece, cura per la Emme "Il Mangiafuoco" (1980-1985), collana in formato tascabile destinata ai bambini tra il secondo ciclo delle elementari e le scuole medie: Collodi e Twain, ma anche Virgina Wolf, Gertrude Stein, Dylan Thomas, Herman Hesse, Erich Kästner e Roald Dahl (con

Charlie e la fabbrica di cioccolato) anticipano il successo che di lì a poco avrebbe avuto "Gl'Istrici" di Salani. Occorre ricordare, infine, la collana di studi educativi "Il Puntoemme" (1971) diretta da Graziano Cavallini, che intercetta il mondo della scuola e degli insegnanti (tra i titoli pubblicati: Luzzati, Rodari, *Il teatro i ragazzi la città*; Freinet, *La scuola del fare*; Dolto, *Quando c'è un bambino*) e "L'Asino d'Oro", dedicata al dibattito scientifico internazionale sulla letteratura per l'infanzia, "grande esclusa" della critica letteraria. Vedono così la luce gli studi di Giorgio Cusatelli, Antonio Faeti, Walter Benjamin (*Orbis Pictus. Scritti sulla letteratura infantile*, con riflessioni del filosofo fino ad allora pressoché sconosciute), Jack Zipes, Marc Soriano.

Si tratta di un'operazione culturale di straordinario impatto e di lunga durata, cui la migliore editoria per l'infanzia italiana oggi non può prescindere.

> Sono pochissime le persone – penso *in primis* alla pur diversissima Donatella Ziliotto, ma anche a Francesca Lazzarato che si trovava a operare all'interno di un colosso editoriale come Mondadori – scrive Varrà – che nell'ambito della cultura e dell'editoria per l'infanzia italiana hanno prima di tutto dato l'impronta di un atteggiamento, di un approccio culturale, capace di muoversi con estrema agilità tra l'amore per il libro e la necessità di intervento, tra il piacere del gioco e la concretezza del fare, tra la fascinazione per gli universi altri delle storie e una piena consapevolezza pedagogica (Varrà 2013: 141).

E l'idea di una lettura per immagini che restituisca dignità alla lettura-bambina (una lettura sensoriale, un lettura potenziata dalla preziosa e suggestiva intersezione di parole e immagini) abbattendo, al tempo stesso, ogni elemento di separazione e di asservimento tra cultura adulta e cultura infantile è l'inizio di un processo virtuoso non semplice, non scontato, eppure oggi faticosamente acquisito e promosso non solo sul piano della pedagogia e della didattica della lettura, ma anche – e conseguentemente – attraverso le più illuminate e responsabili esperienze editoriali.

Nel 1985 la Emme Edizioni chiude i battenti, ma ne prosegue l'attività Babalibri in *partnership* con la francese École des loisirs, grazie all'impegno di Francesca Archinto. Ormai unanimemente apprezzati e divenuti dei classici, i capolavori di Lionni, Mari, Sendak (ai quali si uniscono gli albi illustrati di Corentin, Ramos, Ponti, D'Allancé ed altri) sono ristampati per le nuove generazioni, alle quali è necessario consegnare –oggi forse più di ieri, in tempi di predominio delle immagini talvolta scadenti– libri di pregio, esteticamente coinvolgenti e appaganti.

3. Uno sguardo all'oggi: criticità e punti di forza

Che ne è del panorama letterario per l'infanzia all'indomani della rivoluzione grafica e contenutistica operata dalle due "signore dell'editoria per ragazzi italiana"? Nel 1980 moriva Gianni Rodari, cui si deve, si è detto, una svolta epocale nell'ambito della letteratura per l'infanzia nel nostro Paese. Negli anni immediatamente successivi numerosissimi eventi editoriali contribuivano al cambiamento eccezionale sul piano della produttività e della qualità di questa speciale letteratura: nel 1981 la casa editrice E. Elle dà avvio alla collana di libri per bambini e ragazzi tascabile "Le letture", ricca di opere di autori italiani tra più autorevoli e significativi: Donatella Ziliotto, appunto, ma anche Pinin Carpi, Giusi Quarenghi, Roberto Piumini, Roberto Denti, Nicoletta Costa, Nico Orengo, Angela Nanetti, Altan, Bianca Pitzorno, Beatrice Solinas Donghi, Guido Quarzo, Mario Lodi ed altri ancora, oggi definiti "Tusitala" (Catarsi, Bacchetti 2006), ossia "narratori puri", autori con l'unico intento di raccontare storie per divertire i ragazzi ed avvicinarli al mondo reale e alle emozioni che esso suscita. Nel 1987 vedono la luce "Gl'Istrici" di Salani di cui si è parlato; nel 1988 nascono gli splendidi "Junior" Mondadori curati con impegno e competenza da Margherita Forestan e Francesca Lazzarato. Nel 1992 nasce la collana "Il Battello a Vapore" di Piemme, seguìta, negli anni successivi, da "I Delfini" di Bompiani, dalle "Gru" di Giunti e – tra le altre – dalla "Nuova biblioteca dei ragazzi" delle Nuove Edizioni Romane, casa editrice diretta da un'altra donna coraggiosa, Gabriella Armando. Si tratta di collane rivolte per lo più ai bambini della scuola primaria, ma al contempo è da rilevare la nascita di raffinate case editrici di nicchia, specializzate in albi illustrati di qualità sull'onda dell'esperienza pionieristica della Emme Edizioni: Arka, Fatatrac, C'era una volta, La Coccinella sono alcune tra le numerose case editrici impegnate in un lavoro di provocazione estetica e di cura del libro rivolto ai più piccoli, grazie al quale si consolida, anche in Italia e in netto ritardo rispetto a Stati Uniti ed Europa, il genere dell'albo illustrato, spesso affidato alla progettualità di *designer* ed artisti di notevole pregio.

Tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta del Novecento si presenta, dunque, un panorama ricco e variegato, in cui si promuove il piacere del leggere attraverso una produzione libraria di alta qualità sia sul piano delle storie, sia sul piano iconografico, sia della 'confezione' e della proposta del libro. Muta, in questi due decenni, anche la figura del lettore, un lettore sì inevitabilmente *videns*, eppure coinvolto in un processo di impegno personale e di cura di sé: la lettura si fa *habitus* del quotidiano e la pedagogia della lettura stessa ne promuove un approccio libero, gratuito, teso al piacere e alla formazione dell'immaginario, scevro, cioè, di didatticismi, moralismi e coercizioni.

Da quegli anni d'oro di intenso sviluppo e di ricerca di narrativa d'autore, di innovazione di temi e linguaggi e di fertile contaminazione dei generi narrativi, di un clima pedagogico aperto e luminoso (si pensi non solo a Rodari, ma anche al Pennac di *Come un romanzo*) molto è cambiato, anche in relazione ai naturali prolungamenti massmediatici cui la letteratura per l'infanzia (e l'editoria per l'infanzia) è andata sempre più incontro, per cui, se da un lato si apprezzano le potenzialità della multimodalità narrativa più attrattiva e di immediata e veloce fruizione (attraverso il cinema, la TV, il fumetto e il *graphic novel*, il *cartoon* e il *videogames*), dall'altro lato non è raro evidenziare una condizione di criticità a più livelli. L'offerta editoriale è ad oggi, infatti, quantitativamente consistente (il numero delle novità annuali in Italia si è ormai da anni stabilito oltre la soglia di 2000 titoli) a fronte di una non sempre elevata qualità dei progetti culturali. Dopo il decennio di ricerca pionieristica e d'avanguardia che ha ridefinito la letteratura per l'infanzia italiana, prevalgono oggi un'editoria tendenzialmente globalizzata e strategie di mercato *consumer-oriented*. Si pensi ai fenomeni *Harry Potter*, *Geronimo Stilton*, *Witch*…, ossia ai *format* editoriali e ai modelli letterari di successo riprodotti e imitati nella ricerca di un facile e immediato consenso, secondo mirate politiche di *marketing*. L'editoria si pone, quindi, sempre più come editoria 'd'evento', che punta al *bestseller*, meglio se *cross-over* e connotato da elementi di serialità capaci di fidelizzare i lettori, come è avvenuto recentemente con il *fantasy* (Pontegobbi, Bartolini 2010: 234-247).

Di contro si rileva, come anticipato, la presenza di una tenace microeditoria di ricerca indipendente, culturalmente attiva e molto coraggiosa, per lo più impegnata nella pubblicazione di *picture book* di qualità, attenta ai materiali, ai temi innovativi e agli autori/illustratori emergenti, scelti tra validi scrittori e artisti a livello nazionale e internazionale (si vedano gli editori Artebambini, Corraini, Orecchio Acerbo, Topipittori, Carthusia, la Babalibri di Francesca Archinto, etc.). È l'editoria più sana, quella che conferma e avvalora la lettura bambina e che prosegue, con intelligenza, originalità e cura, il lavoro culturale intrapreso molti anni fa dalle donne pioniere dell'editoria per ragazzi italiana.

Bibliografia

ARCHINTO, Rosellina (2007): "Perché un libro illustrato per bambini?", in BLEZZA PICHERLE, Silvia (cur.), *Raccontare ancora. La scrittura e l'editoria per ragazzi*. Milano: Vita e Pensiero.

BACCHETTI, Flavia; CAMBI, Franco; NOBILE, Angelo; TREQUADRINI, Franco (2009): *La letteratura per l'infanzia oggi*. Bologna: Clueb.

BLEZZA PICHERLE, Silvia (2013): "Una rilettura dell'opera di Astrid Lindgren", in BACCHETTI, Flavia (cur.), *Percorsi della letteratura per l'infanzia. Tra leggere e interpretare*. Bologna: Clueb.

BOERO, Pino; DE LUCA, Carmine (2000): *La letteratura per l'infanzia.* Roma-Bari: Laterza.

Catalogo storico Gl'Istrici Salani 1987-2008 (2008). Milano: Salani.

CATARSI, Enzo; BACCHETTI, Flavia (cur.) (2006): *I «Tusitala». Scrittori italiani contemporanei di letteratura giovanile*. Pisa: Del Cerro.

PONTEGOBBI, Riccardo; BARTOLINI, Domenico (2010): "Offerte editoriali e preferenze di lettura: titoli, autori, collane nel panorama editoriale attuale", in BACCHETTI, Flavia (cur.), *Attraversare boschi narrativi. Tra didattica e formazione*. Napoli: Liguori.

RAUCH, Andrea (2012): "Tracce per una storia dell'albo", in HAMELIN (cur.), *Ad occhi aperti. Leggere l'albo illustrato*. Roma: Donzelli.

REGGIANI, Claudia (1998): *Il volo di un martin pescatore. Ritratto di Donatella Ziliotto: un'intellettuale per l'infanzia, dalla televisione all'editoria, alla narrativa*. Trieste: Einaudi Ragazzi.

RODARI, Gianni (1973): *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*. Torino: Einaudi.

SOLA, Silvana (2005): "Illustrazione e arte, visione non erudizione per sé e per gli altri", in *Alla lettera emme: Rosellina Archinto editrice*. Bologna: Gianni Stoppani edizioni.

VARRÀ, Emilio (2013): "I bambini meritano solo Grandi Scrittori", in FARINA, Loredana (cur.), *La casa delle meraviglie. La Emme Edizioni di Rosellina Archinto*. Milano: Topipittori.

VASSALLI, Paola (2014): "Pagine rivoluzionarie", in SOLA, Silvana; VASSALLI, Paola (cur.), *I nostri anni 70. Libri per ragazzi in Italia*. Mantova: Corraini.

ZILIOTTO, Donatella (2007): "La rivolta del bambino di plastica. Libri e collane per insegnare ai bambini a difendersi dai genitori", in BLEZZA PICHERLE, Silvia (cur.), *Raccontare ancora. La scrittura e l'editoria per ragazzi*. Milano: Vita e Pensiero.

Lo femenino en la ensayística de Rita Cetina Gutiérrez, escritora mexicana del siglo XIX

Claudia Adriana López Ramírez
Alicia Verónica Ramírez Olivares
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Resumen: En 1870, el carácter estratega y el ingenio literario de Rita Cetina Gutiérrez, escritora yucateca, la lleva a ser la mujer idónea para fundar una sociedad, dirigir una escuela y una revista para señoritas del mismo nombre: *La Siempreviva*, siendo ésta la primera publicación "escrita por mujeres y para mujeres", tal como lo rezaba su encabezado. Por tanto, es de nuestro interés mostrar cómo Rita Cetina "prueba la pluma" en la ensayística, así forma parte de esa "locura" que llevó a las escritoras de nuestro país y de otras regiones a conformar la imaginación literaria femenina del siglo XIX. Por lo que analizaremos dos ensayos publicados en la revista; los cuales nos permiten resaltar además de lo femenino, ciertos elementos que trastocaron el discurso de lo masculino, haciendo que la escritura de Cetina se distinguiera por despertar en otras mujeres el interés por consolidar las bases que la escritora meridana forjó y cuyo legado se transformaría en acciones concretas y definitivas en beneficio no sólo de la mujer yucateca, sino de la misma mujer mexicana.

Palabras clave: Escritura femenina; ensayo, educación, mujeres, siglo XIX.

1. Introducción

Rita Rosaura Cetina Gutiérrez, escritora mexicana nacida en Mérida Yucatán en 1846 y cuya época de esplendor fue durante el periodo de la república restaurada hacia 1870. Una mujer, cuya voz literaria había permanecido en la obscuridad de los repositorios del Archivo General de Yucatán. Hoy es una escritora que busca insertarse en la Literatura Hispanoamericana a través de las investigaciones y estudios que hemos venido realizando basados en sus manuscritos inéditos y la obra que plasmó en la revista *La Siempreviva*, de la cual fue directora y colabo-

radora. A Rita se le ha reconocido por su gran labor como promotora y gestora de la educación femenina, logrando no sólo acercar al conocimiento a sus congéneres ya que su legado logró forjar y cimentar las bases del feminismo en la península de Yucatán, tomando forma con la realización del Primer Congreso Feminista en 1916. Por lo que nuestras investigaciones son un aporte a la literatura femenina en México e Hispanoamérica, ya que podemos decir que nuestros estudios son pioneros en el acercamiento a su vasta y completa obra literaria.

Para comenzar diremos que los datos biográficos que a continuación presentamos son otra de las aportaciones que proponemos en nuestro trabajo, ya que desde 1908 que Rodolfo Menéndez de la Peña realizó el boceto biográfico como homenaje póstumo, no se había realizado una biografía completa y actualizada basada en un arduo trabajo de archivo e investigación. De esta manera, anotamos brevemente lo más sobresaliente de su vida y obra para pasar a nuestro objetivo primordial que es presentar el análisis de dos ensayos los cuales formaron parte del corpus de la revista, "escrita por mujeres y para mujeres", que lleva por nombre *La Siempreviva*.

Rita Cetina fue hija de Don Pedro Cetina y de Doña Jacoba Gutiérrez, sin embargo su padre muere en sus acciones militares, dejándola sin el respaldo paterno tan importante para esta época. Así, lo que parecía una situación desafortunada fue lo que la acercó al conocimiento, ya que Don Domingo Laureano fungió como su tutor dándole la instrucción privada como profesora. A los diecisiete años de Rita fueron parteaguas tanto en su vida personal como literaria, ya que comienza a escribir sus primeros ensayos poéticos, los cuales los plasmó en un álbum personal, donde el amor filial y fraterno son el tópico más recurrente.

En 1866, a Rita Cetina se le reconoce ya como poetisa al presentar en público una composición dirigida al Coronel Daniel Traconis después de regresar triunfante de una batalla en Tihosuco donde libró a la población de un grupo de mayas rebeldes. Este hecho, marcó la plena aceptación del patriarcado para que una joven talentosa participara en el proyecto literario y así entrar por la puerta grande al ámbito de las letras y posteriormente incluirla también en el proyecto educativo para las mujeres.

De tal forma que su presencia se hace más evidente en espacios como las Veladas Literarias en Yucatán, donde tuvo oportunidad de darle voz a sus poesías. Por ejemplo, Cetina publica un discurso alusivo a la Batalla del 5 de mayo de 1862 en Puebla, precisamente en la conmemoración de este hecho, un 5 de mayo pero de 1869. Según Menéndez de la Peña en el boceto biográfico, Rita ocupa la tribuna en la conmemoración de este suceso en los años 69 y 70 donde "su lira de oro conquistó la más hermosa celebridad en el corazón del pueblo"

(Ménendez 2011: 23). Así, observamos como la escritora meridana va ganando terreno en lo que antes fue territorio plenamente masculino.

1870 fue un año de suma importancia en la vida de Rita Cetina Gutiérrez. En un lapso muy corto de tiempo se encontraba organizando y dirigiendo tres proyectos: una sociedad, una escuela y una revista. Lo primero que surge es la sociedad, ésta da origen a dos proyectos más ambiciosos, una escuela de instrucción primaria para niñas pobres y la publicación de una revista dirigida por mujeres para mujeres. Las tres compartiendo el mismo nombre, *La Siempreviva*, y el mismo fin: "la educación de la mujer por la mujer" . Así el 3 de mayo de 1870, se inauguraba la escuela, y el día 7 del mismo mes salía a la luz el primer número de la revista.

2. Rita Cetina Gutiérrez y sus ensayos

Definitivamente, la extensa obra literaria de Rita Rosaura Cetina Gutiérrez nos permite proponerla como una de las escritoras decimonónicas que puede ser un referente para conocer y reconocer la imagen femenina de las últimas décadas del siglo XIX y también a través de su escritura identificar su postura crítica en un contexto androcéntrico. Para ello, a través de su narrativa, en específico de sus ensayos podemos apoyarnos y mostrar sus aportaciones y sobre todo cómo con su sutil, pero aguda pluma comenzó a mover ciertos paradigmas y estructuras bastante arraigadas y perfectamente establecidas por un colectivo que no precisamente estaba conformado por mujeres.

La narrativa de Rita Cetina la podemos ubicar en el corpus de la revista *La Siempreviva*. En esta publicación ubicamos su novela, dos cuentos, tres narraciones de carácter didáctico y cinco ensayos. Estos últimos fueron publicados en diferentes números de la misma[1] bajo un mismo tenor: la condición femenina. Así, desde el título de los mismos podemos observar la transversalidad temática, la cual podemos sintetizar en palabras clave tales como: mujer, emancipación, ilustración, virtud y equilibrio, entre otras. Por tal razón, en este apartado nos detendremos a analizar dos ensayos publicados en *La Siempreviva* bajo la perspectiva de la lente femenina de Margarita Dalton Palomo en *Mujeres Diosas y Musas* y los preceptos teóricos de Susana A. Montero Sánchez en *La construcción simbólica de las identidades sociales.*

1 Los ensayos de Rita Cetina Gutiérrez fueron publicados en diferentes números de la revista de la siguiente manera:

* LA EMANCIPACIÓN DE LA MUJER. Año I Mérida, jueves 19 de mayo de 1870. Núm 2
* LA MUJER EN EL SIGLO ACTUAL Año I Mérida, viernes 5 de agosto de 1870 Núm 7
* LA MUJER Año I Mérida, lunes 17 de octubre de 1870 Núm 11
* LA MUJER Año II Mérida, jueves 3 de agosto de 1871 Núm 30.

Una interesante aportación que propone Susana Montero en la obra citada es la idea de "una tríada femenina romántica" (Montero 2012: 91-103). Cuando la autora refiere, lo que en sus palabras llama "la imagen femenina nacional", nos dice que la mujer decimonónica se puede visualizar de tres maneras, en primer lugar presenta al "ángel del hogar"[2], término que fue de uso común en la época y que por bastante tiempo fue el apelativo de la mujer cuya acción se reducía al espacio doméstico. De los aspectos que Montero resalta de tal constructo son: la indefensión, la hermosura, la levedad, la pureza y la tendencia a un no-lugar determinado desde el hombre y su espacio. Así tal estereotipo romántico se reflejó también en la literatura nacional[3] y que, va sufriendo ciertas transformaciones, dando paso a la siguiente figura: la heroína. Montero, habla de "apuntar hacia otra dirección" lo cual permitiría ir deconstruyendo el discurso hegemónico y deshabilitando el ideal femenino, característico del "bello sexo". Si bien en este momento nos estamos enfocando al tratamiento de los ensayos de Cetina, podemos decir que ella pasó por esta transición, el de la "heroína". Como lo mencionamos anteriormente, cuando Rita ocupa la tribuna por primera vez, lo hace con un visible y notable tono heroicista. Enaltece el valor y el triunfo de las fuerzas militares en la "guerra de castas" con un poema titulado "A los que sucumbieron en Tihuosuco". Así, al margen de las ovaciones dirigidas a los hombres victoriosos, en el orden de lo simbólico se muestra como una mujer heroína al tener el valor, en primer lugar, de salir del espacio privado a uno público y en segundo porque su voz se escucharía ya en un espacio abierto, esto le permite afianzarse de un lugar, antes exclusivo de la sociedad masculina.

En tercer lugar, Montero nos menciona que "la mujer ilustrada vino a ser el producto más representativo del discurso liberal decimonónico" (Montero 2012: 95). Además de apoyar en el proyecto de modernización nacional.

2 Susana Montero menciona que la figura del "ángel del hogar fue la que logró mayor desarrollo y peso a lo largo del siglo a nivel discursivo, o sea, los rasgos de la etapa romántica se prolongaron hasta la literatura nacional y la lírica modernista. Nos pone como ejemplo la imagen femenina en las obras de Manuel Carpio y la poesía de Amado Nervo. En cuanto a mayor peso, nos explica que tal figura expresó "una correspondencia más profunda con el orden patriarcal, con el dogma católico y con la reactualización que tuvo lugar durante este lapso del reparto genérico más tradicional de roles y jerarquías sociales" (Montero 2012: 93).

3 Recordemos que el mismo Altamirano propuso hablar de una literatura nacional a partir de su propio proyecto donde se buscaba promover la escritura de los autores del momento, tales como Vicente Riva Palacio, Ignacio Ramírez, Francisco Zarco, etc. De ahí que además de pretender forjar una literatura nacional también promovió una literatura inclusiva, buscó abrir la puerta a todo escritor aún con ideologías contrarias, buscó la participación activa de la mujer. Probablemente conveniente a sus intereses, sin embargo esto permitió que mujeres como Rita Cetina participarán de la conformación de la república de las letras, dando paso así a la mujer ilustrada.

Por principio de cuentas, el ensayo que abre la serie de cinco que fueron publicados en diferentes momentos, representa el sentir y la perspectiva respecto a la función que se le había encomendado a Cetina, en otro término: en su papel de directora y redactora del primer periódico escrito exclusivamente por mujeres y dirigido a mujeres. Así, la escritora peninsular toma el altavoz del colectivo femenino. Ahora ella se dirige a ella con la voz expansiva y representativa de sus congéneres. Tremendo papel se le encomendó a Rita. Observamos que al inicio de su discurso pareciera como si le temblara la voz, como si la seguridad tambaleara en esas primeras líneas dirigidas al sector femenino:

> Al proponernos hoy trasladar al papel nuestras ideas acerca de un asunto tan importante como es el de la emancipación de la mujer, no tenemos más objeto que esclarecer más nuestras creencias sobre esta cuestión; aunque ya muchos ilustres y distinguidos escritores hubiesen tratado de ella detenidamente (Campos 2010: 5).

En un aparente acto genuflexivo, en otras palabras, en una falsa humildad al referirse a "ilustres y distinguidos escritores", ella se otorga la voz, pero ahora escrita. Abre paso a sus creencias que no son particulares, sino de muchas otras al anotar un "nuestras". Así, a partir de este momento Rita rompe la barrera del silencio y la marginación, pese a que los avances en estos tenores son paulatinos pero con paso firme. Aún no hay una ruptura y/o transgresión muy palpable a lo establecido a lo que parece exclusivo de la sociedad masculina.

La voz del ensayo muestra un tono parecido al que ella tomaba en la tribuna, un espacio donde las palabras fluían, pero el viento permitía que se perdieran en él. Ahora no, ahora esas palabras quedarían impresas por siempre y para siempre. Gracias a su palabra escrita podemos conocer y reconocer el eco de aquella escritura, espejo del pensamiento de la mujer decimonónica en la figura de Rita Cetina.

Lo interesante de la propuesta de Cetina en este ensayo es que ella conoce las limitaciones de ellas. Sabe que el camino es largo y sinuoso, esto lo observamos en las siguientes líneas:

> Poco o nada conseguiremos, toda vez que tan esclarecidos talentos la han discutido ya, considerándola bajo diferentes formas. Sin embargo, nosotras aunque débiles, no omitiremos explanar nuestra opinión en este asunto (Campos 2010: 6).

Estas líneas nos manifiestan la reafirmación de ciertos patrones impuestos de una manera sutil y hasta podríamos decir amorosa por el

contexto androcéntrico, en este sentido la debilidad forma parte de las cualidades inherentes a ellas. En otras palabras, la mujer ha creído y ha tomado muy en serio su debilidad como parte de su ser femenino. La fragilidad la han acompañado en casi todo el recorrer histórico hasta ese momento.

Basta con citar algunas líneas de José María Vigil en el prólogo a *La mujer mexicana* para comprender que el discurso de lo masculino se encargaba de reiterarlo "porque según su flaqueza femenil están más propincuas a caer y suceder grandes males con sus yerros" (Vigil 1977: LXXI). Además la debilidad, se entiende más allá del sentido físico; su "debilidad" o "flaqueza" la hacen un sujeto vulnerable a claudicar. Este planteamiento nos remite al discurso cristiano, en específico al génesis. Donde Eva, la mujer, es débil ante la tentación y de endeble criterio; sucumbe fácilmente al pecado y donde lo más grave es que arrastra al hombre a la perdición y por consecuencia al castigo. De ahí que resulta fácil entender porque Cetina muestra inseguridad en su palabra, por lo que teme "hablar" de más y atropellar de manera simbólica el sentir y pensar masculinos.

El siguiente párrafo desarrolla la idea plasmada en el título: "la emancipación de la mujer". El cual consideramos es la parte medular del ensayo. La aportación relevante en este apartado es que Rita, muestra valor y energía en sus ideas y sobre todo en la redefinición del término emancipación ya que observamos un nítido tinte femenino, es la clara la visión de una mujer que tiene referente el del discurso de lo masculino; si bien de una manera sutil y de cierto modo humilde decide expresar su propio concepto:

> La emancipación de la mujer como nosotras la entendemos, no separa a esta moralmente del dominio del hombre, ni puede dar jamás el resultado de la abdicación de los sentimientos más nobles y más puros de su alma; y si con ansia la deseamos, es porque quisiéramos verla libre de las preocupaciones que sin cesar las circundan, haciéndola vivir en la ignorancia y constituyéndola por lo tanto en un ser excesivamente desgraciado (Campos 2010: 6).

El tono excusativo, definitivamente es una constante en el discurso de la escritora. El "como nosotras la entendemos", de alguna manera es una frase aclaratoria, su palabra no es dogma, tal vez como pudiera serlo el discurso masculino. Es un "yo lo veo de este modo", así que tú, hombre, puedes no estar de acuerdo. Dadas las características de la mujer decimonónica, vista como el "ángel del hogar" esto pudo resultar muy atrevido y definitivamente causar incomodidad en un terreno predominantemente androcéntrico. Así que no es de dudar que

enseguida, después de la breve pausa reitera el compromiso moral con el hombre, el cual es dominado por él. Además plantea que la ignorancia es la desgracia de la mujer, podemos leer entre líneas que se refiere a la ignorancia de la ciencia, del arte, era bien sabido que se le instruía en aquellos aspectos que podían formarla como mejor esposa, madre, hija. Para ello basta recordar que era muy común en las revistas de la época ofrecer artículos sobre economía doméstica para continuar con el adiestramiento de mujeres "virtuosas": "[…]

> Pertenece a nuestra ama de casa de cuidar de los vestidos de su marido y tenerlos siempre dispuestos […] También deberá ocuparse de los incesantes cuidados que reclamarán sus hijos; cuidados que no deben confiarse a manos extrañas más que en el caso de absoluta necesidad. […] No creáis que por eso no puede descansar nunca; una vida bien empleada basta para todo, y hay en ella lugar tanto para los placeres como para el trabajo […] (La Aurora 1870: 28).

Recordemos que antes de *La Siempreviva,* las revistas para "el bello sexo", como ellos solían decir a las mujeres eran dirigidas y escritas por hombres. Aún en *La Aurora. Semanario para señoritas* donde Rita, Gertrudis y Cristina colaboraron, la línea del periódico fue, indudablemente, continuar con la idea de fijar y marcar el comportamiento de la mujer, dejándole el espacio de lo doméstico.

La religiosidad fue un aspecto inherente a la vida cotidiana y la mentalidad de la mujer decimonónica. Dios, de alguna manera representaba la máxima autoridad dentro del patriarcado. Y en este ensayo, aludir a la divinidad resultaba una manera muy sutil de justificar sus requerimientos: "Dotada por la Providencia de facultades intelectuales como el hombre, quisiéramos verla colocada al nivel de éste, dividiendo con él sus trabajos material y mentalmente" (Campos 2010: 5).

Bajo la cortina religiosa, Cetina ubica a la mujer y al hombre en el mismo tenor. Nos parece sumamente relevante que la idea expuesta anteriormente rompe con la estructura androcéntrica. Propone una ubicación paralela entre los géneros a partir de la división del trabajo; entendiéndolo como el deconstruir la línea divisoria entre los roles que jugaba el binario, hombre y mujer, en la sociedad de ese momento. "Dividir los trabajos material y mentalmente" refiere definitivamente a que ella ocupe los espacios exclusivos del hombre y ejercite su mente tanto como él y éste a su vez colabore con las tareas asignadas a su género hasta ese entonces.

> Ambos fueron dotados por él, de inteligencia, razón y sentimientos: ambos fueron dotados del libre albedrío. ¿Por qué tenerla sumida

> en la ignorancia y emplearla solamente en el trabajo material? […] Queremos pues, deseamos con ardor que la mujer se ilustre, para que abarcando su inteligencia todos los conocimientos del hombre, pueda indagar y descubrir como él los secretos arcanos de la naturaleza. […] Negando a la mujer la ilustración, educándola simplemente para ama de gobierno, no se tendrá derecho nunca a exigirle que sea buena, que sea virtuosa. Nadie puede dar lo que no tiene. […] (Campos 2010: 5).

Rita Cetina con el estandarte del discurso religioso protege el suyo. En otras palabras, plantea las cosas de tal forma que pareciera que lo que escribe no lo piensa ella, simplemente traslada al papel lo que "Dios" a dicho y hecho. Ambos están conformados de la misma manera, aquí la "debilidad" se ha difuminado para presentar a una mujer con las mismas aptitudes y capacidades del hombre. Cetina, astutamente ha borrado aquel mito del génesis donde la mujer surgió místicamente de la costilla del hombre y por ello siempre se había encontrado subordinada a él, como fragmentación de él. Aquí, la escritora meridana trastoca y juega con el discurso cristiano, de hecho lo manipula para defender y proteger sus palabras, que para su momento pudieron incomodar a más de uno.

Defender la ilustración de la mujer es la principal demanda y preocupación de nuestra escritora. Reconoce y conoce que sólo por la vía de la educación ésta, puede ocupar el lugar que desee y además de tener la libertad de elección en todos los ámbitos de su vida:

> Para conseguir la rehabilitación de la mujer no hay más que un medio: la ilustración. Désele pues, la instrucción necesaria, cultívese su razón, su inteligencia, para que pueda con libertad tender su vuelo y colocarse en la misma posición que el hombre (Campos 2010: 6).

En este fragmento, observamos palabras clave que Cetina manejará como discurso permanente en sus ensayos, pero sobre todo en su quehacer diario. En su papel de profesora buscó siempre instruir a la mujer más allá de las nociones de economía doméstica, además de estar a la vanguardia en cuestión educativa, asimismo en el programa de estudios de la escuela a su cargo logró que se incorporaran aquellas áreas que hasta entonces fueron objeto de estudio de los varones[4], esta búsqueda incluía insertar sus congéneres en la educación superior, lo cual no fue visto con buenos ojos por parte de la institución

4 Cabe recordar que el positivismo ya permeaba para la época, por lo que la inclusión de la ciencia en los programas de estudio fue general en todo el país.

masculina, por lo que el fin primordial de instruirla fue con el objeto de que ésta se viera reflejada no en ella, sino en la conformación y formación de "buenos ciudadanos" (hombres).

Así, a manera de exordio termina con la siguiente idea: "Lo que buscamos y deseamos es el equilibrio en el espíritu; la unión completa de la familia, de la sociedad sin menoscabo de la dignidad de ninguno de sus miembros" (Campos 2010: 6). La escritora yucateca, desde sus primeras participaciones en la vida y espacio público, mostró un claro activismo a favor de la mujer. Sin embargo, el equilibrio fue un tinte en su escritura, a pesar de que vemos ciertas transgresiones y trastoques, por ejemplo al efectuar cierta manipulación de las ideas judeocristianas; no pretendía derrocar la figura del hombre y en su lugar colocar la de la mujer; su propuesta iba más bien en un sentido de justicia y equidad, propone paralelos y dejar de lado la subordinación.

Otro ensayo que definitivamente es una gran aportación a la configuración de la mujer de las últimas décadas del siglo XIX es el que Rita publica en el número 7 del Año I de la misma revista el 5 de agosto de 1870 titulado "La mujer en el siglo actual". A manera de introducción, ella anota la condición femenina de la "antigüedad", o sea, plantea características de sus congéneres que no del todo pertenecían al pasado.

> La mujer, mirada en la antigüedad únicamente como el simple adorno de una casa, viviendo sepultada en las tinieblas de la ignorancia y la esclavitud del oscurantismo, era considerada como uno de los seres más abyectos de la naturaleza, y sensible, es decirlo aún ella misma se creía incapaz de ilustración y cultura (Campos 2010: 25).

El título expresa de manera muy clara el tratamiento que le da al ensayo, en otro término, el objetivo es hablar de la mujer "actual", refiriéndose así a la decimonónica. Lo interesante del tema es que Rita por antonomasia refiere al papel de sus congéneres de todo el siglo XIX, que ya para ese momento (1870) se encontraba en las últimas décadas. Es bien sabido que en realidad, la condición femenina apenas para este tiempo comenzaba a modificar su estructura y es aquí donde observamos una gran aportación de Rita desde una mirada de lo femenino. El título es una fuerte aseveración, la "mujer actual"; así Cetina ocupa la "actualidad" a modo de herramienta para proponer una configuración diferente de la mujer. La "mujer actual" ya no es la de la antigüedad, y es aquí donde adquiere una carga simbólica, es decir, en el pasado ella fue vituperada, ahora a través de su escritura la reivindica, la coloca en otro nivel, en otro espacio. Rita no habla de avance o progreso de sus congéneres, habla desde la

firmeza, da por sentado el rol de la mujer "actual". Tal afirmación, en ese momento comprometía no sólo a la mujer[5] (las lectoras) también a los lectores de la época. Aun cuando estaba directamente dirigida a las mujeres, la revista estaba bajo la lupa de la institución masculina y pese a que ésta fue quien abrió la puerta a la participación femenina, pero bajo su administración y vigilancia[6]. Rita manifiesta con palabras muy fuertes la condición femenina de la antigüedad: "Sepultada en las tinieblas de la ignorancia y la esclavitud del oscurantismo" (Campos 2010: 25). Resulta ser una aseveración muy fuerte, ya que esta ignorancia de la que habla Rita, no sólo refiere a la falta de conocimiento por parte de ella, sino a la ignorancia por parte del mismo patriarcado de no reconocerla como un ser humano dotado de la misma inteligencia y capacidad de desarrollo que el varón. Pensamiento cuya base es el discurso judeocristiano, el cual plantea que la mujer se formó a través del hombre y como una necesidad para su sobrevivencia; así ella forma parte de ese desdoblamiento, no es mujer por sí misma, sino es a partir de otro. Asimismo, habla de la esclavitud del oscurantismo, para Rita el haberla privado de la luz del saber hace que su apreciación refiera al símil de la privación de la misma libertad, la presenta como víctima del oscurantismo por no haber tenido la oportunidad de participar en la divulgación de la cultura y la transmisión del progreso. No obstante, el adjetivo que más muestra el sentir y pensar de Rita respecto a la condición femenina es la palabra "abyecto", cuyo término en el siglo XIX refería a lo envilecido y humillado[7]. De acuerdo a su apreciación, la mujer formaba parte de "los seres de la naturaleza" más despreciados, tanto es así que ella se había asumido así misma como un ser incapaz de cultivar la cultura y el conocimiento.

En el segundo párrafo menciona a "una mano protectora" la cual levanta a la mujer caída por la vejación de tiempos pasados para conducirla a las puertas que la alejarán de la ignorancia y del espacio cerrado, el cual ella hace referencia al decir que la mujer era "un simple adorno de una casa".

5 Piedad Peniche Rivero en RITA CETINA, LA SIEMPREVIVA Y EL INSTITUTO LITERARIO DE NIÑAS menciona: "Así los conservadores yucatecos, demandando religión y tradición sólo concedían educación de adorno a las mujeres para ellos, predestinadas exclusivamente a la vida doméstica. Su modelo era la mujer cristiana que sustentaba la Iglesia católica a través de su revista *La Caridad* (1868- 1911)". Se sugiere profundizar en el tema revisando el texto antes citado.

6 Anotamos este comentario porque basta recordar que en publicaciones anteriores el acceso a las participaciones eran reguladas por la institución masculina. Además, al contar con el apoyo económico de Manuel Cicerol, gobernador en turno, debía seguir los lineamientos marcados por ellos para beneficio de los intereses políticos del momento.

7 De acuerdo a la definición del diccionario histórico de la RAE, abyecto significa humillado, envilecido, rebajado.

Otra aportación de Rita, sumamente importante e interesante en este ensayo, es el intento de romper con el discurso hegemónico; en otro término, la institución masculina había permitido el acceso a la educación de la mujer, no tanto por una legítima intensión de instruirla para sí y por sí, sino dado el contexto de construcción de nación se pretendía que ella formara "buenos ciudadanos".[8] Por lo cual, la sociedad patriarcal no consideraba de su interés instruirla más allá de la profesionalización de la educación, actividad que era reconocida en ese entonces como una continuidad del papel materno adjudicado a ella. Asimismo queremos decir que el género femenino veía muy lejano la posibilidad de pisar los dinteles universitarios; por ello decimos que Cetina se atreve a mencionar lo que sucedía en otros lugares del mundo, en específico en Poughkeep Sic donde trescientas o cuatrocientas mujeres habían logrado graduarse en medicina:

> En un periódico de Méjico hemos visto que en Poughkeep Sic, ciudad de los Estados-Unidos, existe un colegio de niñas fundado en 1861, por un americano llamado Mr. Matero Vassar, e incorporado a la Universidad de Nueva York, del que han salido de "tres a cuatrocientas jóvenes doctoras que ejercen la medicina en los diversos estados de la Unión, y una de ellas en Nueva York, tiene una clientela que le produce anualmente más de diez y seis mil pesos fuertes (Campos 2010: 26).

Definitivamente, Rita considerando su momento histórico (para muchos el umbral de la modernidad) se empoderó del espacio que le había sido otorgado para expresar el anhelo de la superación femenina a través de su mismo desarrollo personal, por lo que en su escritura vemos como al hacer suya la pluma de una manera hábil y plasmando sus propias ideas va mostrando una escritura más madura, ya que dado el contexto hegemónico (político-clerical) debía mantener la línea establecida. Estas cualidades de Rita Cetina la llevaron a ocupar cargos importantes que favorecerían la emancipación de sus congéneres, por lo que se le asigna la dirección no sólo de la revista, también de la escuela que llevaba el mismo nombre y posteriormente la del Instituto Literario de Niñas.

Más adelante, en su escrito reconoce a la mujer ilustrada de tiempos pasados, alaba el autodidactismo y de alguna manera es un autoreconocimiento, por lo que podemos recordar que su primera instrucción

8 Melchor Campos menciona: "Ahí donde el constructo machista de género diferenciaba al hombre habitando la esfera de la inteligencia y la mujer el mundo de las costumbres, si ellos reclamaban educar a las mujeres, era con el propósito de instruir a la futura mujer-madre para formar "buenos ciudadanos" hombres (Campos 2010: XXIV).

fue autodidacta y después logra ser profesora cuando la formación se adquiría de manera privada[9]. Si bien, como lo menciona Piedad Peniche en *Rita Cetina, La Siempreviva y el Instituto Literario de Niñas* la educación de esta escuela iba dirigida al género femenino de clase social media, ella hace hincapié en la educación de la mujer pobre y le reconoce el esfuerzo por ilustrarse a pesar de las carencias (Peniche 2015: 53).

Pese a que a Cetina sólo se le ha encomendado fomentar y promover la instrucción de sus congéneres, en su discurso muestra un carácter incluyente; plantea que el engrandecimiento de los pueblos sólo puede conseguirse con el estudio, además vemos de manera muy clara la influencia del positivismo, corriente filosófica que permeó durante el porfiriato.

En los últimos dos párrafos podemos reconocer la mirada amplia y abarcadora de la escritora con respecto a la difusión de la educación. En principio, convoca a la mujer a cultivar la mente para lograr la conformación de su propia nación, comparándola con otras naciones[10]. Enseguida habla de una hermandad la cual logrará "tejer las guirnaldas de la patria" (Campos 2010: 25) y cierra con broche de oro, enalteciendo a su lugar natal: "No serán nunca vanos nuestros esfuerzos, pues si a pesar de ellos no logramos el engrandecimiento de la Península yucateca, tendremos el placer de verla siquiera colocada al nivel de las naciones ilustradas" (Campos 2010: 25). El poder de la palabra de Rita llegó a diversos espacios, por tanto la revista no sólo circuló localmente, desde los estados vecinos, Veracruz y Tabasco; así como el centro del país, situación que motivo a otro grupo de mujeres, entre ellas "*las violetas*" seguir el camino de "*las siemprevivas*" (apelativo otorgado por la sociedad patriarcal) pioneras del periodismo escrito por el género femenino en nuestro país.

Por último decidimos incluir en nuestro análisis por la propuesta de su contenido un artículo que publica Rita Cetina también en la revista. Éste se publicó el miércoles 5 de abril de 1871 en el número 32 del Año II, el cual tiene por título ¡BIEN POR ELLOS!

Aquí cabe la pregunta: ¿Por qué incluir un artículo en este apartado? ¿Cuál es la relevancia del mismo para distinguirlo de otros más que también fueron por publicados por Rita? Pues bien, lo relevante e interesante de esta nota es que rompe de alguna manera con la temática

9 Es importante recordar lo que ya se ha planteado en el capítulo segundo de esta investigación, correspondiente a la biografía de Rita Cetina, en otras palabras, ella obtiene el título de profesora de manera oficial cuando ya es directora y docente del Instituto Literario de Niñas como ejemplo para alentar a las alumnas a seguir sus pasos y continuar con la labor de instruir a la población, trátese de mujeres y hombres.

10 En el momento histórico de la escritora meridana, la mirada se volvía hacia Europa como el modelo a seguir, situación que se potencializó durante el porfiriato.

y las receptoras habituales de la revista y de acuerdo a la perspectiva que hemos planteado para nuestro análisis, en otras palabras, distinguir y resaltar los elementos del discurso de lo femenino en la escritora yucateca, no podíamos dejarlo pasar de largo.

Rita Cetina ocupa la voz que le ha conferido, en primer lugar el ser colaboradora de la revista y en segundo lugar, su papel de directora de la misma, lo cual la empodera y muestra un tono con autoridad y fuerza. Lo que queremos decir es que usa este texto para reconocer el talento masculino. Causándonos asombro, pues habitualmente en el momento de la escritora; el hombre, como actor y actuante en un contexto hegemónico, era quien tenía la facultad e instrucción para enaltecer y/o otorgar reconocimiento tanto a los logros y alcances femeninos como a sus congéneres. Basta con recordar algunos pasajes del periódico "*La Aurora. Semanario de las señoritas*", a manera de claro y vasto ejemplo de lo mencionado:

> Queremos ofrecer al bello sexo un libro que distribuido por entregar, a fin de hacerle accesible a todas las fortunas y de proporcionarle al suscritor la manera más cómoda de adquirirlo […] que comprenderá una escogida colección de artículos literarios y composiciones poéticas debidos a los más distinguidos escritores naciones y extranjeros, cabiéndonos la satisfacción de poder contar en el número de colaboradores a las ilustradas, simpáticas y amables Señoritas Cristina Farfán, Gertrudis Tenorio Zavala y Rita Cetina Gutiérrez, que de tan merecido concepto gozan en la república literaria por sus bellas y sentidas composiciones con que habremos de embellecer las páginas de *La Aurora* (La Aurora 1870: Introducción).

Es posible observar en la anterior cita, el reconocimiento que hace la institución masculina a las colaboradoras de la revista donde se enaltecen aspectos como la simpatía, la amabilidad, adjudicadas al "bello sexo" aspectos considerados la esencia del deber ser de la mujer en el siglo decimonono y que en palabras de Margarita Dalton son cualidades femeninas que constituyen las bases para la construcción del "discurso de lo femenino"[11] . Dejando sólo el adjetivo de "ilustradas" para distinguir su conocimiento. Cabe resaltar que en este mensaje introductorio, si ponemos atención, "las simpáticas señoritas" forman parte del universo masculino: "cabiéndonos la satisfacción de poder contar en

11 De acuerdo a lo que Margarita Dalton Palomo propone por *discurso de lo femenino* se entiende todo lo que se refiere a la categoría *mujer:* alusiones directas o indirectas a la naturaleza de la hembra de la especie humana, formas de clasificación sexuada en el pensamiento abstracto, asociaciones figurativas, metáforas, formas o modos de expresión que excluyen a la mujer. (Dalton 1996: 21)

el número de colaboradores a las ilustradas, simpáticas y amables Señoritas Cristina Farfán, Gertrudis Tenorio Zavala y Rita Cetina Gutiérrez" (La Aurora 1870: Introducción). Así, las tres poetas fueron "incorporadas" al número de colaboradores. Así ya formaban parte del universo masculino; ganando y apropiándose de espacios antes exclusivos del androcentrismo.

No obstante, la lente de Rita se mostró más abarcadora. La escritora maneja la inclusión de una manera concéntrica. Inicia aludiendo a la patria: "Cuan grato es mirar la patria en que se ha mecido nuestra cuna [...] Cuán grato es, repetimos, mirarla aproximarse ya a un grado superior de ilustración" (Campos 2010: 87). En esta imagen, habla de un todo, resalta el nacionalismo, objetivo de muchas y muchos que tomaban la pluma en esa década. También, mira hacia adelante; hablando ya de la ilustración impulsada aún más por la influencia del positivismo. En el siguiente apartado, enaltece a su tierra: Yucatán. Primero plantea las dificultades por las que ha pasado para lograr la tan anhelada modernidad:

> Yucatán, esta tierra bendita por la Providencia, que a pesar de verse siempre amagada por mil disenciones políticas, y lo que es más sensible todavía, por la interminable guerra de castas que hace ya veinte y tres años largos que la aflige, no desmaya un instante en el proyecto de colocarse al nivel de los pueblos más civilizados del mundo. Fiel en su propósito, avanza cada día alagando la noble idea del engrandecimiento (Campos 2010: 87).

Recordemos que el problema social de la guerra de castas fue una constante en su obra ya que desde los veinte años toma la tribuna para reconocer el valor del grupo militar en combate.

A manera de conclusión decimos que observar la evolución del contenido del discurso de Rita Cetina Gutiérrez resulta muy interesante. Su participación en la revista *La Siempreviva*, definitivamente fue medular para alcanzar las expectativas puestas en la publicación. Cetina, muestra una gran habilidad en su escritura, aun siguiendo los lineamientos de otras publicaciones dirigidas por hombres. *La Siempreviva,* llegó captó la mirada de las lectoras meridanas, también de otras mujeres interesadas en ocupar la pluma como medio de expresión de la mujer decimonona y aunque de manera no explícita, también atrapó la atención de la institución masculina.

Todas y cada una de las publicaciones de Rita, trátese de poesía, novela, ensayo, cuento, artículos didácticos; definitivamente nos permiten rescatar bastantes ideas sobre el género femenino de las últimas décadas del siglo XIX. A través del discurso de Cetina, bien podemos

configurar la imagen femenina de este siglo, así sus planteamientos nos permiten comprender las acciones de sus congéneres años más adelante, pues dejó un profundo legado que fue trasplantado en tierra fértil para bien de la mujer yucateca y por ende de la mujer mexicana.

De esta manera, lo abordado en este trabajo se escribió con toda la intención de hacer ver con otros ojos la escritura de Rita Cetina, sin dejar de reconocer su gran labor como educadora, puesto que en su discurso aún hay muchos elementos meritorios de análisis que pueden ser revisados con la mirada desde lo femenino o cualquier otra perspectiva dada la riqueza de su producción literaria.

Bibliografía

CAMPOS, García Melchor. (2010) Coordinador. *La Siempreviva, 1870-1872*. Facsímil. Mérida, Yucatán. IGEY-YCY 2010.

DALTON, Palomo Margarita (1996) *Mujeres, Diosas y Musas. Tejedoras de la memoria* México. EL COLEGIO DE MÉXICO 1996

DICCIONARIO HISTÓRICO DE LA RAE (Web) [http://dle.rae.es/?id=0Eby5wj 15/05/2016]

ESTRADA ZENEA, Ildefonso (1870) *La Aurora. Semanario de las señoritas.* Ildefonso Estrada Zenea. Mérida Yucatán. Fondo Reservado de la Biblioteca Yucatanense, Mérida Yucatán.

MENÉNDEZ DE LA PEÑA Rodolfo (2011) *Boceto Biográfico Rita Cetina Gutiérrez, 1846-1908* SEP -UADY Mérida.

MONTERO SÁNCHEZ, Susana (2002) *La construcción simbólica de las identidades sociales. Un análisis a través de la literatura mexicana del siglo XIX*. México. Plaza y Valdés.

PENICHE RIVERO, Piedad (2015) *Rita Cetina, La Siempreviva y El Instituto Literario De Niñas: Una cuna del feminismo mexicano 1846 – 1908*. México D.F: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.

La visión ética de la política en María Zambrano

Francisco Martínez Albarracín
I.E.S. "J. S. Elcano". Cartagena

Resumen: Pretendemos poner las bases para entender los principios éticos de la filosofía de María Zambrano, a partir de su concepción de la razón poética como esclarecedora de la vida humana y de la persona, en su proceso de creación, inseparable de su dimensión comunitaria. Las fuentes de las que brota la inspiración de Zambrano, su relación con Ortega, así como sus intuiciones más originales nos permiten apreciar sus ideas sobre la libertad, la multiplicidad de los tiempos, la historia, el liberalismo o la democracia. Una concepción, en fin, hondamente ética de la política que permite entender las desviaciones del individualismo, el racionalismo o los totalitarismos, dando pleno sentido a la libertad y ofreciendo cauces a la esperanza, ella también insobornable, como raíz genuina de lo humano.

Palabras clave: Razón poética; Zambrano y Ortega; Crítica al racionalismo; Proceso de creación personal; Tiempo e historia; Liberalismo y democracia.

1. Introducción

La filosofía de María Zambrano nos parece que debe insertarse, con su originalidad y características propias, en esa vuelta a lo humano y a lo vital, que aparece a finales del siglo XIX y cobra especial relevancia en buena parte de la filosofía más original de, al menos, el primer tercio o la primera mitad del siglo XX.

Se trata, en nuestra opinión, de un pensamiento enormemente sugerente, fecundo y que ofrece muchas posibilidades al abrir un nuevo camino al pensar. Entendemos, sin embargo, que no ha sido aún suficientemente valorado y que, sobre todo en nuestro país, ni es bien conocido, en general, ni el mundo académico le ha prestado la debida atención.

Es un pensamiento que se inserta en la tradición española, sin dejar por ello de estar abierto a las más importantes corrientes filosóficas del siglo XX. Precisamente, sobre la filosofía española escribirá Zambrano,

en su obra autobiográfica *Delirio y destino*, lo siguiente: "En pocos lugares del planeta el pensamiento se hace vida tan rápidamente como en España, porque brota de la vida y apenas nos está permitido lujo alguno de abstracción". Y poco después se añade que, cuando Ortega arranca su razón vital de la crítica de la idea del saber desinteresado de Aristóteles, lleva al pensamiento filosófico nuestra creencia fundamental no explícita, que limita el vuelo de la especulación, por atenerse siempre a la inmediatez de la vida.

María Zambrano criticó, desde su concepción de la *razón poética* a la que luego aludiremos, el racionalismo y el idealismo modernos, mas su crítica de esa forma de racionalidad no supone en modo alguno la caída en alguna clase de irracionalismo, pues precisamente les reprocha su falta de razón, de una razón completa, asimiladora, integradora. Falta que habría convertido a la razón moderna en un puro "infierno de luz".

En relación con su pensamiento político, como luego veremos, apuntar ahora tan sólo que tiene un carácter previo a cualquier teorización o positivación propiamente filosófica sobre lo político o sobre la sociedad y, menos aún, pretende abordar ningún tipo de estudio de tipo sociológico o jurídico; antes bien, es un intento de abismarse, como escribe Jesús Moreno, "en las razones que han conducido a la política occidental a presentar la paradoja del máximo -y más radicalmente destructor- absolutismo, y, a la vez, al invento de la máxima posibilidad de salir de él, y con ello, de toda tragedia: la democracia" (Moreno 1996: 66).

Ya en su primer libro aparece clara y centrada la que será su ulterior problemática, en el triple ámbito en que ésta se moverá, según Jesús Moreno: "las relaciones entre razón y sensibilidad, democracia social plena y libertad, e historia y *formas íntimas* de la vida humana [éstas, según este autor, no serían distintas de las "requeridas por Nietzsche y repostuladas por Simmel"] conexionadas a «un algo más que la historia» que, a su vez, es para Zambrano, lo que nos permite suscitar de raíz el que haya historia y el que ésta pueda ser una real salida del mismo dilema que ella nos suscita" (Moreno 1996: 186).

2. La formación del pensamiento zambraniano

En los inicios de su pensamiento, necesariamente hay que considerar la decisiva influencia de su padre, Blas Zambrano, que fue muy amigo de Antonio Machado. Pero el comienzo de su formación filosófica está en Ortega y Zubiri. En el siguiente apartado nos referimos a su relación con Ortega, quien le aconseja el estudio de Plotino y de Spinoza (*La salvación del individuo en Spinoza* es un escrito de Zambrano que resultó de la tentativa de una tesis doctoral), considerando sus intereses

filosóficos. Más tarde la influencia de Leibniz será decisiva, como por ejemplo bien ha mostrado Agustín Andreu, mas no conviene olvidar su ya temprano interés por el primitivo pensamiento teológico cristiano de la escuela de Alejandría, así como por el pensamiento pitagórico.

También fue sensible, como Machado, al influjo de Bergson, particularmente, como ella misma reconoce, sus teorías sobre el tiempo, que le despertaron la conciencia.

Simmel y Max Scheler fueron una influencia filosófica muy importante en María Zambrano, sobre todo en sus inicios, pero su crítica a la burguesía y a sus modos culturales, que es muy evidente entre los años 1934 y 1939, se corresponde con una concepción sociopolítica claramente espiritualista y personalista.

No podemos olvidar tampoco la tradición mística (y un tanto heterodoxa) española, de un San Juan de la Cruz, pero también de Miguel de Molinos, presente también en Unamuno, Valle-Inclán o Antonio Machado. Unamuno y Machado, digamos de paso, constituirán dos decisivas influencias en el pensamiento de María Zambrano.

Para cerrar, en fin, esta importante línea de pensamiento religioso, tenemos que mencionar el descubrimiento por parte de María Zambrano de la obra del islamólogo Louis Massignon (a quien ella misma llama su último maestro). Después surgirá el acercamiento al sufismo (no tan lejano al propio S. Juan de la Cruz) y, por otro lado, y lo mencionamos porque no suele tenerse en cuenta, el diálogo de Zambrano con cierto pensamiento llamado *tradicional* o metafísico, que no "tradicionalista".

No es posible, en fin, comprender bien a Zambrano sin asomarse a su relación con la literatura y la poesía (sin olvidar la pintura). Su amistad con Lezama Lima -se influyeron mutuamente-, Emilio Prados, Miguel Hernández, Rafael Dieste, etc. Debe tenerse en consideración para captar el meollo de ese pensar poético, que intenta integrar los opuestos, sin disolverlos, de filosofía y poesía en forma tan arriesgada como singular.

3. María Zambrano y Ortega y Gasset

María Zambrano, que siempre se sintió discípula de José Ortega y Gasset, se fue distanciando, ya desde el inicio de su pensamiento, de algunas tesis centrales de su maestro. Particularmente, del cada vez mayor historicismo orteguiano, de su noción de razón histórica. Al respecto, escribe Jesús Moreno Sanz:

> ... desde, claramente, los años 50, Zambrano recusará la sola «razón histórica» y propondrá con sus «formas íntimas de la vida» (en *El*

hombre y lo divino) un modo de conocimiento que, precisamente, explique las razones y formas históricas desde los más íntimos movimientos vitales, desde los mismos tiempos más recónditos abolidos por la mera historia de la conciencia. Será ya en *Claros del bosque* y *De la aurora* donde Zambrano se adentre con mayor precisión en ese requerido saber de «algo más que la historia» (Moreno 1996: 55).

Es significativo que, en la primera carta que le escribe a Ortega, el 11 de febrero de 1930, le diga que "no se puede crear historia sintiéndose por encima de ella, desde el mirador de la razón; sólo quien esté por debajo de la historia puede ser un día su agente creador".

Se separará también del elitismo orteguiano (de su teoría de las élites, en *España invertebrada* y en *La rebelión de las masas*), de su aristocratismo. Esto es, de la relación de las élites con el pueblo, acercándose más al pensamiento de Antonio Machado en este punto, algo que puede apreciarse ya desde 1934. Una breve cita de su libro *Persona y democracia* nos ilustra muy bien al respecto: "¿No será la masa más que el producto degradado [ ] del pueblo, el producto igualmente caricaturesco de la clase culta, de la minoría caída de su poder, privada de su virtud esencial: el afán de perfección? Producto de la demagogia, la demagogia misma cristalizada" (Zambrano 1996: 189).

Especialmente se separa María Zambrano de la razón histórica de su maestro, cuando considera la relación entre lo histórico y lo *transhistórico*, entre historia y transcendencia (como puede verse en esa obra de madurez que se llama *De la aurora*). Habría algo más que la historia, como parece adivinarse en esos momentos especiales que ella llama los *momentos históricos*. Más adelante volveremos a referirnos a ellos al considerar la filosofía política de María Zambrano.

El alejamiento de Ortega también es perceptible en cuestiones como la deshumanización del arte, la concepción de España y, especialmente, la reflexión sobre la mujer.

Finalmente, señalar que la razón poética de María Zambrano se adentró y abismó en zonas o regiones a donde no quiso ir la razón vital de Ortega. Cimas y simas a las que se propuso ella llegar con su pensamiento simbólico (así, por ejemplo, la dualidad Medusa-Atenea, donde Medusa es símbolo del sentir que está sojuzgado por la inteligencia), un pensamiento que pretende dilatar la razón, hacerla mediadora casi de lo imposible; razón cordial, compasiva, dulcificadora como gota de aceite para todas las congojas humanas. Razón capaz de dialogar con la intuición, pues como dice Zambrano, aún en el pensamiento hace falta la intuición, la inspiración; capaz de abrirse a la revelación o al misterio tanto como de intentar descifrar las oscuras cavernas del sentido, lo que ella misma llama el mundo de los ínferos.

4. Algunos de los principales rasgos característicos de la filosofía zambraniana

Como muy bien señala Jesús Moreno Sanz, toda la filosofía de María Zambrano está presidida por una trágica esperanza, "o como gusta decir P. Ricoeur de su propia obra, siguiendo a Mounier, un «optimismo trágico»" (Moreno 1996: 18). Una esperanza honda, al parecer irrenunciable, que supone una confianza siempre renovada en las sorpresas que depara el espíritu.

También es muy significativa su atención al querer que motiva todo conocimiento; el interés que, como amor, guía a la propia inteligencia. Seguramente una herencia de Unamuno, pero que en Zambrano ha de conectarse ineludiblemente con su piadosa dedicación al mundo de las entrañas, a las que considera *sagradas*, al mundo subterráneo casi siempre olvidado por la filosofía (o cuanto menos por la racionalidad que ha prevalecido en el Occidente moderno), mundo del deseo y la pasión, de los sueños, de la esperanza..., para iluminar la sangre, para alumbrarla, conforme a la expresión cervantina. El pensamiento, pues, tiene que abismarse "en los oníricos enredos en que va cifrada la libertad" para "encontrar su lugar en el tiempo, su propio movimiento" (Moreno 1996: 38).

Particularmente importante para el tema que nos ocupa es la concepción zambraniana del ser humano. Éste es visto como *conato*, impulso, avidez vital. Una noción que tiene su origen en Leibniz y que considera al hombre como el ser que padece su propia trascendencia, como alguien a medio nacer, alguien que necesita nacer de nuevo. Así, la necesidad que todos tenemos que ver y ser vistos, se asentaría en otra necesidad más básica: la necesidad de ser y ser plenamente. Este es el anhelo originario; aquí nace la esperanza elemental constitutiva de lo humano. Esa esperanza que constituye "el algo más" que la historia, en palabras de nuestra pensadora. Pero el hombre es, como lo sagrado o *apeiron*, también ambiguo: porta su luz y su sombra, debe hacerse cargo de su propia oscuridad. Hacerla transparente, no rechazarla, pues que nada de lo real -como suele escribir Zambrano- ha de ser humillado.

Pero la filosofía de María Zambrano suele caracterizarse y resumirse acertadamente con la expresión *razón poética*. Sobre el origen de la misma, escribe Zambrano una carta a Rafael Dieste, el 7 de noviembre de 1944: "Hace ya años, en la guerra, sentí que no eran «nuevos principios» ni «una reforma de la razón» como Ortega había postulado en sus últimos cursos, lo que ha de salvarnos, sino algo que sea razón, pero más ancho, algo que se deslice también por los interiores, como una gota

de aceite que apacigua y suaviza, una gota de felicidad. Razón poética... es lo que vengo buscando. Y ella no es como la otra, tiene, ha de tener muchas formas, será la misma en géneros diferentes".

Un pensar y sentir genuinamente religiosos late en esta filosofía que considera el espíritu (y en general la vida misma) como una *creación continua*, como algo que implica un renacer constante del mundo dentro de nosotros mismos. Así lo viene a decir su primer libro, *Horizonte del liberalismo*. Una religiosidad, la suya, nueva y también acorde con cierta tradición subterránea, más o menos heterodoxa. Religiosidad que explícitamente rechaza toda forma caduca y reaccionaria de tradicionalismo o de dogmatismo. Religiosidad cristiana y universal, en fin, que puede apreciarse en toda su importancia y en todos sus matices en su correspondencia con el teólogo Agustín Andreu, editada por este mismo en el libro titulado *Cartas de La Píece*. "Cristianismo órfico", como han dicho varios especialistas que era el suyo. Sentimiento de la caída y esperanza en la resurrección. Un escrito importantísimo para entenderla filosofía de Zambrano lo constituye el capítulo de *El hombre y lo divino* que lleva por título: *La condenación aristotélica de los pitagóricos*. Muy clarificador acerca del tipo de filosofía que la pensadora andaluza iba buscando. El orfismo de los pitagóricos le interesó desde joven y en los años treinta se ocupaba en su estudio.

5. Sobre la ética de María Zambrano.

Rescatar la esperanza de la fatalidad, no resignarse al trágico destino que parece mostrar la historia humana. Vigoroso intento ético de luchar por lo imposible. Esto es lo que nos parece que caracteriza a toda su filosofía.

En ningún lugar desarrolla Zambrano explícitamente una teoría ética, mas la ética está por doquier presente en todos sus escritos. Así, ética y política están íntimamente relacionadas en nuestra pensadora. No se las puede separar. Su proyecto de creación de la persona es inseparable de su concepción de una sociedad plenamente humana, igualitaria, justa, libre y democrática. El tiempo del alma y el tiempo comunitario deben estar en conexión. La vida social exige nuestra participación y ésta será tanto más plena y fecunda cuanto mayor sea nuestra plenitud y madurez personales. Pues la persona, según Zambrano, debe adquirir forma propia, su propio rostro, su faz más verdadera. Una genuina conciencia, despierta y libre, en el mayor número de personas, es la que puede aportar a la sociedad lo que ésta realmente necesita.

La lucha contra la avidez desenfrenada, contra el resentimiento, contra el miedo, es esencial para la construcción de una sociedad

plenamente humana, en la que el hombre pueda ser persona, reconocerse como tal. Por eso Zambrano quiere indagar en el fondo de la violencia, en las raíces del crimen, particularmente en la reciente historia europea, para encontrar las razones de nuestra crisis y buscar la comprensión que nos permita un verdadero avance en la historia.

Particular importancia tiene aquí la noción de libertad. Zambrano reflexiona sobre ella desde sus primeros artículos. Por ejemplo en el titulado *La libertad del intelectual*, publicado en *El Mono Azul* el 10 de septiembre de 1936, ya escribe que la "libertad es la palabra mágica" pero si su descubrimiento se confunde con el individualismo, "con un individualismo arbitrario y caprichoso", se convierte en "separación de la realidad, en vano ensueño quimérico de una imposible independencia". Y prosigue: "se confundió la persona, la persona moral de donde brota la libertad, con el individuo vuelto de espaldas a la vida". Para Zambrano es claro que la libertad siempre es participativa, vía de comunicación y cauce de una siempre renovada vida del espíritu. No es libertad en el vacío, sino que, como ella misma escribe, "ha de ser libertad a partir de, a base de". No tiene un sentido absoluto, como fin en sí mismo. Y en relación con la política, tiene un inequívoco sentido social, una función social.

6. A propósito de la crítica de Zambrano al racionalismo y al absolutismo

Resumimos, en este apartado unas páginas, lúcidas y muy sugerentes, del libro de María Zambrano *Persona y democracia* (especialmente, pp. 111-117) donde la filósofa malagueña intenta ahondar en los orígenes o raíces de toda forma de totalitarismo y absolutismo en la vida e historia humanas. En este apartado, pues, todas las citas entre comillas pertenecen a la pensadora que nos ocupa.

Según nuestro modo de ver, María Zambrano establece una interesante relación entre el racionalismo moderno y el absolutismo. Bien entendido que éste no depende de ningún tipo de filosofía ni de religión. Posiblemente tenga que ver con algún tipo de inversión religiosa, de inversión y desfiguración del cristianismo, pues éste ha sido históricamente interpretado de tal manera que ha servido de fundamento al poder absoluto.

Apunta María Zambrano que si bien ninguno de los dirigentes de los estados absolutistas europeos modernos conocía el racionalismo filosófico, que si bien la constitución de estos estados precedió a la formulación de las teorías racionalistas, "había una comunidad de origen, una atmósfera común" entre ellos, siendo modos diferentes de abordar la

misma empresa, como veremos, el intento de "detener el tiempo", pues que el hombre moderno habría comenzado a sentir el tiempo de una manera angustiosa, como un obstáculo, como una cárcel.

Absolutismo y racionalismo serían dos formas de una misma voluntad de ser, voluntad de poder tan característica del hombre occidental, según nuestra pensadora. En efecto, lo propio de la época moderna habría sido un "voluntarismo radical"; ese afán *prometeico*, me atrevo yo a sugerir, esa desmesura que consiste en ignorar los propios límites, cuando de alguna manera se está huérfano de centro, de sentido y de origen.

Considera nuestra filósofa que el ser humano está sometido a la libertad y al tiempo, siendo éste condición de posibilidad de la libertad misma. Sólo sabiendo conjugar ambos nuestra vida puede ser verdaderamente humana: "sólo sabiendo movernos en el tiempo podemos ser efectivamente libres". Pues bien, el racionalismo ha querido superar el tiempo, ir más allá del tiempo, al concebir la verdad como algo intemporal, perenne, ahistórico. "El racionalismo ha realizado la abstracción del tiempo".

Caracteriza además al racionalismo su apetencia de unidad y de inteligibilidad. Quiere, así, que la realidad sea "transparente por entero a la razón". Extiende los principios de la razón a la realidad toda y de este modo no es consciente de lo que olvida, de lo que suprime o margina. Se trata de una razón "imperante", no de una razón "contemplativa", que no sabe tratar con lo otro, con lo diferente a ella misma.

Análogamente, el absolutismo "es ante todo un no querer tener en cuenta el tiempo propiamente humano o un querer eludirlo"; o un pretender "cerrar el tiempo", "darlo por concluso", anulando el pasado u ocultando el porvenir. Imagen invertida de la creación, hace del tiempo humano, de la vida humana, un infierno.

Mas lo importante, como hemos dicho, es saber tratar con el tiempo, con su multiplicidad, con las muchas dimensiones que el tiempo alberga dentro de sí. No estar sometidos al tiempo, sino saber caminar por él convirtiéndolo en vía de una genuina libertad. El conocimiento que se ha de tener del tiempo no es puramente teórico, sino vital, vivencial. Pues el problema es "humanizar la historia y aun la vida personal" y para eso hace falta que la razón, la inteligencia sea un verdadero instrumento para el conocimiento de lo real, especialmente, para el conocimiento de la realidad que somos nosotros mismos.

En definitiva, la situación o actitud vital propia del absolutismo radica en una profunda, grave ignorancia. Se trata de la ignorancia vinculada a todo personaje de la tragedia: vivir encerrado en el propio sueño, sin saber uno mismo lo que hace. Para salir de ese mal se precisa una capacidad de reconocimiento, de comprensión, de *anagnórisis*. Pero

"el hombre occidental no se ha identificado con entera claridad, no se ha reconocido en ese personaje de su sueño voluntarista" y así surgen las diversas especies de absolutismo; éste ha brotado y renacido de diferentes maneras y subsiste el peligro, aún hoy, de que aparezcan nuevas formas.

7. En torno al pensamiento político de María Zambrano

Los principales escritos de María Zambrano sobre el tema político son: *Horizonte del liberalismo* (1930), *La agonía de Europa* (1945), *Persona y democracia* (1958). Además de estos tres libros, destacamos los artículos *Acerca de la generación del 27* (1977) y *El espejo de la historia* (1957).

Afirma Jesús Moreno, a quien deben mucho éstas páginas, que fue la raíz *comunicativa* de su filosofar la hizo salir a María Zambrano a la palestra pública con una reflexión sobre la política. En este párrafo resume este autor la formación y concreción del primer pensamiento político de María Zambrano:

> Concretando el encuadramiento que puede hacerse del pensamiento de Zambrano durante los años 1928 a 1934, y el significado que adquiere su giro ulterior, hay que delimitar bien los siguientes transcursos. En primer lugar, este pensamiento surge en 1928 al compás de las luchas estudiantiles de la FUE, en los años finales de la Dictadura de Primo de Rivera, y en confluencia con los movimientos globales más renovadores política y socialmente. La indudable vinculación a Ortega en esos momentos, su mismo arraigo en tesituras institucionalistas filtradas hacia claras posiciones socialistas por su propio padre, así como su admiración por Unamuno y Machado, no menoscaban –sino al contrario– que el pensar de Zambrano se ponga en línea con algunas de las tendencias más lúcidamente progresistas y de avanzada, como es el caso del «Nuevo romanticismo» de José Díaz Fernández que matiza completamente el elitismo de Ortega hacia posiciones claramente socializantes y revolucionarias, y en apoyo de una izquierda representada sucesivamente –para aquél– por el PSOE y el Partido Radical Socialista. Este intento orteguiano-izquierdista, y con matices muy propios ya, es el que aparecerá en *Horizonte del liberalismo*, donde Zambrano -al igual que hiciera Díaz Fernández desde una perspectiva más literaria y cultural- cree dar las señas de identidad de una nueva generación que decididamente abre a España –siempre coadyuvando al mo-

mento histórico emergente– a un porvenir en que el liberalismo ha de ser tan profundamente modificado en sus dos ejes esenciales –el económico y cultural– que, en realidad, se presenta como la *tercera revolución* pendiente. Revolución que, aunque no se propugne como «catastrófica», es la que únicamente puede hacer que se satisfagan las dos ineludibles exigencias de estos tiempos de crisis: la justicia social plena –que le lleva a renunciar, como tal, al *capitalismo*– y la libertad cultural. Hasta ese momento, pues, la andadura universitaria, pedagógico-social y claramente política de Zambrano es, pues, muy nítida. Y se acompasa a los rumbos prorrepublicanos, progresistas, y es cierto, un tanto populistas que precisamente hacen su eclosión entre 1929 y 193 (Moreno 1996: 145-146).

Como hemos visto, su primer libro está dedicado a la política y el último de sus escritos, el artículo *Los peligros de la paz*, publicado en el suplemento "Culturas" de *Diario 16*, el 24 de noviembre de 1990, no se aparta de esos mismos problemas.

No hay en ningún libro de María Zambrano, ni siquiera en *Persona y democracia*, una exposición sistemática de su pensamiento político. Su pensar se mueve en círculos, en un movimiento circunambulatorio, un poco a la manera de Ortega, en tanto que trata de muchas cuestiones, si bien con un estilo muy propio de escritura, caracterizado como hemos dicho por la razón poética o simbólica. Es evidente que, en sus obras, los temas tratados guardan una íntima relación, tienen su propia lógica interna, si bien se trata de una lógica muy peculiar.

Pero queremos afirmar ya el carácter esencialmente democrático de su pensamiento, que se distingue desde muy pronto por su crítica a cualquier forma de absolutismo y totalitarismo, bien sea político o de la propia razón.

En Zambrano, su pensamiento político guarda estrecha relación con su concepción de la vida humana, con su teoría del conocimiento y su crítica a la razón moderna (como acabamos de ver en el epígrafe anterior), obviamente con su ética también, pero igualmente con cuestiones que podrían parecernos más marginales, en una aproximación un tanto superficial a su obra, como lo son los sueños, el amor, la piedad, los dioses o la misma envidia. De todos modos, acercándonos más, es evidente que su concepción del tiempo y de la historia está íntimamente vinculada a su concepción política.

Con respecto al tiempo, concepto previo al de historia, conviene señalar su original concepción de la multiplicidad los tiempos. El tiempo ofrece múltiples perspectivas. Hay muchos tiempos. Y por eso hay que ver la historia (ella misma es sólo una dimensión de la multiplicidad del tiempo) desde diversos planos, niveles y tiempos.

Por cierto que Zambrano insiste en que la inhibición del tiempo es la fuente de toda represión, de toda alienación, de todo error existencial, "el nudo mismo de toda humana tragedia" (Moreno 1996: 59).

En relación con la historia, es interesante señalar la nítida distinción que establece entre *épocas* (que vienen marcadas un modo bastante convencional ya por los historiadores), *períodos* (como ella misma dice: especie de remansos donde brilla la continuidad, donde la mayoría de las gentes se siente instalada, aunque sea a medias) y *momentos históricos*.

"El momento histórico –escribe Zambrano– por su parte, puede dar señal de acabamiento de una época, de la ruptura de un período, porque en él es donde aparece verdaderamente algo inédito o habido mucho tiempo atrás y semiolvidado". Por otra parte, el momento histórico necesitaría de varias generaciones. Pero hay algo más. En su artículo de 1977, sobre la generación del 27, escribe que lo que se produce en el momento histórico es "una cierta revelación, pues se ha de dar privilegiadamente intemporal, supra-temporal por sí misma como toda revelación, aunque sea meramente humana, ha de encarnar, corporeizarse para que realmente modifique o aporte algo a la conciencia histórica". El momento histórico es revelador y trascendente, *auroral*. Finalmente, como todo lo humano, como la vida misma, el momento histórico tiene su centro, su núcleo íntimo que le otorga pleno significado. Y ese centro vivo es el que hay que buscar, pues que no aparece claramente manifiesto. "Que nuestro vivir tenga un centro y muchas dimensiones: las tres clásicas –conocer, sentir y obrar–, tres coordenadas, que fijan la vida, y otras nuevas, insospechadas, que engendra el espíritu, máximo aparato de sorpresas". Esto escribe ya María Zambrano en un artículo de 1928.

El tema central del primer libro de María Zambrano, *Horizonte del liberalismo*, que es de 1930, lo constituye la indispensable renovación del liberalismo. En esta obra busca una cuarta vía (ni capitalista, ni comunista, ni fascista) y una tercera auténtica revolución (después y más allá de las revoluciones francesa y rusa) y tendría que ver con un nuevo liberalismo capaz de conducir a la igualdad económica y a la libertad de cultura. En palabras de Jesús Moreno:

> Pero, básicamente, lo que el libro suscita son las tendencias que acabarán triunfando en Zambrano: una firme democracia con profundos arraigos sociales, la crítica cultural y política de occidente en orden a, precisamente, superar sus escisiones, alienaciones, injusticias (y aún *esclavitudes*) sociales e imperialismos. Y en general, a la superación de su «absolutismo», del signo que fuese, propiciado por las mismas raíces -las mismas *formas íntimas*- que en el

> orden cultural dieron lugar al puro racionalismo instrumental, en el político a un liberalismo caduco y sin horizontes, o a los totalitarismos, y en el económico-social a la injusticia social o un igualitarismo sólo mantenible en detrimento de la más inalienable libertad (Moreno 1996: 146).

Se trataría de un liberalismo integral, que es el que busca Zambrano, que lo sea de libertad e igualdad, de cultura y democracia, de idealidad y humanidad.

La concepción inequívocamente democrática de la libertad nos parece, sin duda, una de las principales nociones de su filosofía política: "es, pues, en su raíz la libertad esencialmente democrática –fiel a sí misma se condiciona por la ajena–".

Otro aspecto importante consideramos que es su permanente crítica de cualquier concepción que sea "absolutista, unilineal y progresiva de la historia" (Moreno 1996: 27). Igualmente su crítica a todo historicismo que sea exclusivo. Así por ejemplo, pese a su interés por el marxismo y el freudismo, por su tratamiento de las alienaciones histórica o psíquica, rechaza el carácter absoluto que se les atribuye, respectivamente, a la lucha de clases o a la *libido*. Por otra parte, caracteriza a todos los absolutismos y despotismos el miedo a la libertad, el miedo al despliegue de las diferencias, más aún, según Zambrano, el miedo a la realidad misma.

La imborrable sombra de la vida amenaza, según Zambrano, a toda política con convertirla, de una indispensable forma de organización y ordenación de la comunidad, en algo reaccionario, en mero imperio que avasalla.

Lo que Zambrano llama *historia sacrificial* debe ser trascendida hacia el porvenir por la ética. Se trata del paso de la historia *trágica* a la historia *ética*, pues la práctica histórico-política ha sido la de una voluntad de imperio y dominación. Por eso estudia Zambrano las formas íntimas de la ética, ya que se trata de comprender el proceso ético mediante el cual el individuo se convierte en persona. Pasar del *personaje* a la *persona* corresponde en lo personal a lo que históricamente significaría el paso de la historia sacrificial a la historia ética. Pues que la historia, que tiene una esencial discontinuidad, la ve Zambrano como una espiral de trascendencia, alejándose de la concepción orteguiana del método de las generaciones. En esa espiral es clave, según ya hemos indicado, la noción de núcleo o centro.

La ciudad abierta y libre, enteramente democrática, en la que quepan todas las diferencias, donde se reconozcan todas las diversidades: "la democracia, escribe, es el régimen de la unidad de la multiplicidad" (Zambrano 1996: 204). Este es el ideal humano de nuestra filósofa.

No me parece innecesario añadir que la crítica de Occidente, de la ilustración, de los presupuestos del liberalismo, del racionalismo e idealismo modernos, incluso, que son muy censurados por Zambrano, no nos parece absoluta ni unilateral. Al contrario, estaría llena de matices y de giros. Como señala, creemos que acertadamente una vez más, Jesús Moreno, esa crítica es "muy sintomática del típico vaivén de Zambrano entre el haz y el envés de las cuestiones" y ejercitando en ella su "razón «relativizadora» y «arqueológica»" (Moreno 1996: 171) que, al meditar sobre algo, en su propia figura o en su historia, pretende ver sus luces y sus sombras para proyectarlas sobre la vida, para intentar siempre una mejor y más integral comprensión de la compleja vida humana.

A modo de conclusión, podemos preguntarnos si es utópico el pensamiento político de María Zambrano, concretamente esta su concepción de una democracia plenamente humana, del todo acorde con la persona. Ella no pretende una utopía, si por ello entendemos el diseño de un estado ideal, mas considera "utopía" como la belleza irrenunciable. Como un imposible que preside todo su pensamiento. Sí es cierto que en su filosofía pretende rescatarlo todo: cultura y democracia, individuo sociedad, sentimiento y razón, economía igualitaria y libertad Y no parece tarea sencilla. Acaso posible, según piensa, si se abre un horizonte que integre los elementos de "necesidad" con los espirituales (y aquí hay que contar con las fuerzas vitales y dinamizadoras, destructoras y constructoras, sorpresivas y nuevas, poéticas, en suma, del amor). Si se acierta a entender una cosa, vinculándola al contrario que la complementa, según el decir machadiano; pero entonces, le corresponde a la razón el ser capaz de integrar el delirio sin merma alguna de plena racionalidad. Pues para captar algunas verdades hace falta cierto tipo de delirio.

> Haciéndonos eco de sus finales palabras del prólogo de 1987 *Persona y democracia*, diríamos que toda la filosofía de Zambrano significa la impávida esperanza que no se rinde, que resiste incluso a los más terribles de sus análisis, desciframientos y pronósticos sobre la historia, el hombre, sus culturas, la política, o el pensar mismo (Moreno 1996: 191).

Las palabras del prólogo a las que alude Jesús Moreno Sanz son éstas: "que un triunfo glorioso de la Vida en este pequeño lugar se dé nuevamente".

Cuando María Zambrano recibió el premio Cervantes intentó dictar un escrito, lo que no fue posible, intento que constituye, por así decir, su último *delirio* pues seguía replanteándose las posibilidades que la palabra poética y creadora pudiera tener para atisbar, vislumbrar o re-

impulsar alguna de las sorpresas del espíritu. Palabra posibilitadora de un nuevo horizonte, que ella siempre buscó, de una plena liberación humana, liberación de las pesadillas de la historia. Liberación que supondría libertad política y libertad personal. La persona a la que intentó dictar ese discurso es la misma que, creemos, mejor ha entendido pensamiento de María Zambrano y es aquella a quien hemos seguido muy de cerca en la elaboración de estas páginas. Glosamos ahora mismo su propio texto, redactando esta breve conclusión. "Desde la raíz y el envés de la idea", en la profundización de los mismos, se fue formando el pensamiento de María Zambrano. Dejemos, pues, la palabra al filósofo aludido, quien nos dice que la búsqueda de esta libertad y liberación, "esta y no otra, fue la *religión de la luz* que rebasa «el cerco de la filosofía» [cómo escribe María Zambrano en *Hacia un saber sobre el alma*]. Y el cerco de «la Política» también. De raíz. Desde su mismo envés" (Moreno 1996: 152).

Bibliografía

MORENO Sanz, Jesús (1996): *La política desde su envés histórico-vital: historia trágica de la esperanza y sus utopías*, estudio introductorio a su edición del primer libro de María Zambrano: *Horizonte del liberalismo*. Madrid: Ediciones Morata.

ZAMBRANO, María (1996): *Persona y democracia*. Madrid: Siruela.

Rosario de Acuña y Villanueva. Una mujer ilustrada en el infierno neocatólico español

Isidoro Neira Toboso
Universidad de Sevilla

Resumen: Rosario de Acuña, Madrid 1850 – Gijón 1923, encarna la secular lucha entre el conocimiento y el dogma. En la irrespirable atmósfera del neocatolicismo y del Concordato de 1851, en que se reconoce a la iglesia católica el derecho a fiscalizar la enseñanza de los colegios religiosos y las escuelas públicas, es educada no obstante, por sus propios padres en claves humanistas y de libertad. Escritora, desde los siete años hace poemas y con veinticinco años estrena su primera obra dramática, *Rienzi el Tribuno*, con la aprobación del público, la crítica y de "consagrados" como Campoamor y Echegaray. Logra pronto el reconocimiento como escritora en el proceloso mundo de hombres escritores, y además su indomable visión social, le mueve a romper con la noble cuna en que nace y con la sociedad que la agasaja, y da un giro a su vida para convertirse en el referente de la intelectualidad, de la preocupación social, de la emancipación femenina, y del libre pensamiento y por tanto, objeto de persecución y caza desde todos los cotos de la reacción.

Palabras clave: Rosario de Acuña; Neocatolicismo; Escritora; librepensamiento; Rienzi el tribuno; emancipación femenina.

¡Pueblo, nobleza, ¡oh Dios! Delirios vanos
que empecéis esa lucha fratricida!
Pueblan el mundo siervos y tiranos;
mientras no se confundan como hermanos
jamás la ley de Dios será cumplida.
La nobleza ignorante, el pueblo imbécil;
¡cuanta sangre vertáis, toda perdida!
¡Faltan ciencia y virtud! ¡aún está lejos
la redención completa de la vida!1

1 Rienzi el Tribuno. Acto II, Escena IV.

Rosario de Acuña y Villanueva nace en Madrid el 1 de Noviembre de 1850 en el seno de una familia acomodada de la que heredaría un título nobiliario que nunca usó, pues siempre hizo dejación de las prerrogativas que su cuna le hubiera deparado en la España de su tiempo.

No bien cumplidos los cuatro años comienza a sufrir una afección visual en la córnea que cursaba con vesículas dolorosas, con la correspondiente merma en la visión durante largas temporadas, de tal modo que con dieciséis años estuvo a punto de quedar ciega. Un problema de salud que abre el camino a trastocar el plan de enseñanza, en tanto el colegio de monjas elegido para su educación, en clave de materias y doctrinas pacatas y discriminatorias por sexo, es sustituido por la afortunada y preparada atención de sus padres y de un abuelo, quiénes la imbuyen en el estudio de la historia al que dedica, según ella misma relata, largo tiempo leyendo, razonando obras en profundidad cuya sedimentación, hija del tiempo, afloraría en forma de conocimiento y de los correspondientes análisis contextualizados a lo largo de su vida. "*Mi padre me las leía con método y mesura y, en mis largas horas de obscuridad y dolor, las grababa en mi inteligencia*" (Fernández Riera 2009: 43). Posiblemente la decisión paterna de ampliar el campo de conocimientos de su hija, le dio una especial visión de conjunto de la sociedad en la que debería desenvolver su propia existencia.

Durante el reinado de Isabel II, la influencia del neocatolicismo2 impregnaba la ya de por si cargada atmósfera social y religiosa española, de la creencia en el destino que Dios había deparado a las mujeres, en su sagrada misión ante la familia y la crianza de los hijos. Otra relevante enseñanza recibía de un abuelo, experto naturalista quien le inculca el conocimiento y amor por las Ciencias Naturales algo que materializaría en sus repetidas visitas a la naturaleza, donde pasaba largas temporadas, relacionadas con su padecimiento ocular cuando, en las crisis dolorosas sus abuelos aconsejaban *¡¡esa niña, al campo¡¡* o al Cantábrico dónde el yodo de la mar, le hacía bien. La observación y el análisis, verosímilmente ya sería para una niña de su tiempo, un valor añadido en relación al panorama que presentaba la educación en España en ese tiempo, aún peor si era hembra; a lo que sumar sus frecuentes viajes por España y a algunos países europeos, y sin embargo para nada estuvo lejos de la cotidianeidad de la vida doméstica y sencilla, pues, su propia madre Dolores de Villanueva, era una especialista en el bordado con aguja y seda de colores, reproduciendo conocidas obras pictóricas.

2 Ideología política que se desarrolló a finales del siglo XIX y principios del XX, que aspiraba a restablecer en todo su rigor y con la máxima fidelidad y ortodoxia las tradiciones católicas en la vida social y en el gobierno del Estado.

En cualquier caso, sea como fuere, Rosario de Acuña con veinticinco años refiere que ya lleva 18 años escribiendo versos "*muchos y desiguales renglones que con lápiz, carbón o tinta iba escribiendo en ratos tan perdidos, que ni de ellos me daba cuenta*".

Ya en 1873 publica *Un ramo de violetas* editado en la Bayona francesa, en junio de 1874 en *La ilustración española y americana*3 se da a conocer su poema *En las orillas del mar,* en 1875 publica obras en verso tituladas *La vuelta de una golondrina, y en 1876 Ecos del alma.* Cada tiempo tiene sus gustos e influencias, hemos visto cómo Rosario de Acuña tiene un buen conocimiento de la historia. Es un tiempo en que el drama histórico está de actualidad y en ello es reconocida la autoridad de Echegaray. Rosario va a iniciar pronto su carrera como autora dramática en Febrero de 1876 con el drama trágico en dos actos y epílogo4 que se desenvuelve en el Capitolio de Roma. La obra, traza la lucha entre el pueblo y la nobleza durante el septenio 1347-1354. Como protagonista, Rienzi, quién lucha por la libertad y por terminar con la decadencia en Roma, un proyecto digno al que se adhiere la nobleza que, una vez frenada la dinámica, intriga y logra volver al pueblo contra su líder. Un argumento que no es nuevo, pues ya había estrenos y trabajos previos sobre el personaje, además de que pocos días antes, el 5 de Febrero de 1876 se representó en Madrid la primera obra de Wagner cuyo personaje principal era Rienzi.

Al estreno el sábado 12 de Febrero de 1876 de su drama *Rienzi el tribuno*, acudió un público asiduo que llenó el aforo del teatro del Circo. Se había filtrado que la obra era fruto de la escritura de una señorita conocida por sus publicaciones poéticas. Al término del primer acto, el público entusiasmado pedía conocer a la autora, Rafael Calvo uno de los actores principales pidió al público permitiese esperar hasta el final de la obra, pero el segundo acto cautivó tanto que la autora no tuvo más remedio que presentarse en escena entre inacabables aplausos (Acuña 1989: 27)

Obtiene la aquiescencia del público, la aprobación de la crítica y los parabienes de renombrados escritores del momento*, como Núñez de Arce, Campoamor, Alarcón, y Echegaray* (Fernández Riera 2009: 9). La crítica fue unánime en su asombro por la fuerza poética de la autora a la que calificaron como varonil, un epíteto que en el contexto de la época debe interpretarse como un halago, pues desde una sociedad influenciada por el dominio del varón, se suponía que una mujer no tenía facultades para alcanzar la calidad del hombre, salvo casos excepcionales, que inmediatamente relacionaron con Gertrudis Gómez de Avellaneda.

3 Publicación periódica española de la segunda mitad del s. XIX y primeros del S. XX

4 La obra la escribió en muy pocas semanas

Rosario de Acuña y Villanueva, entonces una bella mujer de veinticinco años que peinaba tirabuzones, puede leer al día siguiente en El Imparcial:

> Posee el prestigio del genio que engrandece y avasalla cuanto su mano toca […] la musa de Rosario de Acuña entra en la escena entre una alfombra de flores, y bajo arcos de palmas. *El Imparcial. 13 Febrero 1876.*

El domingo siguiente, 20 de Febrero, *Asmodeo* un conocido crítico escribe lo siguiente:

> Si no lo hubiera contemplado con mis propios ojos, […] aparecer una y otra vez en la escena a aquella graciosa joven de semblante risueño, de mirada apacible, de blanda sonrisa y ademán tranquilo y sereno, no hubiera creído nunca que Rienzi era inspiración de una musa femenil […] pero era una mujer en toda la plenitud de sus facultades intelectuales…Ignoro aun si la joven es un autor dramático, pero puedo asegurar ya que es un poeta de gran aliento, de rica fantasía y alto vuelo. (*La Época.* 20 Febrero 1876)

Rienzi el tribuno, fue representado en el teatro del Circo, en Madrid, durante dieciséis noches de completo éxito. Conviene en este punto retomar su vida personal pues un año antes en 1875 había contraído matrimonio con Rafael de la Iglesia y Auset, un teniente de infantería del que se siente enamorada. Se trasladaron durante un tiempo a Zaragoza, como destino profesional del marido, si bien pronto, este matrimonio comienza a fracasar, al parecer por infidelidades del marido (Pérez-Manso 1991: 50), cuestión que resuelve Rosario de Acuña con la separación, algo completamente infrecuente para aquél tiempo. Decide irse a vivir a una finca en una población al sur de Madrid, pues, ve en el medio urbano hostilidad, vanidad y envidias fútiles. Rodeada de personas conocidas que le ayudan, crea el ambiente adecuado para la meditación y la escritura, a veces frenética en poesía, cuento, novela, teatro y desde luego artículos de prensa. Su pensamiento, lejos del medio urbano, del que piensa corroído por las envidias, las apariencias y nimiedades de una sociedad que ha perdido el rumbo y a la que considera enferma, nos introduce en escenarios que contemplan la necesidad de regeneración y que nos hacen atisbar que Rosario de Acuña va mostrando un interés por lo social, que su profunda visión de conjunto la impele a seguir el camino de las vanguardias intelectuales que por ese tiempo comienzan a reaccionar por la interrupción, una vez más, del tiempo de libertad que supuso la que dio en llamarse Revolución Gloriosa o Sexenio Democrático (1868-1874).

Luego efectivamente no hay que perder de vista el pensamiento krausista,5 pues lo peculiar del krausismo no es solo que recupere elementos fundamentales de la Ilustración, sino que además le añade un sentido moral muy acusado de la existencia. Como dice J. Cuesta (2003: 214), a finales del XIX, se va a defender desde los sectores de la sociedad más progresista la necesidad de integrar a la mujer en la sociedad.

> Las cosas empezaron a cambiar a finales de siglo con la emergencia de las nuevas clases medias y bajo la influencia de los intelectuales krausistas y la Institución Libre de Enseñanza, que empezó a preocuparse de la educación de la mujer (Ureña 1999: 37-73).

En esta línea el discurso del krausismo piensa en convertir a la mujer en factor de progreso y, no de reacción, educándola en una clave moderna y laica, que chocaría fuertemente con la beatería que muchos grupos ideológicos atribuían y denunciaban en las mujeres españolas. No obstante, para este tiempo, estos deseos regeneracionistas respecto a la mujer, no significaban una tendencia feminista profunda, tal como podríamos entenderla en nuestros días, sino la constatación de que la mujer vehiculaba a sus hijos los primeros valores de su vida, un rol privilegiado que la sociedad desde la filosofía del krausismo necesitaba con vista a la creación de una sociedad nueva, ética y de valores morales indiscutibles. Rosario de Acuña publica: "La regeneración social vendrá del individuo, el individuo se regenerará en la familia, y de la familia sois vosotros el único motor."(*El Correo de la Moda. Madrid. 10 de Abril de 1884)*

Un programa regenerador que irá dando a conocer a partir de la primavera de 1882 durante tres años, en varios artículos que publica en El Correo de la Moda que, ayer como hoy, tenía como lectoras a la clase media del entorno urbano, a quiénes intenta convencer de las bondades que la familia obtiene al vivir en el campo. Ello sin hacer dejación de su obra literaria, con nuevas reediciones de *Ecos del Alma, Tiempo perdido* o su aportación a la obra colectiva que dirige Faustina Saez de Melgar[6] titulada *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas*

5 El Krausismo es un Sistema filosófico de K. C. Friedrich Krause (1781-1832), caracterizado por el intento de conciliar el racionalismo con la moral. Toma el nombre del filósofo alemán K. C. Friedrich Krause, (1781-1832). Es Julián Sanz del Río quién introduce en España el Krausismo. Posteriormente Giner de los Ríos, su discípulo, fundará en Madrid la Institución Libre de Enseñanza, que terminará su andadura tras el golpe de estado contra la República de 1936.

6 Faustina Sáez de Melgar (1834-1895), escritora y periodista, apoyó los movimientos políticos que impulsaban la evolución de la sociedad, presidió el *Ateneo Artístico y Literario de Señoras,* con el respaldo de los krausistas, dirigió la revista *La Mujer,* y no obstante desde

pintadas por sí mismas. En el mes de marzo de 1884 publica *Sentir y pensar* una obra en verso en la que relata la frustrada relación entre María, una chica de "servir", y Fernando un joven adinerado que no cumple las promesas que le hacía a su amante.

No mucho después recibe invitación, que acepta, para leer públicamente sus poemas en el Ateneo Científico y Literario de Madrid, un asunto que no estuvo exento de polémica en la prensa madrileña con argumentos favorables y contrarios a que una mujer pudiera ocupar la tribuna. No obstante el sábado 21 de abril de 1884 Rosario de Acuña lee sus poemas, una especie de pica en Flandes para las mujeres que interpretaron su protagonismo en el vedado espacio del Ateneo como un gran avance y desde luego todo un reconocimiento personal del mundo de la intelectualidad y de la cultura, que sin embargo no va a comprender que su poesía romántica, soñadora, consuetudinariamente en la tradición burguesa de *dejarla estar pero no estorbar,* trastoque en una incipiente preocupación por lo social ante las inmensas desigualdades que observa en su tiempo y le duelen de su muy querida España, dando paso a un relato más pegado al suelo, en claves de pesimismo y dolor por el comportamiento de los seres humanos.

La restauración borbónica que siguió al *Sexenio Democrático (1868-1874),* no hizo otra cosa que "restaurar" la ausencia de la esperanza en un país moderno. Será en ese contexto en el que nacen sus artículos en *El Correo de la Moda* en demanda de que sean las mujeres quiénes lideren la regeneración social desde un campo que les es especialmente conocido, la familia.

> Con frecuencia tendía la mirada sobre mi patria, y, viéndola enferma de nostalgia de moral, con los huesos roídos por el sibaritismo del vicio y de la vanidad, adormecida por el aroma del incienso, opio funesto [...] viéndola en el indiferentismo de la mujer prostituida, sin rubor en sus frente ante las bajezas de sus señores, sin indignación en su alma ante el cinismo de sus dueños
>
> *Las Dominicales [del Librepensamiento].*
> *Domingo 28 Diciembre de 1884*

Con treinta y tres años Rosario de Acuña es consciente de la trayectoria singular de su propia vida como escritora muy acreditada en un mundo dominado por los hombres, y sin embargo accede al doble salto mortal de seguir sus pensamientos, pese al enorme viento en contra

---

su disposición, el sistema de enseñanza femenino "debería preparar a la mujer burguesa española para el trabajo intelectual a fin de evitar su proletarización en caso de desamparo,"

de una España anclada en las influencias del neocatolicismo, decisión que le hace comprender que su anhelo no es único sino compartido por otros muchos españoles, sólo que quizás revestidos del dulce ropaje de lo clandestino, -que algunos de nosotros, tuvimos ocasión de saborear en la transición política-, y posiblemente sintiéndose en esta tesitura también tan singular como ya lo era en su vocación de escritora. Una confirmación la obtiene conforme llegó a sus manos un ejemplar de *Las Dominicales [del Librepensamiento]*[7] un semanario que se publicaba desde pocos meses antes y que le hizo comentar:

> En ellas [sus páginas] palpitaba la vida de la libertad, de la justicia, de la fraternidad, […] ¡Cuánto he meditado teniéndolas delante y con los ojos a medio cerrar, para resumir mejor la síntesis de cada uno de sus artículos! (Fernández Riera, 2009: 97)

Una meditación que poco a poco va a ir tomando cuerpo cada vez más seguro en las filas del progreso, de la defensa de los derechos de las mujeres y haciendo suyo los postulados del librepensamiento, de tal forma que, a partir de 1884, y previa carta solicitando el plácet, dirigida a su fundador y director Ramón Chíes, comienza a colaborar con uno de los símbolos de las revistas de su tiempo, la ya mencionada *Las Dominicales [del Librepensamiento],* haciéndolo saber a través de una carta que aparece en la primera página de la Revista[8], en diciembre de ese año.

Sus primeras colaboraciones tuvieron como fondo la religión, para expresar su profunda fe religiosa y para hacer comprender la idea de que para nada los librepensadores eran sinónimos de ateos. Destaco entre sus múltiples artículos, el que titula "Se lo merecen":

> *Se lo merecen*![...] ¿Por qué? ¿Por qué se merecen el dolor, el hambre, el trabajo incesante y agotador, la miseria y la muerte sin hogar y sin familia, esos hijos del hombre? ¿Por qué se merecen tal acumulamiento de males esos desventurados? ¿Porque nacieron sin fortuna? ¿Porque se criaron sin educación? ¿Y vuestro dinero, en qué se gasta, potentados? ¿Y vuestra caridad, en qué se emplea, sacerdotes? Y ese clero, que sanciona con su presencia vuestros festines y saraos, ¿por qué no guía con su consejo a los poderosos de la tierra, hacia las sendas de la verdadera redención, enseñando con imper-

7 *Las Dominicales del Librepensamiento*, dirigido por el librepensador y republicano Ramón Chíes, se había convertido en portavoz de los intelectuales progresistas españoles, de los masones, de todos aquellos que se consideraban voluntariamente fuera de la ortodoxia religiosa, social y política de la Restauración.

8 En la primera página del nº 98, 28 de Diciembre de 1884.

turbable constancia y continuo ejemplo que los que amen al pobre serán amados de Dios? ¿No es ésta la doctrina de Cristo?

Las Dominicales [del Librepensamiento],
Domingo 10 Mayo de 1885.

Es un tiempo en que es consciente de haber cruzado a un punto de difícil retorno de tal forma meditado que ingresa con 35 años en la logia masónica, *La Constante Alona,* bajo el simbólico nombre de Hipatia, con el que va a firmar muchos de sus escritos a partir de entonces (Ramírez 2000: 48-50).

Rosario en ese tiempo despliega aun mayor actividad con constantes viajes, por toda España. Conocida por sus escritos en países como Alemania, Francia y Portugal, le sirven de altavoz y acicate para su lucha a favor de los derechos de las mujeres, convirtiéndose en una de las máximas defensoras del matrimonio civil al tiempo que es consciente de que el ámbito de su discurso está señoreado por la fuerte influencia y poder de la iglesia católica que, conforme al Concordato de 1851, era la encargada de velar por la pureza ideológica y asimismo de la educación de todos los españoles tanto en las escuelas de la iglesia como en las estatales.

Por ello la utilidad de la obra de Acuña, con fuerte vocación didáctica obedece a una voluntad que se proyecta hacia el futuro, la regeneración, la educación, el proyecto, el cambio y el progreso y, en este sentido, rompe siempre con la tradición, y su excepcionalidad escapa a cualquier intento de explicación reduccionista (Díaz Marcos 2006: 49). Y posiblemente sin pretenderlo, –sólo leer sus múltiples escritos–, la convierte al mismo tiempo, en una fuente primaria para la historia de su tiempo, pues su sensibilidad detecta al detalle los entresijos del drama político, económico y social, en un siglo en que una buena parte de la sociedad europea está entusiasmada con el progreso de la ciencia y de sus avances científicos y sin embargo en España, desde muchas tribunas y púlpitos, se ofrece el continuismo como almoneda, condenando todo lo que se mueva, mientras entre bambalinas y poderes ocultos, la tramoya intenta hacer creer que el solar patrio no es un esperpento.

En 1888, escribe *Un certamen de insectos* y *La casa de muñecas,* ambos para el público infantil. El proyecto educativo de Acuña en *La casa de las Muñecas* coincide plenamente con los planteamientos básicos del Krausismo y la Institución Libre de Enseñanza en materia educativa (Díaz 2006: 30). Este mismo año va a dar sendas conferencias en el Círculo de las Artes de Madrid la primera de ellas el sábado 14 de Enero en que disertará sobre *Los convencionalismos,* otro sábado de tres meses después, 21 de Abril da su segunda conferencia,

Consecuencias de la degeneración femenina, ambas nos confirman la notoriedad o aura de que disfruta. Sin dejar el año 1888, fruto de un conocimiento reciente de gente joven asociada a un "Ateneo Familiar", va a hacer buena amistad con un joven estudiante de Derecho de diecinueve años, Carlos Lamo Jiménez quién es el Presidente de mencionado Ateneo. A él le dirige carta de la que entresaco el siguiente párrafo:

> Atiende, Carlos, y hazlo presente a tus asociados. Tengo por seguro que la regeneración española, es decir, el levantamiento de las energías laceradas y entumecidas de mi patria no se realizará sino por la juventud. [...] Vuestra generación es la España del porvenir, con ella están en los códigos del estado: la República, sin adjetivos, sin reyes y sin Histriones; la Iglesia sin autoridad devastadora, sin rentas sacadas del trabajo de pueblo contra su voluntad, y sin soberanía sobre la dignidad de los ciudadanos.
>
> *Las Dominicales [del Librepensamiento], 31 de Marzo de 1888*

El Padre Juan, es uno de los iconos de su obra literaria en tanto está escrita con resolución y valentía, fruto de una mujer madura en un contexto siempre difícil. Para Rosario de Acuña, el rubicón[9] que supuso poner su pluma al servicio del conocimiento, de la razón y el librepensamiento, por ser éstos más incomodos que los dogmas dados, la convierte en una escritora, pensadora y periodista a derribar. En esta obra teatral, esquemáticamente traslada la sociedad de su tiempo al escenario, pues la arrolladora juventud quiere terminar con la corrupción y vileza establecida y sobre todo legitimada por el responsable de mantener el fanatismo del dogma. Su desarrollo es en una aldea asturiana, manejada por el Padre Juan en la que Isabel Mongorviejo y Ramón Monforte deciden casarse por lo civil al tiempo que forjar una profunda reforma social. Estas ideas se oponen a la de los viejos lugareños, corrompidos por la larga manipulación y perversidad del Padre Juan. Un drama que tiene su acto final con el asesinato de Ramón Monforte, quien resulta ser hijo ilegítimo del sacerdote.

De claro sentido anticlerical, para nada excepcional en esos lustros, y pese a haber superado la censura previa, la obra no encuentra empresario que se atreviera a ponerla en escena por lo que, es la mis-

9 Cuando en el año 49 antes de Jesucristo, César llegó a orillas del Rubicón, después de unos momentos de reflexión acerca del peligro que entrañaba franquear dicho río, se decidió a vadearlo, diciendo: *Alea jacta est* (La suerte está echada). Sabía que este hecho desataría la Guerra Civil contra Pompeyo. Pero no porque ese río marcara el límite de Italia con el resto de provincias, sino porque ningún gobernador podía salir con su ejército del territorio asignado sin consentimiento.

ma autora quien crea su propia compañía *ad hoc* y la estrena en el madrileño teatro Alhambra el jueves 2 abril de 1891, en una noche de clamoroso éxito y con las entradas vendidas para la representación del día siguiente que, no llegó a hacerse, pues una orden verbal del gobernador[10] suspende las siguientes representaciones al tiempo que se agotan en las librerías los dos mil ejemplares de la edición impresa y los de una segunda edición, también de dos mil ejemplares, pues un error administrativo había olvidado secuestrarlos. El republicano periódico *La Justicia,* lo considera un drama "*en el que se pone en juego la eterna lucha entre los partidarios de la fe y del librepensamiento*" conceptos que reconoce haber sido rabiosamente aplaudidos por el público en la única representación; por su parte la prensa conservadora que estuvo inicialmente de acuerdo con que fuera suspendida la obra, conforme ésta se prohíbe, ya no aborda el trasfondo de ataque a la intolerancia religiosa de la iglesia católica, sino que ahora la emprende como una fuerte crítica literaria a la pieza dramática. La suspensión se volvió en contra del Gobernador si bien con el matiz de que la prensa conservadora lo criticaba no por suspenderla sino por no haberla prohibido previamente. Las actitudes expresadas por los medios de comunicación no guardaron moderación, por lo que resultaba difícil desentonar aún más, aunque se consiguió, pues, en *La Libertad* el miércoles 8 de abril de 1891 se publica una síntesis del pensamiento patriarcal imperante: "Esa señora ha podido optar por la vida doméstica y nadie la hubiera traído ni llevado. La vida pública tiene esos inconvenientes y *nadie* se exime de ellos."

Un año y medio después estrena *La voz de la Patria,* un breve drama en un sólo acto por el que anima a defender a la Patria en el marco de la guerra de África, una defensa que contrapone con el sentimiento de amor a la familia, y que es representado en el Teatro Español. Tras este estreno, viaja brevemente por Europa y a su regreso abandona Madrid definitivamente, acompañada de su madre, y del joven Carlos Lamo Jiménez, que ya no la abandonaría nunca. Se instalan en principio en Cueto a las afueras de Santander, años después fijarán su residencia Gaguean, población costera al lado de Gijón. (Ramírez 2000: 48). Para entonces Rosario de Acuña tiene cuarenta y dos años, y no se plantea el matrimonio. Muchos años después, tras su muerte, su compañero sentimental escribe: "Durante cuarenta años fui el compañero de todos los minutos de aquella mujer extraordinaria".

Por otra parte Rosario de Acuña, conforme falleció su madre, hizo testamento en Febrero de 1907 por el que declaraba como único heredero a Don Carlos Lamo Jiménez, abogado, "a quien lego todos mis bienes

10 Marqués de la Viana

muebles o inmuebles, en una palabra, todo cuanto posea en la fecha de mi fallecimiento […] y es mi voluntad terminante que nadie le dispute la herencia ni en total ni en parte" (Fernández Riera 2009: 148-150).

Fruto posiblemente de sus largas temporadas en la montaña y en la mar, Rosario de Acuña era una experta excursionista, las cuales a veces duraban varias semanas, turnando senderismo, montañismo, paseos a caballo[11], en los Picos de Europa y en la Sierra de la Estrella:

> Usted siente bien la naturaleza y tiene que comprender toda su belleza en este rincón español. Yo la conozco casi palmo a palmo; en cuanto a Asturias, la Montaña y Galicia, las sé como mi casa (Bolado, 2000:36)

También en ello una adelantada del amor a la naturaleza y del respeto a los animales, cuyo testimonio vemos con frecuencia en su extensa obra y en su pensamiento, alegando la necesidad de vivir o hacer vida campestre y de evitar las grandes ciudades. De su testamento llama la atención lo siguiente:

> Se lo suplico encarecidamente, cuide los animales que haya en mi casa cuando yo muera, especialmente mis perros, que no los maltrate, y les proporcione una vejez tranquila y cuidada, y que tenga piedad y amor hacia las pobrecillas aves que dejé, y si no quiere o no puede sostenerlas […] de ninguna manera las venda vivas para que no sufran los malos tratos que les da el brutal pueblo español (Castañón, 1986: 167-169)

Una última etapa de su vida, (1909-1923), ésta de Gijón, en la que, pese a las heridas en su alma por la larga pelea, es fiel a sus ideas, pues por una parte vive en una retirada casa sobre un acantilado de la costa gijonesa, y por otra, su pensamiento y sus artículos no cejan en defensa de la razón, el librepensamiento y la necesidad de una regeneración de la sociedad española que para ella debe ser dual, a través de la educación de la mente y espíritu y de la higiene corporal. También seguirá denunciando el clericalismo que todo lo influye, y asimismo defiende a los más desfavorecidos participando en campañas para socorrerlos. "El siglo XIX es la época de plena vigencia de la creencia en el progreso" (Marías 1980).

Pero el episodio más ingrato de los tres lustros en que estuvo en Gijón y por tanto de sus últimos años de vida, fue el que se produce en

11 Fue detenida en El Barco de Valdeorras, por orden gubernamental, sin más razón que lo extraño de su modo de viajar: Iba a caballo (Acuña 1989: 136).

el otoño de 1911 a las puertas de la Universidad Central de Madrid en que unos estudiantes se concitaron a la salida de clase para insultar de palabra y físicamente a compañeras universitarias. Una persona que pasaba por allí tirando de una carreta, se enfrentó a los estudiantes y los puso en huida. A Rosario de Acuña, a su indomable espíritu luchador, este hecho le impele a escribir a la publicación parisina *L'Internationale*, una carta, donde muestra su indignación por los ataques sufridos por algunas estudiantes en la Universidad Central[12], carta que va a ser publicada, denunciando a la Universidad Española y a la misoginia de su estudiantado varonil. Como si de un esperpento se tratara, hubo huelga general de toda la Universidad española, incluso apoyada por el propio gobierno, que da orden de busca y captura contra Rosario Acuña, quien con el paso del tiempo, hubo de exiliarse en Portugal.

El Progreso, de Barcelona, el 22 de noviembre de 1911 reproduce el polémico artículo titulándolo *La Jarca de la Universidad* que, traza la turbación de la autora por la situación de la mujer en una sociedad patriarcal que la condena a un papel de sumisión sin igualdad en la educación y abocada a una vida fútil, inactiva, recluida en el ámbito doméstico y sometida por sus obligaciones y por la religión.

En cualquier caso, este artículo muy posiblemente en la sociedad de ese tiempo, soliviantó los imperturbables esquemas. Muy en extracto escribía:

> Esto pasa en la Universidad de la capital española. ¿Y qué significa esto? Pues nada más que lo siguiente: excepto unos pocos españoles, la mayor parte, perteneciente a la categoría social del carretero, y el resto de dicha parte a la categoría de los Costa, Pi y Margall, Linares, Giner de los Ríos, y unos poquitos más, todo el resto de los españoles no son *ni machos* siquiera...¡no! porque ni los perros, ni los verracos, ni los garañones, ni aún los mochuelos *machos*, acometen a las hembras y hasta se dejan morder, cocear y picar por ellas, con la mayor dulzura y benevolencia, y ¿por qué? porque son *machos*; porque tienen la conciencia de su destino, de amparadores y defensores de sus compañeras. Nuestra juventud masculina no tiene nada de *macho,* como la mayoría son engendros de un par de sayas, la de la mujer y la del cura o el fraile, y, de unos solos calzones los del marido o querido, resultan con dos partes de hembra: [...] Tienen, en su organismo, tales partes de feminidad, pero de femini-

12 Fueron seis jóvenes estudiantes. Dos españolas, dos francesas, una norteamericana y una alemana, matriculadas en la Universidad Central en la Cátedra de Literatura General y Española. Fueron esperadas a la salida por algunos compañeros, maltratadas de palabra y vituperadas.

dad al natural, de hembra bestia, que sienten los mismos celos de las perras, las monas, las burras y las cerdas, y ¡hay que ver cuando estas apreciables hembras se enzarzan a mordiscos; las peloteras suyas son feroces...!

¿Qué les quedaría que hacer a *aquellas pobres chicas*?... digo *pobres chicos*... si las mujeres van a las cátedras, a las academias, a los ateneos y llegan a saber otra cosa que limpiar los orinales, restregarse contra los clérigos, y hacer a sus consortes cabrones y ladrones, para lucir ellas las zarandajas de las modas...?

¡Arreglados quedarían entonces todos estos machihembras españoles si la mujer adquiere facultades de persona! ¿qué van a ser ellos? ¿amas de cría? No, no; los destinos hay que separarlos; los hombres a los doctorados, a los tribunales, a las cátedras, a las timbas y a las mancebías de machos, a ser unas veces *ellas* y otras veces *ellos*; [...] Júntense todos cuantos carreteros sean precisos para secundar al carretero apaleador de estudiantes, y lluevan palos sobre esos hijos espurios, amamantados en los hogares de la clase burguesa española, todos ellos convertidos en beaterios, alcahuetes de vicios y crápulas...! ¡firme contra esos micos, sin la gracia del rabo, y sin la utilidad que dan los auténticos al titiritero ambulante!

¡Si no es por vosotros, proletarios, esto se acaba, se acaba! Así como se van a cazar alimañas al África, para repartirlas luego por las colecciones zoológicas, así se vendrán a cazar indígenas a España para luego repartirlos, de barraca en barraca, enseñándolos como ejemplo de hasta dónde puede llegar la degeneración humana.

¡Qué bien estarían esos estudiantitos de la Universidad de Madrid con un libro de retórica en la diestra, y relamiendo una lagartija recién chamuscada; sin taparrabos ¿para qué? con un aro de cobre en las narices; las piernas casi todos serán patizambos llenas de ajorcas; cuatro plumas de gallo tiesas en la coronilla, y una lavativa tatuada sobre los riñones...Puestos así, haciéndolos bailar en un tablado, al son de la "Marcha de Cádiz" el himno de nuestras glorias y con un letrero anunciándolos como la *elite* de la raza española, eran el ***clou*** del mundo...

¡Ande el movimiento y venga de ahí, ilustrísima, reverendísima y sapientísima falange de machos españoles!

El Progreso, Barcelona, 22-11-1911

Para los últimos años de su vida vemos una evolución en su discurso social y en su reflexión e ideales sobre el linaje humano. El 1º de Mayo de 1916, con sesenta y cinco años de edad pronuncia un discurso en que dice: "Hay que ir al porvenir sin capital, sin reyes y sin iglesias, con el alma saturada de amor: la única religión de la Naturaleza" (Acuña 2006: 11).

Rosario de Acuña, fallece en Mayo de 1923 de una embolia. El día de su entierro, republicanos, y otras avanzadillas políticas y sociales, además de multitudes de gijoneses, fueron hacia su casa, gente sencilla, el pueblo llano y trabajador que, agradecidos, llevaron su féretro a hombros durante varios kilómetros por las calles de la ciudad hasta depositarlo en el cementerio civil. En su testamento dejó escrito:

> Habiéndome separado de la religión católica por una larga serie de razonamientos derivados de múltiples estudios y observaciones, quiero que conste que no consiento que mi cadáver sea entregado a la jurisdicción eclesiástica, testificando lo que en vida afirmé con palabras y obras, mi desprecio completo y profundo del dogma infantil y sanguinario, cruel y ridículo, que sirve de mayor rémora para la racionalización de la especie humana. Rosario de Acuña. *Testamento*.

Como para tantas otras mujeres, el inicio en 1936 de la guerra civil y su correlato de dictadura durante cuatro décadas sirvió para sustanciar de *iure* y con toda seguridad también de hecho, lo que los historiadores conocemos como *Damnatio Memoriae*[13].

Bibliografía

ACUÑA VILLANUEVA, Rosario (1989): *Rienzi el Tribuno; El Padre Juan;* Madrid: Editorial Castalia S.A.

BOLADO, José (2000): *El cuerpo de los vientos. Cuatro literatos gijoneses*. Gijón: GEA.

CASTAÑÓN, Luciano (1986): "Aportación a la biografía de Rosario Acuña", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 117:167-169.

CUESTA BUSTILLO Josefina. (dir). (2003): *Historia de las mujeres en España Siglo XX*. Tomo I. Madrid: Instituto de la Mujer.

DIAZ MARCOS,[14] Ana Mª (2006): *Rosario de Acuña. La casa de muñecas.* Sevilla: ArCiBel Editores S.L.

FERNANDEZ RIERA, Macrino (2009): Rosario de Acuña y Villanueva. *Una heterodoxa en la España del Concordato*. Oviedo: Zahorí Ediciones.

MARÍAS, Julián (1980): *La mujer en el siglo XX.* Madrid; Alianza Editorial.

13 Condena de la Memoria. El Senado romano la decretaba a quiénes consideraba enemigo o traidor. S obra, inscripciones, estelas, y monumentos que lo recordaran, eran destruidos y se prohibía usar su nombre.

14 Notas y edición.

PÉREZ-MANSO FERNÁNDEZ, Elvira M. (1991): *Escritoras asturianas del siglo XX: entre el compromiso y la tradición*. Oviedo: Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias.

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

UREÑA, Enrique M.; ÁLVAREZ LÁZARO, Pedro; (eds.) (1999): *La actualidad del krausismo en su contexto europeo,* Madrid: Editorial Parteluz.

De la dignidad y la capacidad intelectual de las mujeres Marie de Gournay y Concepción Arenal: analogías y divergencias

María Elena Ojea Fernández
UNED

Resumen: Marie de Gournay y Concepción Arenal partieron de un discurso de razón y objetividad a la hora de defender la igualdad entre hombres y mujeres. Más allá de las diferencias y de las contradicciones que afectaron al pensamiento de ambas, nos proponemos analizar sus afinidades. Gournay señaló que las causas de la desigualdad residían en la cultura patriarcal. Arenal subrayaba que las mujeres carecían de los derechos fundamentales y advirtió que esa ausencia rebajaba su dignidad humana. La mujer no era *persona* en el sentido legal del término. Este artículo versa sobre de la idea renovadora de las dos pensadoras que veían en la educación el pilar fundamental para combatir la desigualdad y la sumisión del sexo femenino.

Palabras clave: Desigualdad; Sumisión; Cultura; Dignidad; Justicia; Educación.

1. Introducción

La figura de Marie Le Jars de Gournay (1565-1645) resulta esencial para entender la situación de la mujer en la historia y la evolución de las teorías feministas. Protegida de Michel de Montaigne, se ha pretendido subordinarla al gran ensayista pasando por alto su dimensión crítica y subversiva. Concepción Arenal (1820-1893) fue una escritora que luchó por la igualdad sin salir de la ortodoxia católica. Tampoco Gournay se desmarca de la exégesis cristiana, aunque en su caso más por prudencia que por convicción. La autora francesa conoció un ambiente de gran conflictividad, con las guerras de religión como telón de fondo. Su defensa de Montaigne –tachado de anticatólico y con sus libros prohi-

bidos por condena pontificia– es toda una declaración de principios. Arenal trató de preservar el orden establecido, pero otorgando un sentido nuevo al papel de la mujer. Las dos destacaron por su erudición[1] en un mundo intransigente que penalizaba el intelecto femenino. Si Gournay participa en la disputa en torno a la capacidad intelectual de las mujeres, Arenal defiende el conocimiento como fuente de progreso y comprende que para alcanzarlo es indispensable la igualdad. Ambas pensadoras situaron la independencia femenina en primera línea y abordaron con objetividad las consecuencias de la desigualdad social de los sexos.

El poder patriarcal intuyó en la mujer un peligro latente, de ahí que estableciese un rígido control para vigilar su conducta. La tradición cristiana consideraba que la naturaleza femenina era brutal e impulsiva. Durante siglos ensalzó la imagen de la doncella, de la esposa y de la madre. Como la mujer tenía la misión de no mancillar el honor de la familia, se elaboró un código de obediencia cuya transgresión estaba severamente castigada. En el siglo XVI se escribieron centenares de libros (la mayoría, obras de reputados humanistas como Erasmo de Rotterdam, *Christianae matrimonio institutio* fechado en 1521 o Juan Luis Vives, quien publica en 1524, *De institutione feminae christianae*) cuyo objetivo era regular el matrimonio cristiano. Erasmo empleó dos palabras que regían la vida de la perfecta casada: instrucción y virtud. Sin embargo, este proyecto de educación humanística estuvo lejos de ser uniforme. Se localizaron tres corrientes. La primera concedía las mismas virtudes a hombres y mujeres, pero hubo de atenuarse en pro de la respetabilidad y de las convenciones sociales. La segunda creía que las diferencias fisiológicas propiciaban diferentes funciones sociales, y la tercera, –donde incluimos a Erasmo y a Vives–, asigna a cada sexo cualidades diferentes: silencio y sumisión para las féminas; sabiduría y dotes de mando en el varón.

> Al hombre muchas cosas le son necesarias, la prudencia, el bien hablar, la ciencia política, la memoria, el talento, el arte de vivir, la justicia, la liberalidad, la magnanimidad. Empero en la mujer nadie busca la elocuencia, ni el talento, ni la prudencia, ni el arte de vivir, ni la administración de la justicia, ni la benignidad, nadie reclama de ella sino la castidad. (Varela 1997: 211)

1 Partimos del libro *Escritos sobre la igualdad y en defensa de la mujeres*, CSIC, Madrid, 2014, para estudiar la obra de la pensadora francesa. Respecto a C. Arenal recurrimos a sus Obras Completas (I-II); en concreto, *Memoria sobre la igualdad* y *La mujer del porvenir*, ambas en la editorial Ir Indo, Vigo, 2000. (Según la edición de 1898)

2. Marie de Gournay y el principio de la igualdad jurídica

El pensamiento de Marie Le Jars rechaza la dialéctica dominio/sumisión, que era la que prevalecía en el orden patriarcal de su época. Fue una voz culta y equilibrada que planteó la igualdad en términos políticos, morales y jurídicos. Toda su vida la dedicó al estudio en sus múltiples facetas de traductora, literata y ensayista[2]. Se la ha presentado como deudora del pensamiento de Montaigne sin estimar su individualidad o su labor creadora. Criticó sin ambages que las mujeres no fueran consideradas personas en el sentido legal del término. Pensaba que la ausencia de instrucción femenina constituía una gran injusticia social (Gournay 2014: 56). Fiel observadora de una sociedad que la excluía tanto por su pensamiento abierto y expeditivo, como por querer mostrar "el brillo y verificar los privilegios de las damas oprimidas por la tiranía de los hombres", no ve menosprecio hacia la mujer en los textos sagrados y sí en la cultura patriarcal (Gournay 2014: 82). En los *Escritos sobre la igualdad* recurre al *Hexameron* de San Basilio para señalar que la virtud de hombres y mujeres son una misma cosa (Gournay 2014: 99). Sin embargo, llama la atención que utilice argumentos bíblicos para justificar el deseo masculino, pues la obligada obediencia femenina viene de antiguo, como prueba el cristianismo visto precisamente por san Pablo.

> Y si san Pablo –siguiendo mi secuencia de testimonio de los santos– prohibió el ministerio a las mujeres y ordenó su silencio en la iglesia, es evidente que no fue por ningún desprecio sino únicamente por temor a que despertaran tentaciones, al tener que exponerse clara y públicamente en el ejercicio del ministerio y al predicar, dado que ellas tienen más gracia y belleza que los hombres. (Gournay 2014: 101)

> Como en las demás comunidades cristianas, que las mujeres guarden silencio en las reuniones, no les está, pues, permitido hablar, sino que deben mostrarse recatadas, como manda la ley. Y si quieren aprender algo, que pregunten en casa a sus maridos, pues no es decoroso que la mujer hable en la asamblea. *Primera Carta a los Corintios*[3].

La pensadora sostuvo que las causas de la desigualdad no se debían ni a la naturaleza ni a Dios –que concedió al hombre y a la mujer

2 Cabré i Pairet, Monserrat y Rubio Herráez, Esther en su edición a: *Marie de Gournay. Escritos sobre la igualdad y en defensa de las mujeres*. Madrid, CSIC, 2014, p. 23.

3 San Pablo: Primera Carta a los Corintios 1 Cor 15 34 en *La Biblia. Nuevo Testamento*, Madrid, La Casa de la Biblia, 1992, p. 641, 5ª edición.

una misma Creación (Gournay 2014: 99)– sino que residían en el pensamiento secular clásico, en el religioso y en la sociedad patriarcal, heredera de ambos. Parece no reparar en las palabras del Apóstol de los gentiles –muy apreciadas por los humanistas cristianos–, que subrayan que si el hombre es semejante a Dios, en esa semejanza no entra la mujer.

> Por lo que a las mujeres se refiere, que vayan vestidas decorosamente […] Que la mujer aprenda sin protestar y con gran respeto. No consiento que la mujer enseñe ni domine al marido, sino que debe comportarse con discreción. Pues primero fue formado Adán, después Eva. Y no fue Adán el que se dejó engañar, sino la mujer que seducida, incurrió en la transgresión. Se salvará, sin embargo, por su condición de madre, siempre que persevere con modestia en la fe, el amor y la santidad. *Primera Carta a Timoteo*[4].

Gournay buscó con ahínco su espacio en la vida pública[5]. Su audacia le hizo afirmar que los sexos no se crearon para "constituir una diferencia en las especies, sino únicamente para la procreación" (Gournay 2014: 99). Así pues, teniendo en cuenta que calificó de necia arrogancia que ciertos 'ergotistas' cuestionaran que "el sexo femenino fuera creado a imagen de Dios" (Gournay 2014: 99) es singular que se apoye en Pablo, quien no solo prohíbe el ministerio y el predicar a la mujer, sino que con su dictamen sienta las bases de una injusta desigualdad. Sin embargo, no podemos pasar por alto su valentía, su lucha por erradicar la misoginia de la sociedad literaria parisina o sus desvelos por promover un modelo de educación no excluyente. Comparte la idea de creación simultánea del Génesis 1 (22-27), no la del Génesis 2 (7-25), que al situar el nacimiento de Eva a partir de la costilla de Adán, constituye el pilar de la ley de jerarquización de los sexos. Observa que todos los pueblos conceden el sacerdocio indistintamente a hombres y mujeres, salvo los cristianos. Busca en san Jerónimo la prueba que corrobore que la mujer no carece de virtud moral ni de inteligencia: "san Jerónimo

4 San Pablo, Primera Carta a Timoteo I 2 13 en *La Biblia. Nuevo Testamento*, pp. 771-772.

5 Teórica feminista cuando el feminismo no existía. Discípula de Montaigne– a quien conoció en 1588–, defendió con valentía los derechos de las mujeres. En 1594 escribió su primera gran obra, *El paseo del señor de Montaigne*, a la que siguieron las dos obras que comentamos, *Igualdad entre los hombres y las mujeres* (1622) y *Agravio de damas* (1626). Escribió novelas, trabajos filosóficos, etc. A la muerte de Montaigne, y por recomendación de su viuda, llevó a cabo la revisión y edición de las obras de su mentor. Fue artífice de una tertulia en la que se reunían pensadores eminentes y donde se hablaba de filosofía, literatura o política. Su actividad intelectual, en la que figuraba la alquimia, le valió numerosas críticas y desprecios.

escribe sabiamente en sus *Epístolas* que en relación con el servicio de Dios deben ser considerados el espíritu y la doctrina, no el sexo de las personas" (Gournay 2014: 102-103). Piensa que las *Escrituras* han sido interpretadas de manera interesada por el orden patriarcal y reitera que Dios otorgó los mismos favores a los dos sexos, por lo que el Creador no es ni masculino ni femenino:

> Si se creyera que las Escrituras ordenan a la mujer ceder ante el hombre, como persona indigna de oponerse a él, véase lo absurdo de la deducción: la mujer se encontraría a sí misma digna de haber sido hecha a imagen del Creador, digna de participar en la santa Eucaristía, de disfrutar de los misterios de la Redención, del Paraíso y de la Visión, e incluso de la posesión de Dios; pero no sería, sin embargo, digna de las excelencias y de los privilegios del hombre. ¿No sería esto declarar al hombre más valioso y ponerlo por encima de todas esas cosas y, por tanto, cometer la más grave de las blasfemias? (Gournay 2014: 107)

Nuestra autora vuelve al pasado para elaborar una "historia de las mujeres que respaldara sus reivindicaciones intelectuales y políticas" (Rivera 1989: 131). Ella misma, aunque gozó de notoriedad en su época, fue rápidamente silenciada. En el *Agravio de damas* condena el escarnio y la persecución que sufre la *femme savante*, pues el poder patriarcal que ni escucha ni toma en serio a la mujer, reacciona con insultante dureza ante sus reflexiones. Sus contundentes reivindicaciones no esconden la amargura de su situación personal. Critica a los mediocres que desautorizan sin criterio alguno, que traman argucias para impedir un debate en pie de igualdad. Señala a quienes se creen con derecho a difamar y a falsear la palabra de la mujer. Y lo más importante, no se dirige solo a los "más vulgares de los instruidos" (Gournay 2014:114), sino también a los "que han adquirido en nuestro siglo cierto renombre en las letras", pero se burlan de los libros de las damas sin prestar atención a su contenido. Su discurso es claro: el hombre ve con "más claridad la anatomía de su barba que la anatomía de sus razones" (Gournay 2014: 114). Al tiempo que censura a quienes por dar gusto al vulgo desprecian a la mujer, procura la autoridad de filósofos y padres de la Iglesia para castigar la estupidez de los que, al tildar de inferior el talento de todas las mujeres, establecen una injusta distinción universal. El libro constituye una defensa de su imagen pública, difamada y ridiculizada por contrincantes ineptos "que viven contentos con sus aptitudes, mirando a los demás por encima del hombro" (Gournay 2014:116). Su inquietud por desmontar los embustes que sostenían la desigualdad de género fructificó en 1673 cuando Pouillain de la Barre publica *De la igualdad de*

los sexos. Las conclusiones del autor dan la razón a quienes apoyaban el reconocimiento de la instrucción como punto de partida para explorar las posibilidades intelectuales del sexo femenino.

> Si las mujeres estudiaran en las universidades, o bien con los hombres, o bien en las que establecieran para sí mismas, podrían obtener el título de Doctor y de Maestro en Teología, y en Medicina, en ambos Derechos: y su genio, que tan ventajosamente las dispone así a aprender, también las pondría a buenas condiciones para enseñar con éxito. (Sonnet 2000: 147-148)

3. Concepción Arenal: mujer, educación, moral

La escritora fue pionera al colocar la emancipación femenina en el punto de mira y al abordar con seriedad las consecuencias de la discriminación educativa. El rigor de Arenal se acentúa en su disertación sobre la situación legal, intelectual, física y moral de las mujeres de su tiempo. Critica que la ley no considere a la mujer sujeto de pleno derecho y le impida alcanzar ventajas sociales, pues en ese veto se halla el obstáculo principal para su independencia: "la ley, que no le permite publicar un libro sin permiso de su marido, no le exige el de su padre para entrar en la casa de prostitución legalmente autorizada" (Arenal, *Memorias sobre la igualdad* 2000: 125). Para nuestra autora la supuesta inferioridad intelectual de las mujeres no es orgánica porque no aparece "donde los dos sexos están igualmente sin educar, ni empiezan en las clases educadas, sino donde empieza la diferencia de la educación" (Arenal, *La mujer del porvenir* 2000: 27). Ve un contrasentido que se mantenga a la mujer en una perpetua minoría de edad. Cree que es injusto que se le prohíba desempeñar un trabajo intelectual y califica de perversa la intención de convencerla de su propia inferioridad. El orden patriarcal había dispuesto el matrimonio como la única carrera apta para una mujer. No para protegerla, sino para amedrentarla ante los escollos de la realidad. Sin embargo, si la miseria llamaba a la puerta, esa misma sociedad que decía ampararla, la arrojaba "al abismo de la prostitución" (*La mujer*… 56). Con rigor y sin apartarse ni un ápice de sus principios cristianos, Arenal compara a hombres y a mujeres y concluye que si la vida del hombre es activa, la de la mujer es "sedentaria y monótona: no tiene ni actividad ni variedad" (*La mujer*…. 67). Y ese era el estado de la mujer en el mundo "civilizado y cristiano, en que tiene gran actividad la parte afectiva de su alma, mientras permanece en letargo su inteligencia" (*La mujer*… 68). Nuestra pensadora no pone en entredicho el matrimonio, sino las leyes de la moralidad que otorgan un criterio

ético dispar a los hombres y a las mujeres. El matrimonio podría incluso ser ventajoso si no fuera por la desventaja reservada al sexo femenino (*La mujer*….71). Rebate la teoría de que una mujer cultivada es menos religiosa. Es más, cree que una mujer "sin ocupación ni educación para sus facultades superiores va por la vida sin timón y sin brújula" (*La mujer*… 81). Ni puede ayudar, ni ser aconsejada en su ignorancia. Piensa que la degradación intelectual de las féminas constituye una desgracia para el hombre y para la sociedad. Culpa a la supremacía masculina de impugnar con su egoísmo la educación intelectual de la mujer: "La naturaleza ha hecho al hombre y a la mujer diferentes, pero armónicos. La sociedad los desfigura, de modo que en muchos casos vienen a ser opuestos" (*La mujer*... 84-85). La autora gallega está convencida de que para que las condiciones de las mujeres mejoren es preciso que el hombre cambie, se ilustre y se civilice, pues el "hombre civilizado y cristiano que ama a su esposa y venera a su madre, está bien lejos del salvaje que oprime a la hembra" (*La mujer*… 86). Ni que decir tiene que el reconocimiento de los derechos civiles en la mujer constituía un acto de justicia que dignificaba al ser humano y por la justicia de los hombres se mide su felicidad (*La mujer*... 87).

Concepción Arenal analizó con fino olfato la relación entre la falta de instrucción femenina y la ignorancia y el fanatismo de una sociedad. Censura que no se proporcione una salida a quien no tiene más camino honroso que el matrimonio. La impaciencia de los padres por 'colocar' lo antes posible a sus hijas, se traduce en la mayoría de los casos en matrimonios fracasados por la inexperiencia. A su juicio, la civilización no puede pasar por alto que la lacra de la prostitución femenina es hija de la miseria y de la ignorancia. No quiere diferencias caprichosas entre los sexos, solo desea para las mujeres todos los derechos civiles. Aunque sabe que escribe para la España de 'hoy', su discurso se abre a otras posibilidades, que quizás por cautela quedan en el aire.

> Escribimos para la España de hoy. En otro país y en otro tiempo podrá pedirse y, tal vez con ventaja, lograrse más; pero de todos modos no se logrará el fin sino por los medios indicados, ni el progreso podrá infringir su ley, que es ser lento y graduado. (*La mujer*…151)

Visto lo anterior, el feminismo de Concepción Arenal tomaría como referencia un intenso sentimiento religioso que afianza la idea de Dios a través de la caridad y del amor. Su definición de la mujer del porvenir así lo prueba:

> Dulce, casta, grave, instruida, modesta, paciente y amorosa; trabajando en lo que es útil, pensando en lo que es elevado, sintiendo lo

> que es santo, dando parte en las cosas del corazón a la inteligencia del hombre, y en las cuestiones del entendimiento a la sensibilidad femenina; alimentando el fuego sagrado de la religión y del amor; […] oponiendo al misterio la fe, la resignación al dolor, y a la desventura la esperanza; llevando el sentimiento a la resolución de los problemas sociales, que, nunca, jamás, se resolverán con la razón sola: tal es la mujer como la comprendemos; tal es la mujer del porvenir. (*La mujer*… 153-154)

Arenal fue una observadora sagaz. Su análisis de la obra del Padre Feijoo así lo confirma. Defensora del derecho de una mujer a ser educada para la sociedad, no sorprende la contundencia con que recrimina al fraile por su *Carta de un religioso a una hermana suya, exhortándola a que prefiriese el estado de religiosa al de casada*. Arenal piensa que tal escrito es un monumento al egoísmo, puesto que no existe perfección alguna en lo que califica de mutilación moral y deformación del espíritu:

> La perfección es llevar al más alto grado posible todas las nobles facultades, y reducir la impotencia de los malos impulsos. Perfección es amar mucho y puramente; pensar mucho y rectamente; obrar mucho y horadamente. Y ¿puede llamarse estado perfecto el de una criatura que *no ama, ni piensa, ni trabaja*, que así puede definirse la monja?[6]

La autora apuesta por la Hermana de la Caridad, que ejerce la misericordia y no vive separada del mundo, como si lo hace la llamada Esposa de Jesucristo, apelativo que tilda de ficción medio ridícula (*Juicio*… 1877). Aunque reconoce excepciones como Santa Teresa, cree que en las monjas de clausura no brilla ni el intelecto ni la chispa divina, pues la mujer en el claustro "pone su nivel moral e intelectual muy por debajo de las personas de su sexo, ya bien rebajado, y es materia dispuesta para el error, la superstición y hasta el delirio" *Juicio*… 1877). El abierto rechazo a la religiosidad meramente contemplativa causó revuelo en su tiempo. Sus palabras escandalizaron a los puristas católicos que calificaron de heterodoxo su pensamiento (Santalla 1995: 93). La escritora exige para la mujer la función de sacerdotisa y le niega la de monja (Santalla 1995: 92). Sus ideas concuerdan con las de Marie de Gournay, quien constata que todos los pueblos concedían el sacerdocio indistintamente a los dos sexos, por lo que los cristianos debían admitir que "ellas son capaces de administrar el sacramento del bautismo" (Gournay 2014: 102).

6 Concepción Arenal en *Juicio crítico de las obras de Feijoo*, nº 218. *Revista de España,* p. 187, 28 de marzo de 1877.

Como Arenal contemplaba el mundo desde una óptica de virtudes católicas, todo problema social tenía que solucionarse por medio de la caridad (Santalla 1995: 122). Siguiendo la estela del catolicismo social, entendía que la solución a la desigualdad pasaba por cristianizar la sociedad. El papel de la mujer en este nuevo orden sería determinante (Santalla 1995: 126), pues se lograría que por fin tuviese personalidad social. Nuestra autora nunca cuestionó el poder establecido, si bien defendió que para que las mujeres cumpliesen su destino en la vida necesitaban instrucción. Pensaba que la mujer, como el niño o el anciano era de complexión débil, y por consiguiente, no "puede hacer la labor del hombre válido" (Arenal, *Cartas a un obrero*, p. 269). Su pensamiento parte de la desigualdad por naturaleza, de un cierto determinismo biológico que opone la dulzura femenina a la agresividad masculina (Osborne 1993: 45). En fin, el feminismo de C. Arenal no excluye el mundo patriarcal, al contrario, trata de preservar ese orden dándole un nuevo sentido al papel de la mujer (Santalla 1995: 127). La familia cristiana conforma entonces el pilar de la sociedad y en ella la identidad de lo femenino es esencial: "¡Ay del hombre el día en que la mujer no crea en Dios! Pero ese día no llegará; la mujer atea es una especie de monstruo, y los monstruos son excepciones raras" (Arenal, *Cartas a un obrero* 256). Esta sorprendente reflexión procede de la misma mente severa que tildó de luz y tinieblas las obras de Feijoo. En realidad, parece que con estos planteamientos doctrinales se acercara a ese catolicismo que Aranguren definía como inflexible y cuya actitud estuvo ligada, especialmente antes de la Restauración, al 'reaccionarismo' (Santalla 1995: 122).

4. De Gournay y Arenal, apuntes finales

La razón de la desigualdad social femenina tiene su origen "o bien en la naturaleza –designio de Dios, ley natural– o bien en la cultura" (Forcades, 2011: 26). Marie Le Jars Gournay creía que la misoginia era producto de la interpretación interesada de los textos bíblicos y no de las *Escrituras* en sí. La escritora y teóloga francesa (Forcades 2011: 93) estudió críticamente la Biblia, defendió la igualdad de hombres y mujeres, rechazó la superioridad intelectual masculina y demostró que la mujer poseía una subjetividad propia, que el orden patriarcal se negaba o temía reconocer. La cultura, la educación, los ejemplos históricos de mujeres relevantes, el papel de la Virgen María o la naturaleza de Dios son argumentos que utiliza para afianzar su postura de que la especificidad del ser humano está en su alma y no en su sexo. El varón discrimina a la mujer porque cree que es un problema (Forcades 2011: 39). Recordemos, por ejemplo, cómo Valera sale en defensa de los privilegios

masculinos ante la amenaza de que una mujer (Pardo Bazán propuso la candidatura de Concepción Arenal) se sentara en la Real Academia de la Lengua[7].

> ¿No serían expuestas las juntas ordinarias promiscuas, si consideramos la familiaridad y el compañerismo que en ellas tiene que haber, a que el amor invadiese las almas de los académicos, con gran detrimento de la filología y de otras ciencias y disciplinas? [...] En la mujer quiso Dios dar al hombre una ayuda semejante a él [...] y más que la justa reivindicación de su oprimida libertad, es en la mujer pecaminosa rebeldía contra los decretos de la Providencia el afán de tornarse sobrado independiente del hombre y de campar por sus respetos.

La subordinación de la mujer al hombre incumbe a casi todas las religiones (Forcades 2011:32) y a muchas tendencias de pensamiento filosófico. Todavía en 2004, la *Carta a los obispos de la Iglesia católica sobre la colaboración del hombre y la mujer en la Iglesia y el mundo*, celebra que la mujer ha sido hecha más para el otro que para sí misma (Forcades, 2011:39). Por otra parte, los textos (o situaciones) que modifican los roles y transforman a la mujer en un varón, son también misóginos, aunque a priori no lo pretendan, dado que presuponen la "inferioridad de lo que es femenino y la superioridad de lo que es masculino" (Forcades, 2011: 33). Pensemos que C. Arenal tuvo que vestirse de hombre tanto para estudiar en la Universidad como para asistir a las tertulias literarias del Madrid de su época (Santalla 1995: 25).

A lo largo de la historia, las mujeres han sido consideradas criaturas inferiores. Desde la filosofía griega a la ley romana, pasando por los teólogos y los Padres de la Iglesia, a la mujer le fue atribuida una naturaleza débil y una inteligencia mediocre. La creciente popularidad de debates como la *Querelle des femmes* mostraban más las habilidades retóricas del varón que la aparente superioridad femenina. No obstante, algunas mujeres aprovecharon la oportunidad para reivindicar con pragmatismo la reforma de las leyes o el acceso a la educación. Pocas personas influyentes tomaron en serio a Gournay, a pesar de que para que su filosofía fuera comprensible "recurre a anécdotas, comparaciones divertidas y a juegos de palabras ingeniosos" (Gleichauf 2010: 52). Si Concepción Arenal pensaba que la mujer poseía la misma capacidad intelectual que el hombre, su concepto de igualdad la excluía del desempeño de profesiones como la judicatura, el ejército o la policía pues "consideraba que eran profesiones poco apropiadas para la sen-

7 Marina Mayoral en su estudio a *Dulce dueño* de Emilia Pardo Bazán, Madrid, Castalia, 1989, p. 23, recoge el pensamiento de Juan Valera en relación al tema de las mujeres y la Academia.

sibilidad de las mujeres y su capacidad de compasión" (Gleichauf 2010: 102). Es el suyo un feminismo que no asume la total equiparación de los sexos, un feminismo armónico que no estaba en condiciones de reivindicar "una plena ciudadanía, ni de rebelarse contra el poder patriarcal establecido" (Rubio 2013: 59). No solo no cuestiona el orden familiar tradicional, sino que tolera responsabilidades distintas en cuestión de género (Llona 1998: 286). En fin, el libre acceso a la instrucción fue el caballo de batalla en las reivindicaciones de ambas pensadoras. Las dos eran conscientes de que las trabas al conocimiento no eran más que una estratagema para someter "a las mujeres al orden patriarcal y excluirlas del poder y de la ciudadanía" (Rubio 2013: 20). El feminismo de C. Arenal refleja su visión del mundo: era caritativo y piadoso. Pretendía una igualdad suficiente que desterrara las desigualdades excesivas. No quería una mujer emancipada sino una mujer independiente. No quería el amor libre sino el matrimonio contraído con libertad (Arenal, *Memoria sobre*… 136). Ambas autoras escribieron sobre la igualdad, pero desde perspectivas distintas. Si Gournay se empeñó en demostrar la semejanza entre hombres y mujeres: "Nada se parece más a un gato en una repisa que una gata" (Gournay 2014:98), Arenal subrayó la diferencias. Su planteamiento pretendía conquistar espacios fundamentales como la educación o el derecho al trabajo, pero negaba la participación de las mujeres en la vida pública o en aquellos quehaceres susceptibles de herir su sensibilidad. Aunque Gournay recibió elogios en vida, fueron más quienes creyeron que su pensamiento desafiaba el orden patriarcal. C. Arenal defendió un equilibrio que no alterara la armonía tradicional de convivencia. Sin embargo, fue tildada de heterodoxa cuando criticó las obras del Padre Feijoo. Gournay sufrió en vida una cruel persecución misógina. El vilipendio continuó hasta bien entrado el siglo XX, cuando fue retratada como la solterona vieja, pobre y fea que vive rodeada de gatos y libros de brujería (Gleichauf 2010: 50). Arenal y Gournay encarnaron (cada una a su manera) la defensa de la dignidad femenina. Una y otra destacaron como pensadoras comprometidas y solidarias. Comprendieron que la solución al *problema femenino* solo podía llegar de las mismas mujeres. De ahí que exhortaran a las damas a usar su inteligencia y a demandar de la sociedad la instrucción, única vía que demostraría la igualdad real de los sexos.

Bibliografía

ARENAL, Concepción (1877): *Juicio crítico de las obras de Feijoo* 2, Madrid, *Revista de* España, 28 de marzo de 1877, nº 218, año X, tomo LV, 187-224.

— [http://www.filosofia.org/hem/des/res/n218p.187.htm; 12/11/2015]
— (1880): *Cartas a un obrero* en *Obras completas,* tomo VII [http://www.saavedrafajardo.org/Archivos/LIBROS/libro 0371.pdf: 12/11/2015]
— (2000): *Memoria sobre la igualdad*. Obras completas I. Vigo: Ir Indo.
— (2000): *La mujer del porvenir*. Obras completas II. Vigo: Ir Indo.
FORCADES i VILA, Teresa (2011): *La teología feminista en la historia*. Barcelona: Fragmenta Editorial.
GLEICHAUF, Ingebord (2010): *Mujeres filósofas en la historia.* Desde la antigüedad hasta el Siglo XXI. Barcelona: Icaria.
GOURNAY, Marie de (2014): *Escritos sobre la igualdad y en defensa de las mujeres*. Monserrat Cabré i Pairet y Esther Rubio Herráez (eds.). Madrid: CSIC.
LLONA GONZÁLEZ, Miren (1998):"El feminismo católico y sus antecedentes ideológicos". *Vasconia,* 25: 283-299 [http://www.euskomedia.org/PDFAult/vasconiavas25/25283299.pdf; 14/02/2016]
MAYORAL, Marina (1989): *Estudio a "Dulce dueño" de Emilia Pardo Bazán*. Madrid: Castalia.
OSBORNE, Raquel (1993): *La construcción sexual de la realidad*. Madrid: Cátedra.
PABLO, san (1992): *Primera carta a los corintios* I, Cor, 11, 17. *Primera Carta a Timoteo* I 2 13. *La Biblia. Nuevo Testamento*. Madrid: La Casa de la Biblia.
RIVERA, Mª Milagros (1989): "La historia de las mujeres y la conciencia feminista en Europa". *Homenaje a Olympe de Gouges*, 123-140, [http://:www.ubu.edu/SIMS/pdf/MujeresSociedad/MujeresSociedad09.pdf; 23/03/2016]
RUBIO CASTRO, Ana (2013): *Las innovaciones en la medición de la desigualdad.* Madrid: Dickynson. S.L.
SANTALLA LÓPEZ, Manuela (1995): *Concepción Arenal y el feminismo católico español*. Sada-A Coruña: Ediciós do Castro.
SONNET, Martine (2000): "La educación de una joven" en *Historia de las mujeres*. *Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Georges Duby y Michelle Perrot (eds.) Madrid: Taurus, Vol. 3,142-179.
VARELA, Julia (1997): *Nacimiento de la mujer burguesa*. Madrid: La Piqueta.

Emilia Peruzzi *versus* Maria Rattazzi

Carmela Panarello
Liceo Scientifico Statale A. Gramsci

Riassunto: A Firenze, dal 1865 al 1871, il centro culturale e politico della nuova capitale del Regno d'Italia furono i salotti di Emilia Peruzzi e Maria Rattazzi. Frequentati da intellettuali italiani e stranieri e da uomini politici, contribuirono al processo unitario diventando fucina di dibattito civico e favorendo il confronto e la conoscenza tra le regioni italiane ed un primo approccio alla cultura europea. L'accentuazione del contrasto tra il rigore e l'impegno civile dell'una e la raffinatezza e la vivacità intellettuale dell'altra non sempre evidenzia sufficientemente gli apporti personali alla nascita di una coscienza nazionale e la riflessione sulla centralità della condizione femminile.

Palabras clave: Emilia Peruzzi; Maria Rattazzi; salotti; politica; cultura; condizione femminile.

1. Due personalità, due salotti

Le vicende umane, sociali e politiche di Emilia Peruzzi e Maria Rattazzi si dipanano tra il 1865 ed il 1871 nella cornice di una Firenze appena divenuta capitale d'Italia. In città ferveva il dibattito sull'urgenza di una sua modernizzazione, che contrapponeva quelli che guardavano alla tradizione come un glorioso valore da difendere a quanti manifestavano l'esigenza di adeguare al ruolo di capitale del neo-nato Regno d'Italia il luogo che, proprio seicento anni prima, aveva dato i natali a Dante Alighieri. Traspare preoccupazione già da quanto si legge nell'art. "Diario Politico" apparso sul quotidiano fiorentino La Nazione: [Firenze, volente o nolente, sopporterà una immensa trasformazione appena si sia voltata qua la corrente della civiltà nazionale …La Nazione,4/1 1865].. Così, sedotti da una nazione in cerca di una nuova città da poter considerare degna di essere definita "capitale", i cittadini devono provvedere ad adeguare le strutture per accogliere sedi diplomatiche, abitazioni, uffici pubblici, caserme e scuole per fronteggiare la crescita di 30.000 unità della popolazione. Infatti, tanti erano i diplomatici, i politici, i funzionari di stato, i dipendenti dei ministeri ed i militari accompagnati dalle rispettive

famiglie che arrivarono da Torino al seguito del re d'Italia Vittorio Emanuele II proponendo uno stile di vita più moderno e raffinato, sul modello delle altre capitali d' Europa. Di contro i Fiorentini, uomini di cultura sì, ma forse troppo provinciali e soprattutto non sempre pronti ad assistere ai cambiamenti della propria città, subirono come un' invasione l'arrivo dei Piemontesi definiti con disprezzo "buzzurri ".La consapevolezza della difficoltà di questa convivenza è ben descritta nello stesso articolo in cui si illustrava il modo di essere dei fiorentini e l'immagine che si aveva di loro fuori dalla Toscana: [più pronti a menare la lingua che le mani; non manca la potenza di intendere, ma la voglia di fare, la tenacia dei propositi e quello spirito intraprendente e perseverante che distingue soprattutto i popoli dell'alta Italia… La Nazione,4/1 1865].

Intanto cambiava il volto della città.

Mentre si progettava la realizzazione dei viali, si abbattevano le vecchie mura, si apriva al pubblico il parco delle Cascine e si costruivano nuovi edifici, le semplici osterie si trasformavano in caffè ricercati, nascevano circoli esclusivi frequentati da alti ufficiali e diplomatici ed infine raffinati ristoranti e cioccolaterie prendevano il posto delle caratteristiche trattorie. Disquisivano di arte, politica, e cultura gli accademici della Crusca e dei Georgofili, i pittori "macchiaioli" che si incontravano al Caffè Michelangelo, gli intellettuali italiani e stranieri che frequentavano il Gabinetto Vieusseux. Nei salotti eleganti della città ferveva la vita mondana, non priva di velleità artistiche e culturali: qui, in giorni prestabiliti, si ritrovano uomini politici, dame, viaggiatori italiani e stranieri, intellettuali ed esponenti della nobiltà per disquisire, tra frivolezze ed pettegolezzi, su tematiche politiche, mondane, culturali e sociali Tra questi, i più ambiti e meglio frequentati, soprattutto da uomini politici e da intellettuali italiani e stranieri furono il salotto filo francese della Baronessa Maria Bonaparte Wise Rattazzi, discendente di Napoleone Bonaparte e moglie di Urbano, esponente della sinistra moderata e anticlericale, che fu primo Ministro nel 1862 e nel 1867 e Presidente della Camera dei Deputati, e quello coltissimo della fiorentina Emilia Toscanelli Peruzzi, moglie del senatore Ubaldino, liberale, più volte ministro del Regno di Italia e sindaco di Firenze a partire dal 1871. Ancora oggi nell'immaginario collettivo essi rappresentano emblematicamente l'insanabile contrapposizione tra due mondi. Nel primo, dominato dalla voglia di divertirsi e dalla curiosità intellettuale di Madame Rattazzi, prevalsero la consapevolezza della varietà dei modelli culturali e l'attenzione a realtà diverse da quella nazionale; ma, soprattutto, si rifiutarono con fermezza le abitudini arretrate e tutto ciò che poteva apparire obsoleto o frutto di chiusura mentale.

Le cronache dell'epoca ed i testimoni descrivono Maria come una donna dalla bellezza stravagante, nata in Irlanda, vissuta in Francia dove aveva frequentato letterati e artisti come Victor Hugo, Honoré de

Balzac e Honoré Damier. Nel 1863, Maria, dopo appena quindici giorni dalla morte del primo marito Frederic Joseph De Solms, aveva sposato il senatore Urbano Rattazzi, un politico rigoroso ed esponente della sinistra moderata che si era rifiutato di formare il governo che avrebbe dovuto trasferire la capitale da Torino a Firenze, Quando la coppia al seguito del Re d'Italia si trasferì a Firenze, la nobile francese, già allontanata da Parigi per le critiche alla politica antilibertaria di Napoleone III, chiacchierata e malvista dalla nobiltà torinese anche per le gaffe continue in cui incorreva, teneva un celebre salotto nel Palazzo Guadagni in cui non perdeva l'occasione di manifestare il suo disprezzo verso i nobili Fiorentini, da lei considerati arretrati e provinciali. D'altra parte questi, tradizionalisti e austeri, infastiditi dalle accuse di provincialismo, detestavano la nobile francese e "non le perdonavano l'uso del francese, la raffinatezza e l'eleganza nel vestire, nonché l'ostentazione della illustre parentela [...]" (Panarello 2015: 148-51).

Nel cinquecentesco palazzo di piazza S. Spirito, dove ogni giovedì si faceva musica, si organizzavano balli, si mettevano in scena rappresentazioni teatrali in francese, la padrona di casa intratteneva gli ospiti nel Salone delle feste, arredato con mobili di gusto francese ed arricchito da ori e da velluti. Sul lato del palazzo rivolto verso via Mazzetta, vi era un teatro, dove la donna si esibiva come attrice, regista, scenografa di commediole ambientate in Francia e scritte in francese, e dove organizzava *tableaux vivants* ed offriva pranzi in piedi. Dall'altra parte dell'Arno, al numero 14 di Borgo de' Greci, nel palazzo Peruzzi, all'interno del quale si celebravano l'impegno politico e civile ed il rigore morale della "Sora" Emilia, si sviluppò il dibattito sulla questione nazionale, scontrandosi le posizioni più moderate con quelle più rivoluzionarie e, spesso, ispirando l'agire politico col confronto delle idee qui dibattute; quello che fu definito il più importante centro politico e intellettuale di Firenze Capitale, ruotava intorno alla figura di una donna intelligente, di grande sensibilità politica e sociale, che possedeva un'innata capacità di mettere l'ospite a proprio agio. Appartenente ad una famiglia borghese di Livorno con simpatie liberali, fin da giovane aveva dimostrato interesse per la politica e per l'epopea del Risorgimento e in seguito alla morte della madre aveva avuto modo di accogliere e frequentare nella casa paterna filosofi e scienziati dell'università di Pisa tra cui il liberale Ottaviano Fabrizio Mossotti, professore di matematica, fisica ed astronomia ed Antonio Rosmini, teorico del cattolicesimo liberale. Condivise con Ubaldino l'entusiasmo per la prima guerra d'Indipendenza, a cui parteciparono i fratelli Domenico e Giuseppe col battaglione universitario pisano. Nel Salotto Rosso, così chiamato per i due divani scomodi di velluto rosso, che lo arredavano, ogni lunedì da ottobre a maggio, Emilia, abbigliata con signorile semplicità, accoglieva gli uomini politici, gli

scienziati, gli intellettuali e gli stranieri che passavano da Firenze, attratti dall'aura di antica nobiltà, di ospitalità calda unita a grande cortesia che vi aleggiava. Nei mesi estivi il salotto si riuniva solo di domenica nella residenza estiva di Villa La Torre, appartenente alla famiglia dal 1299; la coppia si stabilì definitivamente all' Antella dopo la perdita del palazzo di Firenze, venduto da Ubaldino per contribuire a ripianare i debiti del Comune che aveva fatto bancarotta in seguito alle dispendiose opere di ammodernamento da lui intraprese come sindaco. Durante gli incontri si discuteva di politica, economia e cultura e "la cronaca mondana, la moda e altri argomenti soliti dei discorsi femminili erano quasi affatto banditi dalla conversazione [...]" (De Amicis 1902: 95); ai visitatori venivano offerti rosolio e biscotti e sul tavolo della sala era collocato un album in cui lasciare versi, disegni o pensieri politici. La conversazione si svolgeva in Italiano e non in Francese, mancava un pianoforte per allietare gli ospiti con la musica e per vivacizzare e variare la conversazione non era ritenuta indispensabile la presenza di un artista, uno scienziato, un politico ed una gentildonna, previsto dalla regola "delle 4 sedie".

Per la cultura italiana il salotto Peruzzi, oltre che luogo simbolico divenne un centro pratico di formazione per una generazione di intellettuali e politici. Qui il politico e letterato Isidoro Del Lungo, il segretario del Ministero degli Interni Silvio Spaventa,l'ex mazziniano Emilio Visconti Venosta, l'esponente della Destra Marco Minghetti Renato Fucini, rappresentante del Verismo Toscano con Le veglie di Neri, Gabrio Casati, più volte presidente del Senato negli anni di Firenze Capitale, ed il poeta Giacomo Zanella teorizzavano la nascita di un'Italia nuova prevalentemente moderata, ma attenta alle istanze sociali emergenti; ospiti abituali di Emilia erano l'antropologo Paolo Mantegazza che fu contrario alla legge sul macinato, Giovan Battista Giorgini, genero del Manzoni, lo studioso palermitano Michele Amari, l'On. Giuseppe Toscanelli, fratello della padrona di casa, la poetessa Ada Negri, il diplomatico piemontese Cesare Alfieri, il politico e letterato Carlo Tenca, animatore del salotto patriottico della contessa Maffei, e infine il padrone di casa Ubaldino, ministro dell'Interno e dei Lavori Pubblici del Regno di Italia, e sindaco di Firenze a partire dal 1871.

La contrapposizione tra gli stili di vita delle due dame era funzionale per suggerire all'opinione pubblica come i valori della tradizione e della fiorentinità fossero i più consoni per definire un'identità nazionale unitaria. Di contro, con una lettura a volte troppo superficiale venivano banalizzati e ridicolizzati la propensione alle innovazioni, la simpatia per le istanze politiche libertarie ed i poco convenzionali comportamenti di Maria e, soprattutto di lei, non fu compresa la attenzione alla società ed alla cultura straniera. Difatti, Maria avendo animato i salotti parigini, avendo stimolato la società sonnolenta di Aix le Bains con i suoi giornali,

avendo frequentato intellettuali, diplomatici e politici, ed essendo stata amica dell'imperatore Napoleone III, era stata accolta con rispetto a Torino anche in quanto moglie del Primo Ministro. A Firenze, invece, esibiva se stessa, le sue doti, le sue frequentazioni, le sue simpatie ed antipatie senza suscitare grande interesse. Frequentavano questi incontri alcuni uomini politici amici del marito, diplomatici e persone che speravano di trarre vantaggio da una qualche contiguità col Primo Ministro il quale, di contro, appena se ne presentava l'opportunità era solito tagliare la corda abbandonando la compagnia. Non erano numerosi i giornalisti e gli intellettuali che partecipavano alle sue riunioni: per cui la padrona di casa riteneva Emilia responsabile dell'insuccesso del suo salotto "à la page" e si meravigliava che la società fiorentina si facesse rappresentare da una donna così disadorna, così austera e neppure bella. Tutta incentrata sulla sua persona non riusciva a considerare il fatto che Emilia, oltre a stimolare il confronto di idee tra i suoi ospiti mettendosi apparentemente da parte, facesse politica sollecitando attenzioni per le realtà più emarginate…

2. Esasperazione delle differenze

Edmondo De Amicis rievoca nostalgicamente il salotto rosso "Allo svolgimento della politica del giorno si assisteva in quella casa come in una succursale del Parlamento" (De Amicis 1902: 95). Qui ferveva il dibattito sulla questione meridionale con il deputato napoletano Pasquale Villari: ai cui studi si rifece Sidney Sonnino per analizzare le condizioni di vita dei contadini e la situazione dell'agricoltura della Toscana e successivamente della Sicilia. Quest'ultimo redasse con Leopoldo Franchetti, un altro assiduo frequentatore del salotto di Borgo dei Greci l'inchiesta *La Sicilia nel 1876* (Franchetti; Sonnino 1877) da cui derivarono studi successivi e provvedimenti legislativi. Essi avevano evidenziato i limiti del latifondo per l'assenteismo dei proprietari terrieri dell'Italia meridionale e per la presenza sul territorio di strutture mafiose, ed avevano indicato al Parlamento l'opportunità di un miglioramento delle condizioni di vita dei lavoratori agricoli per evitare uno scontro di classe. Col ministro Ruggero Bonghi, che promulgò nuovi regolamenti integrativi della legge Casati e cercò di migliorare la condizione dei maestri elementari si caldeggiava l' uso del toscano come lingua nazionale e si valutava la qualità dell'istruzione maschile e soprattutto femminile; infine, negli anni'70 Vilfredo Pareto[1], che sosteneva la necessità che la donna "fosse libera, emancipata, elettrice ed eletta, giudice ed avvocato […]" (Urbi-

1 Influenzato dalla lettura del *Subjection of Women* (*La servitù delle donne*) di Stuart Mill.

nati1988: 251-73), introdusse, con il benevolo appoggio della padrona di casa, il dibattito sul suffragio femminile e la rappresentanza proporzionale. Queste posizioni avanzate la resero oggetto di una pesante critica: in una vignetta satirica, alludendo ad un supposto capovolgimento dei ruoli, Emilia veniva rappresentata come una brava massaia con le mani protette da un manicotto mentre faceva le veci del marito Ministro dell'Interno[2].

Anche il salotto Rattazzi fu teatro di una pirotecnica attività politica che produsse tensioni e a volte sfociò in duelli o innescò crisi di governo. Maria sapeva attirare l'attenzione su di sé con la sua spregiudicatezza, oltre ad essere un'abile provocatrice con la sua maldicenza velenosa. Indispettita per aver dovuto lasciare la raffinata Torino per una Firenze ai suoi occhi rozza e inadeguata alla dignità del nuovo ruolo, arrivò ad accusare Ubaldino Peruzzi e Silvio Spaventa, nel settembre 1865 ministro e segretario degli Interni, di aver usato i fondi del Ministero per organizzare una campagna stampa a favore del trasferimento della capitale a Firenze indicandoli come responsabili morali della strage di Torino[3]. Successivamente, al Carnevale del 1866, in occasione del primo anniversario di Firenze capitale, si presentò a Palazzo Fenzi per il ballo in maschera vestita da Baccante, coperta solo da una pelle di leopardo e qualche tralcio di vite, "di modo che si poteva ammirare […] la bella modellatura della gamba ed altre linee degne di una statua greca […]" (Pesci 1904: 345). Questo comportamento provocò grave scandalo ed una corale riprovazione anche perché la dimora degli austeri banchieri fiorentini si apriva per questo evento mondano anche a giovanette in età da marito.

L'acme dello scontro tra la vivace nobildonna francese e la compassata e un po' retrograda nobiltà fiorentina fu raggiunto nel 1867, con la pubblicazione del romanzo *Le chemin du Paradis* (Ratazzi 1867: 4), il quarto tomo della serie *Le piège aux maris* (Rattazzi 1965). In quest'opera le tre coppie di protagonisti dei romanzi precedenti si trasferivano in Germania a Bicheville, una immaginaria città-cerva o città-coniglio nei cui abitanti, descritti in modo per nulla lusinghiero, si riconobbero molti cittadini, tra cui il senatore Pepoli, che, mossi da sentimenti di sdegno, in dodici occasioni sfidarono a duello il Primo Ministro. Rattazzi accettò un giurì d'onore e fu costretto a mandare la moglie a Parigi per qualche tempo, per scongiurare la caduta del suo governo e soprattutto per cercare di riconciliarsi con i Fiorentini. Ma come sarebbe stato possibile

2 Incisione con la caricatura di Emilia Peruzzi [Consorte ad un Ministro di pan cotto Portò costantemente il manicotto], *Donne Politiche e Donne Letterate*, 1860-65 Istituto per la Storia del Risorgimento italiano.

3 Nel settembre 1864 durante una manifestazione di piazza per l'annuncio del trasferimento, da Torino a Firenze, della capitale del Regno d'Italia la polizia sparò sui dimostranti provocando 55 morti ed almeno 133 feriti.

mettere a tacere il biasimo dei nobili molti dei quali si faceva credere che avessero acquistato per meriti indicibili titoli che non erano all'altezza di portare? E come si poteva attenuare il risentimento dei cittadini e degli uomini politici che si riconoscevano negli abitanti di Bicheville, descritti come persone meschine, lavandaie e avanzi di galera che erano diventati marchesi? E come sedare l'indignazione degli aristocratici, che erano rappresentati ridicolmente rinchiusi in ammuffiti salotti dove si ostinavano a conservare abitudini legate alla tradizione più rigida e severa, o le velenose insinuazioni sulla dubbia moralità delle loro donne, specialmente una certa marchesa Hermengarde, che faceva da nave scuola agli ufficiali che frequentavano la sua villa di campagna? L'allusione abbastanza esplicita faceva riferimento alla assidua frequentazione del salotto rosso e della villa dell'Antella da parte di Edmondo De Amicis e alludeva al salace pettegolezzo di un innamoramento dello scrittore per l'amica e musa ispiratrice.

In realtà Emilia chi si era mostrata disponibile a correggere l'italiano dei *Bozzetti militari*, con pacata determinazione e con fermezza aveva smorzato gli ardori del giovane ufficiale piemontese, che doveva aver frainteso la sua disponibilità. A dimostrazione dell'importanza di questa frequentazione, l'autore nel libro Cuore annoverera tra i valori fondanti di una società civile l'amore per la patria, il dovere, l'eroismo, la solidarietà sociale, l'italianità e la questione meridionale. La reazione dei Fiorentini non si fece attendere: mentre le signore dell'aristocrazia riprovavano la maldicenza e la mancanza di pudore di Madame Rattazzi, i giornali satirici ne fecero oggetto di sarcasmo nelle loro vignette: dalle battute sagaci del *Pasquino*[4] si passò alle insinuazioni de *La chiacchiera*[5] e per finire, alla maldicenza dei *Pettegolezzi fiorentini*[6].

3. Strumentalizzazione politica

Ormai, per il sentire comune l'interesse per la politica, la pacatezza, la curiosità culturale e la calda ospitalità dell'una erano divenute antitetiche allo scarso senso di opportunità politica, all'eleganza raffinata, alla insofferenza verso tutto ciò che era legato al passato ed all' instabilità

4 Il popolo fiorentino indignato chiede [O la lingua di Madame R. o morte!], mentre una popolana grida [Giuriamo di strappare il chignon a madama Rattazzi] intonando la Marsigliese. Pasquino (1856-1930). Torino-Firenze.

5 [Le chiare acque d'Arno si lasciano intorpidire da poche gocce d'inchiostro] a commento dell'immagine di donna immersa in Arno come una sirena. La chiacchiera (1860-67). Firenze.

6 Un signore dice ad una dama colpita da un libro [Anche voi siete offesa dal libello di madama Rattazzi? Vendicatevi col fare pubblicare la di lei biografia*e lei [Sgraziatamente la sua biografia è fatta e pubblicata da molto tempo: Stenterello alla Quarconia chiama Bicheville "Città del Corneto"]. Pettegolezzi fiorentini .

nelle relazioni personali dell'altra. Il dibattito politico tra la Destra e la Sinistra strumentalizzò le doti di intelligenza politica, umanità e sensibilità sociale della Peruzzi facendola diventare il modello che la cultura fiorentina voleva offrire alla neo-nata nazione; invece, venne giudicata sommariamente e opportunisticamente condannata ad una damnatio memoriae la provocatrice, esterofila e per nulla convenzionale Maria Rattazzi. D'altronde, come poteva essere apprezzata dai seriosi e un po' bacchettoni Fiorentini una donna che al dibattito politico fondato sul confronto tra posizioni diverse e alla ricerca di un equilibrio foriero di crescita sociale, preferiva il pettegolezzo, le insinuazioni le provocazioni? Come poteva essere preso sul serio il suo desiderio di innovazione da chi considerava un segno di rilassatezza morale la curiosità e la sperimentazione di forme di espressione meno convenzionali? E, infine, come potevano i Fiorentini, che avevano fatto della sora Emilia, benevola affettuosa, accogliente ed intelligente, il simbolo della politica e della cultura di Firenze Capitale, resistere alla tentazione di far vincere la santità laica della Peruzzi sulla frivolezza, la mancanza di senso dell'opportunità politica, la ricerca di novità e lo spirito libero della donna considerata dall'agiografia popolare la sua rivale?

4. Opere di Emilia Peruzzi

Per cercare una risposta motivata, esploreremo il modo di essere delle due donne attraverso gli scritti con l'obiettivo di verificare se il divario incolmabile comunemente rappresentato sia reale o artatamente costruito.

Così diceva di sé la Peruzzi nel Diario [Forse non sono abbastanza donna per essere madre. I miei gusti sono piuttosto quelli degli uomini che delle donne. Le cose patrie, gli studi, le occupazioni tutte, esclusi i lavori donneschi. I viaggi, l'operosità, la vita pubblica sono le mia passioni, le cose a cui mi dedico con trasporto […] (Toscanelli 2007) e successivamente considerava "come donna sono un essere in completissimo […] ma come moglie raggiungo l'apice della felicità per la felicità che do e ricevo e come creatura umana offro alle genti il raro esempio di un essere felice a cui in questa valle di lacrime non rimangono desideri da soddisfare […]" (Toscanelli 2007).

Si racconta come una viaggiatrice curiosa, che girava con la guida turistica in mano, s'interessava al funzionamento dei trasporti ferroviari, incontrava conoscenti, acquistava doni per gli amici, annotava meticolosamente i luoghi di ristoro e le pietanze consumate. Non animata da grandi ambizioni intellettuali, ma dotata di buone capacità comunicative ed acume politico, Emilia passò buona parte della sua vita a scrivere, lasciandoci un preziosissimo affresco dell'epoca: in aggiunta ad un

diario e ai suoi ricordi pubblicati postumi (Toscanelli 1934), nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze si trovano, oltre alle raccolte epistolari edite[7], numerosissimi manoscritti con lettere, biglietti, brevi messaggi che la donna inviava tutti i giorni, con regolarità implacabile, ad una rete enorme di corrispondenti, con cui coltivò relazioni ed amicizie per tutta la vita, armonizzando tendenze e tradizioni eterogenee e favorendo l' incontro tra regioni e radici culturali diverse[8].

5. Madame Rattazzi: solo una donna frivola?

Sempre a Firenze presso la Biblioteca Nazionale Centrale, nel Fondo Tordi, risalente al 1933, in una scheda bibliografica[9] dell'epistolario di Maria Rattazzi l'anonimo 'estensore definisce la donna [scrittrice e donna politica francese][10].

5.1. *Scrittrice?*

Durante la permanenza fiorentina Madame Rattazzi venne considerata una nobildonna annoiata, che si dilettava a scrivere poesie, e commedie che venivano rappresentate in palazzo Guadagni ed anche dei romanzi. Manteneva costanti rapporti epistolari indirizzando ai suoi corrispondenti lettere e biglietti su carta raffinata con impressa la corona imperiale. In realtà nel Catalogue général de la Bibliothèque Nationale de France, alla voce a lei dedicata, sono annoverati 108 Riferimenti biblio-

7 "Lettere inedite di Emilia Peruzzi alla Contessa Virginia De Cambray (luglio-ottobre 1859)" *Risorgimento italiano*. Torino: Bocca. *Lettere ai Peruzzi 1872-1900,* a cura di T. Giacalone-Monaco (Pareto 1968); *Lettere di Sidney Sonnino ad Emilia Peruzzi, 1872-1878* (Sonnino 1998), a cura di P. Carlucci; *Un carteggio di fine secolo: Renato Fucini-Emilia Peruzzi 1871-1899* (Fucini 2006), a cura di Claudia Lazzeri. Firenze: University Press; "Lettere di Emilio De Marchi a Emilia Peruzzi (1892-1898)" (De Marchi 2005).

8 Nel catalogo dei manoscritti della BNCF incontriamo 47 carteggi indirizzati al politico italiano e senatore Luigi Guglielmo Cambray-Digny all' artista e mecenate Rachele Villapernice, allo scrittore e patriota Niccolò Tommaseo, a Giuseppe Protonotari , editore direttore della Nuova Antologia,a Giannina *Milli* scrittrice e poetessa estemporanea, al diplomatico Pietro *Marchi*, Giuseppe *Magnetto,* all'editore Felice Le Monnier, a Demetrio *Finocchietti,* al conte Francesco Papafava, al politico e scrittore Gino Capponi, o ricevuti da Alessandrina Bakounine, figlia del console russo e moglie di Vilfredo Pareto,Virginia Cambray Digny, Isidoro del Lungo, Raffaello *Fornaciari*, dall'*artista inglese* Thomas *Franklin, dal* senatoreTulio *Massarani, ,da Franklin Jean Martin*,dal *l'architetto Giuseppe Poggi, dal* poeta improvvisatore Giuseppe *Regaldi*, da Stefano Scovasso dallo statista Bettino Ricasoli.

9 Biglietto inviato a Carlo Pancrazi, 20/3/ 1867 intestato Maria Rattazzi, in Francese e con corona imperiale.

10 [Studholmine Marie Laetitia Bonaparte Wyse maritata in seconda nozze al Ministro di Stato Italiano Urbano Rattazzi ed in terze nozze a Luis De Rute, giornalista spagnolo, nacque a Waterford (Irlanda) nel 1830 [...] Abbiamo di lei" Si j' etais reine; Bicheville; Rattazzi et son temps; L'Espagne contemporaine].

grafici di cui ben 71 come autrice. Anche nel Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale Italiano sono elencate 49 sue opere come anche, per finire, nel Catalogo della Biblioteca Centrale Nazionale di Firenze sono presenti ben 23 schede a suo nome. I suoi scritti la rivelano, in contrapposizione con la donna dalla vita irrequieta, fantasiosa, piena di capricci e colpi di scena, come una persona colta, attenta ai cambiamenti sociali e culturali, idealista e libertaria e che ha frequentato importanti uomini politici ed intellettuali europei. Le opere prevalentemente firmate con il cognome Rattazzi spaziano dalla narrativa alla saggistica, dalla biografia alla poesia, dalla politica ai racconti di viaggio. Per intrattenere gli ospiti nei suoi salotti si cimentò nella musica[11] e nella drammaturgia[12]. Allieva del famoso disegnatore satirico Honoré Daumier, diede il suo personale contributo di Caricaturista estrosa e velenosa rappresentando, in una serie di caricature caratterizzate da "Grosses Têtes" su piccoli corpi, personaggi politici dell'Italia post-unitaria e dame di società còlti in situazioni umoristiche e satiriche[13]. Spirito libero, nei romanzi[14] e nei racconti[15] descrisse a volte realtà scandalistiche o scabrose, incurante di critiche e polemiche, anzi sembrando quasi divertita di suscitarle. Nel romanzo *Le mariage d'une Créole* (Rattazzi 1866) del 1864 faceva riferimento ad un evento di cui era stato protagonista un alto esponente della politica e della finanza parigina[16], per cui ne fu proibita la pubblicazione in Francia[17]. Nella biblioteca di Giuseppe Garibaldi a Caprera[18] è conservata una copia del polemico[19] romanzo in versi *La Chanteuse des Colonies* (Rattazzi 1867b), con dedica autografa dell'autrice[20].

Addirittura, nel 1867 provocò quasi una crisi di governo in occasione della pubblicazione del già citato romanzo *Le chemin du paradis (Bicheville)*, il 4° tomo della saga *Le piège aux maris*[21], suscitando l'indigna-

11 Nel Catalogue général de la Bibliothèque nationale de France si trovano 16 composizioni, tra cui l'Aria malinconica : Quel cor che mi prometti, in Italiano.

12 La raccolta *Bazar drammatico*, le commedie *L'amour à Coppet, Pour un doigt, Le muet qui parle, Le chant du cygne e Une nuit de noces.* Il dramma *L'aventurière des colonies* del 1867, ispirato *a Le mariage d'une Créole,* di cui era stata proibita la pubblicazione.

13 Album di caricature (1860-65), attualmente di proprietà Gonnelli.

14 *La réputation d'une femme*, La Forge, Le roman d'Aline, Énigme sans clé, La belle Juive: Si j'étais reine!!, Il romanzo in versi *La Chanteuse des Colonies, Louise de Kelner La fin d'une ambassadrice*.

15 *Mademoiselle Million, La Grand'mère.*

16 Il vice presidente del Parlamento francese M.Schneider che nel romanzo diventa " Tailleur".

17 Pubblicato nel 1866 a Bruxelles, nel 1870 fu dato alle stampe in Francia come Le chanteuse e solo nel 1882 col suo vero titolo.

18 Catalogato al n.1582, a cura di Olivari La biblioteca di Garibaldi a Caprera

19 Sembra che l'opera alludesse alle chiacchierate nozze di Napoleone III con Eugenia di Montijo.

20 [A Monsieur Giuseppe Garibaldi hommage respecteux de l 'auteur Marie Rattazzi]

21 che comprendeva anche Rattazzi, Mme Urbain (Marie de Solms) (1866): *Les débuts de la forgeronne*. Paris: Cadot ; Rattazzi, Madame (1866): *La Mexicaine.* Paris: Alexandre Cadot.

zione di uomini politici ed abitanti di Firenze che attribuirono all'autrice un malizioso disegno politico di denigrazione della nuova capitale d'Italia[22]. Nata in Irlanda, educata a Parigi, sposata prima ad un Alsaziano, poi ad un Italiano ed infine ad uno Spagnolo, Maria ebbe molte occasioni per viaggiare e conoscere nuove realtà come l'Olanda[23] e rimase affascinata da paesi come il Portogallo, che descrisse in un racconto di viaggio[24] che non ebbe molta fortuna. Mandata in esilio in Savoia da Napoleone III per le sue idee politiche scrisse una guida di viaggio su Nizza[25], edita più volte tra il 1854 ed il 1869 a Nizza, a Parigi e a Firenze; proprio nel 1854 nella città toscana Gian Pietro Viesseux[26] aveva rifiutato la pubblicazione di "Nice ancienne et modernen", non considerato consono alla sua linea editoriale ed aveva consigliato all'autrice di rivolgersi a Le Monnier che, successivamente, nel 1867 pubblicherà *L' aventurière des colonies*. E, in più, si cimentò nella poesia[27].

Per la molteplicità di interessi, la curiosità intellettuale, l'autonomia di giudizio critico e anche per l'apertura alla cultura del resto d'Europa i suoi scritti furono pubblicati in Italia, Belgio, Portogallo, Spagna e Svizzera; in Francia, tra gli altri, la Libraire Officiel de la Société des gens de lettres, l'editore alla moda Édouard Dentu, E. Flammarion, la Librairie des bibliophiles, il libraio specializzato in filosofia e filologia Félix Alcan e Degorce-Cadot dettero alle stampe le sue opere.

5.2. *Donna politica francese?*

Maria si definiva, senza mezzi termini, repubblicana e propugnava una forma di governo liberale, ritenendo Napoleone III l'usurpatore del trono di Francia. Nel 1853, accusata di aver reso il suo salotto un luogo d'incontro per sovversivi ed un Foyer d'opposizione al regime imperiale, fu allontanata da Parigi e si recò nella Savoia Piemontese e da allora fu tenuta sotto controllo dalla polizia segreta nei suoi viaggi a Torino,

22 In un abstract della Bibliothèque numérique romande a cura dell'Ass. Les Bourlapapey 14 octobre 2012 si legge [L'auteure nous décrit de même les destins divers qu'elle attribue aux protagonistes de ses romans. Cette originale nous révèle les raisons du titre de la série et, mais aussi, ses contradictions perceptibles dans ses livres comme dans sa vie qui fut agitée: trois mariages et des relations « scandaleuses…].

23 RATTAZZI, Madame (1899): *La Petite Reine (Impressions et Souvenirs de Hollande)*. Paris: Ancienne Librairie Germer Bailliére et Cie.

24 RATTAZZI, Madame (1879): *Le Portugal à vol d'oiseau*. Paris : A. Degorce-Cadot,

25 DE SOLMS, Marie-Letizia (1854) *Nice ancienne et moderne* . Nizza: Société typographique. *Rattazzi*, Marie (1854): *Nice*. Florence : Vulcan. RATTAZZI, Madame Marie (1869): *Nice la belle , Monaco*. Paris : Degorce-Cadot.

26 Viesseux, G.P. 1854, ms, BNCF. Con allegato Biglietto in francese a firma Maria de Solms nata Bonaparte Wise su carta intestata M.B.S. e con corona imperiale, indirizzato a Viesseux per chiedere la istampa in Italia del libro già pubblicato a Parigi.

27 Al primo libro *Fleurs d'Italie, poésies et légendes*, seguirono le raccolte *Les Rives de l'Arno*, La Dupinade surivie des Chants de l'exilée, Le portrait de la Comtesse, Recherche de l'idéal, Boutades, Les femmes de 93.

per la simpatia manifestata nei confronti dei patrioti italiani che lottavano per l'indipendenza. Ad Aix-les-Bains fondò la rivista letteraria e artistica "*Les Matinées d'Aix-les-Bains*"[28], seguita da "*Le journal du chalet*"[29] e da "*Soirées d'Aix-les-Bains*"[30] in cui trattava temi letterari e racconti di viaggio, traduceva libri stranieri e disegnava caricature e vignette satiriche; ad esse collaborarono il drammaturgo François Ponsard, lo scrittore Victor Hugo, il famoso autore di romanzi popolari Pierre Alexis Ponson du Terrail, il poeta romantico Théodore de Banville, il critico letterario Charles Augustin de Sainte-Beuve. Libertaria, progressista, ammiratrice di rivoluzionari ed eroi del Risorgimento come Giuseppe Garibaldi, illustrò i processi di unificazione nazionale in atto in Europa in un saggio storico sulla Spagna[31] e propugnò l'unificazione tra Spagna e Portogallo[32] in *Le mariage ou L'avenir du Portugal*; inoltre, descrisse la vita politica e culturale fiorentina negli anni in cui Firenze fu la Capitale del Regno d'Italia, anche con scritti di cronaca politica e di occasione[33]. Estimatrice di personaggi anticonvenzionali o ribelli come George Sand e Daniele Manin, ne raccontò la vita[34]. Scrisse, oltre alla sua[35], la biografia di politici quali lo spagnolo Emilio Castelar[36] e Urbano Rattazzi[37], come anche della scrittrice Delphine De Girardin[38]. Curò la pubblicazione degli epistolari[39] del marito ed anche quelli del poeta e musicista francese Pierre-Jean de Béranger e di Victor Hugo[40]. Interessata alle espressioni della cultura europea, intuì l'opportunità di far circolare al di fuori dei confini nazionali, oltre a quelle francesi, le produzioni artistiche e letterarie di altri paesi; conoscendo anche ita-

28 *Les matinées d'Aix-les-Bains* (1858-61).

29 *Le journal du chalet* (1863).

30 *Les Soirées d'Aix-les-Bains* (1865).

31 RATTAZZI, Madame (1879): *L'Espagne moderne*. Paris: Dentu.

32 RATTAZZI, Madame (1862): *Le mariage ou L'avenir du Portugal.* Paris: tous les libraires.

33 RATTAZZI, Madame (1870): *Florence: portraits, chronique, confidences.* Paris: Degorge.

RATTAZZI, Madame *Cara Patria. Echos italiens,* 1873*,* Paris: librairie des Bibliophiles.

DE SOLMS, Marie-Letizia (1862): *A.S. M. A le Roi Victor Emmanuel* [S.l.] Derossi et Dusso.

34 DE SOLMS, Marie Urbain Rattazzi (1858): "George Sand". *Les femmes célèbres du 19e siècle*. Bruxelles: Meline Cans et Compagnie.

DE SOLMS, Madame Marie (1858): *Manin : essai biographique* . Turin : Steffenone, Camandona et C.

35 RATTAZZI, Madame (1868): *Le rêve d'une ambitieuse, autobiographie.* Paris: Dentu.

36 RATTAZZI, Madame (1899): *Une époque. Emilio Castelar: sa vie, son œuvre, son rôle historique. Notes, impressions et souvenirs, biographie*. Paris: Ancienne Librairie Germer Bailliére et Cie.

37 RATTAZZI, Madame (1881 ou 1887): *Urbain Rattazzi et son temps, biographie.* Paris: Dentu.

38 DE SOLMS, Marie (1857): "Madame Emile De Girardin : sa vie et ses œuvres". *Les Femmes celebres du XIX siècle*. Bruxelles: Meline Cans et Compagnie, II.

39 RATTAZZI, Marie Laetitia (1899): *Rattazzi e son temps 1881-1887.* Paris : Dentu.

40 RATTAZZI, Marie Laetitia. Lettres de Béranger e Victor Hugo.

liano, spagnolo e portoghese, curò la traduzione[41] di molte opere e pubblicò in Italia *Les matinées Italiennes*[42] ed in Spagna *Les matinées Espagnoles*[43], che diventerà nel 1888 "*Nouvelle Revue Internationale*", a testimonianza di una avvenuta, almeno nel suo pensiero, transnazionalizzazione della cultura .

6. Controluce: un'altra Maria, un'altra Emilia!

Da questo excursus vien fuori l'immagine di una donna moderna, innamorata della rivoluzione e della libertà, pronta a pagare le conseguenze di comportamenti poco avveduti senza sterili vittimismi. Una donna che, avendo vissuto in paesi diversi, aveva acquisito una grande apertura mentale ed attribuiva a politica e cultura una dimensione non limitata dai confini nazionali. Ed era proprio questo a preoccupare i Fiorentini che, affezionati alla grandezza del passato, di buon grado avevano accettato l'idea che la loro città diventasse, da capoluogo del Granducato, capoluogo della nazione. Questa esaltazione della Francia faceva sì che nell'ambiente cittadino si preferissero altri salotti: cosa avevano da imparare dai Francesi i concittadini di Dante, Galileo e Machiavelli, quelli che parlavano una lingua utilizzata come modello di lingua nazionale da Alessandro Manzoni? Piuttosto erano da preferire gli studiosi stranieri che avevano letto e tradotto i classici italiani e che a Firenze avevano come punto di riferimento il salotto rosso! Tra di essi, il poeta americano Henry Wadsworth Longfellow, grande estimatore della cultura italiana e studioso di Dante, che nel 1867 aveva pubblicato la prima versione americana della Divina Commedia, un gran successo che solo in quell'anno ebbe altre tre edizioni. In realtà, l'aspirazione dei Peruzzi a fare del loro salotto un punto di riferimento culturale e politico anche per gli intellettuali stranieri di passaggio a Firenze, si scontrava con le difficoltà che gli italiani, forniti di una scarsa conoscenza delle lingue straniere, incontravano nel comunicare con persone che venivano considerate come "Barbari" in quanto parlavano un italiano aulico, appreso studiando i nostri classici e, di conseguenza, non in grado di affrontare una conversazione sulle questioni attuali e scottanti dell'Italia postunitaria[44].

Forse, almeno in questo, aveva visto giusto Madame Rattazzi!

---

41 I drammi Un divorce, tradotto dal portoghese e Le grand Galeoto di Echegaray, la commedia Le cousin Basile, ed ilsaggio Une epoque : Emilio Castelar, sa vie, son oeuvre, son role historique

42 Les matinées Italiennes, 1865-70 L'editore varia in: Achille Paris.

43 *Les matinées Espagnoles*, 1883-1888, Madrid e Parigi.

44

7. La diversità: una risorsa!

E se, evitando di ritenere un problema le differenze tra gli stili di vita adottati dalle due donne, si considerasse la specificità una risorsa? Cadrebbe l'aureola di sacralità con cui è stata ammantata Emilia Peruzzi e l'accusa di cinismo e rilassatezza morale che ha pesato su Maria Rattazzi: né angeli né demoni, ma persone che fidandosi del proprio giudizio hanno partecipato alla vita della società civile. Risulterebbe evidente il contributo dato da ciascuna all'unità nazionale, favorendo processi di diffusione di usi e tradizioni delle regioni italiane e facendo conoscere alla giovane nazione modelli di vita e di cultura di altri paesi europei! Negli scritti di entrambe, infatti, come in un ordito o un ricamo, a seconda di quale delle due si parli, traspare un sentire comune che, pur se in forme diverse, è riconducibile alla passione politica, al senso civico ed all'interesse per la cultura che condividevano. Ed anche i loro comportamenti trasmettono l'immagine di due donne moderne, autonome e consapevoli della centralità femminile che hanno in comune la volontà di partecipare da protagoniste alla crescita civile, culturale e politica del mondo in cui vivono!

Bibliografia

BACCINI, Giuseppina (1913): "Lettere inedite di Emilia Peruzzi alla Contessa Virginia De Cambray (luglio-ottobre 1859)", *Risorgimento italiano*. Torino: Bocca, 518-537.

DE AMICIS, Edmondo (1902): *Un salotto fiorentino del secolo scorso*. Firenze: Barbera. DE MARCHI, Emilio (2005): "Lettere di Emilio De Marchi a Emilia Peruzzi (1892-1898)" a cura di Rosanna Melis, in *A.A.V.V., Emilio De Marchi. Un secolo dopo*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.

FRANCHETTI, Leopoldo; SONNINO, Sidney (1877): *La Sicilia nel 1876* Firenze: G. Barbera.

FUCINI, Renato (2006): *Un carteggio di fine secolo: Renato Fucini-Emilia Peruzzi 1871-1899*, a cura di Claudia Lazzeri. Firenze: University Press.

FRANCHETTI, Leopoldo; SONNINO, Sidney (1877): *La Sicilia nel 1876*. Firenze: G. Barbera.

PANARELLO, Carmela (2015): "I salotti di Firenze capitale". Condemi, S. *Firenze capitale (1865-2015)* Livorno: Sillabe.

PARETO, Vilfredo (1968): "Lettere ai Peruzzi 1872-1900", a cura di T. Giacalone-Monaco. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2 vol.

PESCI, Ugo (1904): *Firenze capitale (1865-70), dagli appunti di un ex-cronista*. Firenze: Bemporad.

RATTAZZI, Mme. Urbain (Marie de Solms) (1865): *Le piége aux maris.* Paris: A. Cadot.

RATTAZZI, Mme. (1866): *Les mariages de la créole*. Bruxelles: Lacroix, Verboeckhoven et C.ie RATTAZZI, Madame (1867a): *Bicheville ou le Chemin du Paradis*. Paris: Cadot et Degorce.

RATTAZZI, Mme Marie (1867b): *La chanteuse*. Paris: Librairie internationale.

SONNINO, Sidney (1998): *Lettere di Sidney Sonnino ad Emilia Peruzzi, 1872-1878*, a cura di P. Carlucci. Pisa: Scuola Normale Superiore.

TOSCANELLI PERUZZI, Emilia (1934): *Vita di me,* raccolta dalla nipote Angiolina Toscanelli Altoviti Avila. Firenze: Vallecchi.

— (2007): *Diario (16 maggio 1854-1 novembre 1858*), a cura di Elisabetta Benucci. Firenze: Società Editrice Fiorentina.

URBINATI, Nadia (1988): "Lucifero e l'acqua santa". *Giornale critico della filosofia italiana,* 2.

Literatura, arte y periodismo en la Italia contemporánea: el caso de Irene Brin

Victoriano Peña
Universidad de Granada

Resumen: Leo Longanesi fue el inventor del nombre de Irene Brin (su nombre real era Maria Vittoria Rossi) con el que la refinada escritora romana empezó a colaborar en 1937 en la revista *Omnibus* protagonizando una sección de crónicas mundanas de enorme éxito que continuó más tarde en numerosas revistas y periódicos, como *La settimana Incom Illustrata*, donde se hizo famosa al gran público, firmando con el nombre de la condesa Clara Ràdjanny una serie de reportajes (reunidos posteriormente en el *Dizionario del successo, dell'insuccesso e dei luoghi comuni*, Sellerio, 1986) sobre comportamiento y moda, campo este último en el que fue una reconocida especialista a nivel internacional colaborando desde muy temprano con la revista norteamericana *Harper's Bazaar*. Brin compaginó su actividad de escritora y periodista, con la de promotora del arte a través de la famosa Galleria L'Obelisco, lugar de encuentro de la intelectualidad italiana, desde la que contribuyó a la difusión de los artistas italianos y europeos de la posguerra.

Palabras clave: Irene Brin; Periodismo; Arte; Moda.

Irene Brin fue uno de los muchos pseudónimos con los que a lo largo de su vida firmó sus trabajos periodísticos Maria Vittoria Rossi. Se lo asignó su fervoroso mentor, Leo Longanesi, que como director de una de las revistas más insólitas del periodo fascista, *Omnibus*, bautizó así a la refinada escritora romana cuando empezó a colaborar en 1937 con un artículo titulado "Sera al Florida", el primero de una larga serie con los que Brin protagonizaría una sección de crónicas mundanas de enorme éxito que continuó más tarde en numerosas revistas y periódicos. Le gustó tanto este pseudónimo, que suplantó su auténtica identidad, tanto para los lectores de sus sucesivas obras de creación, como incluso para la familia y amigos[1]. Tuvo desde sus

1 Lo aclara la propia escritora en el artículo "Arte e mondanità. Un nome inventato", publicado en un número especial de *Il Borghese* dedicado a Longanesi con motivo de su fallecimiento: "Io non mi chiamo né Irene, né Brin, anche se così figuro in contratti, elenchi

comienzos otros pseudónimos, como el de Marlene, que usó en su debut periodístico en el diario *Il lavoro* de Génova para no disgustar a su padre, un general del ejército italiano[2], que no veía con buenos ojos que una muchacha ocupase su tiempo en un oficio que, como demostraban las redacciones de los periódicos de esos años, era casi exclusivamente masculino. En esta propensión de naturaleza camaleónica, adoptaría también el pseudónimo de Oriane, que era el nombre de la duquesa de Guermantes protagonista de uno de sus libros preferidos, *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, y con posterioridad firmaría como Mariù (diminutivo con el que la llamaban en familia), Maria del Corso (usando el apellido del marido), Madame d'O, Cecil-Wyndham Alighieri, Morella, Marina Turr, Adelina, Geraldine Tron, la Bella Otero, etc.

En *Omnibus*, Brin hace una disección brillante e irónica del tren de vida que la burguesía llevaba, en Italia (y no sólo), jovial e indiferente a la delicada situación política que tenía lugar a la sombra del fascismo. Una selección de sus crónicas se publicaría más tarde con el título de *Usi e costumi 1920-1940* (1944), una antología de las mejores colaboraciones que Brin escribió para *Omnibus*, y que veían la luz en la revista semanal de Longanesi en una columna situada entre la de Alberto Savinio, que se encargaba de la crítica teatral, y la de Bruno Barilli, sobre crítica musical, junto a las narraciones del novelista Mario Soldati, los reportajes de Corrado Alvaro, las viñetas de Mino Maccari y las reseñas literarias de Arrigo Benedetti, por citar a algunos de los colaboradores de mayor proyección presente o futura.

Brin, una mujer "acuta e intelligente", de una enorme cultura y con sabia ironía, una escritora brillante, "inventrice di uno stile (…) eccentrico e praticamente inimitabile (…) in cui avanguardia culturale e alta moda, costume e inattese citazioni letterarie (…) si amalgamano in modo sorprendente" (Borgese 1981), pretende con esta antología trazar los rasgos más sobresalientes de las clases sociales adineradas que, en gran parte y a pesar de la evidencia y la gravedad de los sucesos históricos, italianos y europeos, que terminarían por desembocar en el conflicto bélico, pensaban que su mundo lleno de privilegios y excesos de todo tipo, jamás sucumbiría al letal dinamismo de los acontecimientos históricos, a los que ellos, en su gran mayoría, asistían con cierto

telefonici, discorsi familiari. Sono nomi inventati da Longanesi. Io sono un'invenzione di Longanesi, come molte altre persone che ebbero la fortuna di passargli accanto, di svegliare in qualche modo il suo interesse, di scatenare la sua furiosa pazienza costruttiva (Camerlingo 2012: 9).

2 Irene Brin creció en un hogar particular, pues a la disciplina de su padre militar, se unía el celo educativo de su madre, una judía austríaca, que mantendrá a sus hijas (tenía una hermana a la que estaba muy unida) lejos de la escuela fascista y llegará a enseñarles cinco idiomas. Vid. Claudia Fusani (2012): *Mille Mariù. Vita di Irene Brin*. Roma: LIT.

desdén e inusitado estupor. Como anota la escritora en la introducción del libro acerca del contenido y la atmósfera que se desprende de sus crónicas:

> Questa non vuole, né può, essere la storia di un ventennio, ma solo un aiuto a comprendere una generazione rumorosa, ingenua e triste, che s'illuse di vivere secondo un ritmo eccezionale. Una generazione terribilmente cosciente di sé, ostinata sempre a scoprirsi istinti e giustificazioni, diritti e furori, e ignara di dover soggiacere alle costrizioni più assolute che si rammentino: così esaltata, nel sentirsi libera di ogni vincolo morale, sentimentale e fisico da non avvedersi, se non troppo tardi, di aver perduto la libertà (Brin 1981: 11).

Con un estilo desenvuelto e irónico, en el que predomina su insuperable talento para dotar a su escritura (y a la propia existencia) de una "impronta di bellezza, eccentricità e rigore" (Tornabuoni 1981: 229) rara y escasa en el periodismo de aquellos años, Brin se recrea en la crítica mordaz a la burguesía romana, que, por extensión, representaba y encarnaba los anhelos y los gustos, las virtudes y los vicios de la Italia urbana de la época. Brin hace gala de una prosa desinhibida y moderna a la hora de enumerar los "usos y costumbres" de una sociedad que empezaba a hacer de la tecnología y el consumismo el centro y el motor de su ocio, demostrando, a modo de ejemplo, un amor desmesurado por los coches y las marcas automovilísticas, por los grandes almacenes y las compras a plazos, que hacían de los compulsivos consumidores "prigionieri del grande sistema", por el uso y abuso del teléfono o por lo que nuestra escritora denominó la "radiomania", que, si bien por una lado, significaba "l'abolizione assoluta della solitudine", suponía al mismo tiempo, como iba a ocurrir más tarde con la televisión y hoy día con los ordenadores, "l'abolizione assoluta della socievolezza" (Brin 1981: 31).

Llama la atención de nuestra escritora la exaltación sin medida que se hace de la juventud durante los años veinte y treinta. Una juventud en la que primaba "il gusto del *record*, dell'estremo", provocando un fenómeno que creo que, en gran medida, se asemeja al que vivimos actualmente, en el sentido de que los padres, a los que, en palabras de Brin, sus hijos generacionalmente despreciaban, no sólo aceptaban masoquistamente esta actitud por parte de sus vástagos, sino que "desideravano solo di imitarli, di raggiuggerli, di essere magri, dinamici [...] e la moda, spiccia, consentiva provvisorie illusioni di sveltezza, i bruschi dimagrimenti restituivano ad ognuno lontane somiglianze con le immaginni di una giovinezza trascorsa" (Brin 1981: 110). Una sociedad que primaba las apariencias y que hacía de cualquier actividad una exhibi-

ción de cara a la galería, tanto en la práctica esnobista del esquí como en la ostentosa consumición de cigarrillos o de drogas como la cocaína entonces ya de moda entre los jóvenes de familias adineradas.

Realiza asimismo un retrato fugaz, pero incisivo de las mujeres "protagoniste" de la vida frívola y del ambiente cultural del momento, entre las que destacan la reina de Rumanía, "«inglese», come lei stessa amava definirsi, «per nascita e per *carnation*»", la anodina millonaria argentina Madame Martinez de Hoz, las poetisas Amalia Guglielminetti y Anna De Noilles, afirmando de ésta última que "faceva l'amore, faceva i sonetti: il primo [...] le importò meglio dei secondi" (Brin 1981: 63), Paola di Ostheim, princesa de Sajonia Weimar, que recibía de D'Annunzio "giustificate citazioni, confronti vantaggiosi con statue greche, e aggettivi eccezionali. Sposò il principe di Sassonia Weimar, fu amata da Re Costantino di Grecia, scrisse romanzi" (Brin 1981: 65), la acriz Marta Abba, musa de Pirandello, al que alude sin nombrarlo ("amata da colui che noi consideriamo il massimo autore del nostro tempo"), Andrée Caron, la mujer del Agha-Khan, Caterina Mansfield, "Il maggior poeta della nostra epoca", Jane di San Faustino, "animatrice della società romana, divenne poi il personaggio principale dei Festivals Veneziani", la baronesa Kayser, etc.

Irene Brin quiere ser también testigo de la evolución de los gustos artísticos de una sociedad en la que, a pesar de la imposición estatal de una cultura italiana tendente a la exaltación anacrónica del gran patrimonio artístico italiano, en su totalidad de carácter figurativo, empieza a abrirse paso la aceptación de otras expresiones artísticas más cosmopolitas por parte de la alta burguesía de una Italia en cierto sentido aún provinciana. Esta apertura se manifiesta en la aceptación y la admiración creciente por el arte abstracto (y por Kandinsky, en particular), así como en la reivindicación de la capacidad creativa y artística de la fotografía, un arte nuevo que, a decir de nuestra escritora, tiene su carta de presentación en la obra admirable de artistas como Man Ray, Lissitzhy, Cecil Beaton, entre otros.

Levanta acta además de la afición de esta sociedad, con ansias de cosmopolitismo, a las modas culturales norteamericanas, que más allá de la fascinación por el *chewing-gum*, empieza a sentir verdadera devoción por las novelas policiacas, por músicas como el jazz, que si bien al principio parecía solo "un divertimento", se convirtió en "un mito: così facile ai miti, l'ultimo ventennio" (Brin 1981: 167) y por el cine, tanto el protagonizado por las grandes estrellas de Hollywood (Joan Crawford, Greta Garbo, Mirna Loy, Loretta Young, Carole Lombard, etc.), como el que Brin califica como cine inteligente (de Epstein, Léger, Cavalcanti, Dreyer, etc.). En esta línea, Brin registra con cierto disgusto la predilección, entonces todavía incipiente, de los italianos de las clases sociales

elevadas, por el uso y abuso de los anglicismos léxicos en el habla cotidiana, palabras y expresiones como *ok*, *bye-bye*, *allô*, *cheerio, sweetie* o *darling*, que para nuestra escritora constituyen "l'apporto dell'America al linguaggio internazionale" (Brin 1981: 37). Como privilegiada testigo de su tiempo anota también la devastación de este mundo ideal con la llegada de la guerra y la caída en desgracia de muchas familias y de numerosos intelectuales por la política aniquiladora de los fanatismos europeos. De esa situación desesperada, otra palabra que recuerda amargamente a la época actual, el *visa*, el visado, que adquiere, en esos años de desestabilidad y persecución, un protagonismo inusitado:

> Grandi ondate di gelida e meschina paura cacciavano dalle loro case vecchi signori geniali e bambini atterriti [...] Freud stava morendo, gli accordarono un *visa* inglese, per pietà. Zweig non ebbe *visa* europeo, e si suicidò in Sud-America. I nostri amici ci dicevano, con le labbra bianche, «Avrò forse un *visa* per la Cina, o il Perù», e si faceva la coda davanti ai Consolati (Brin 1981: 46-47).

No obstante, Irene Brin insistirá, con una cierta desazón, en el sentimiento prevalente que reinaba en buena parte de esta sociedad mundana, obsesionada, a pesar de las consecuencias devastadoras de la guerra, en perpetuar un ritmo de vida que pretendía ignorar el cambio radical impuesto por la gravedad y la dureza de los acontecimientos, pues, a pesar de "le divise dei soldati, di infermiere e di lavoratrici, che gran parte della gente un tempo «brillante» ha rivestito, molti salotti restano, purtroppo, immutati: solo qualche tetra allusione alla mancanza di sigarette americane e di burro, sta a significare il mutamento dei tempi" (Brin 1981: 56)[3].

Ahora bien, una de sus colaboraciones más exitosas y que más fama le procuró en la Italia de la posguerra fue en la revista de Luigi Barzini jr, *La settimana Incom Illustrata*, donde se hizo famosa al gran público, firmando una sección de correspondencia con los lectores con el nombre de la condesa Clara Ràdjanny von Skévitch, una serie de reportajes sobre el comportamiento en sociedad, noticias cinematográficas, reseñas editoriales y moda, campo éste último en el que fue una reconocida especialista a nivel internacional colaborando desde muy temprano con la revista norteamericana *Harper's Bazaar*, de la que formaría par-

3 También para Brin la guerra supuso un vuelco en su vida personal y profesional. En el mes de mayo de 1941 decide trasladarse a Yugoslavia para estar junto a su marido, Gaspero Del Corso, oficial del ejército italiano, con la excusa de realizar un reportaje para el periódico *Il Mediterraneo*. Fruto de esta experiencia, que durará hasta la primavera de 1943, será el conjunto de relatos que publicará con el título de *Olga a Belgrado*, considerada por la crítica como su primera obra de creación literaria.

te de su equipo de corresponsales europeos durante casi veinte años, desde que en 1950 se encontrase casualmente en Nueva York con la directora de la célebre revista americana, Diana Vreeland[4].

Bajo el pseudónimo de esta vieja aristócrata centroeuropea, Irene Brin, exhibiendo un esnobismo frívolo y a menudo distante, como corresponde a la clase social de conductas y costumbres estereotipadas propias de la buena sociedad, aconsejará a las lectoras sobre asuntos tan variados como el modo apropiado de vestir, las prendas que conviene llevar en cada momento (*cappello*, *guanti*, *occhiali*, *orecchini*, *reggiseni*, que define como "essenziali, dall'adolescenza alla morte"(Brin 1986: 154), y otras prendas íntimas, como *calze*, *calzini*, "*busti*", que se supone, "talvolta a torto, che gli uomini non li portino mai" y "non meno a torto, che le donne li portino sempre: però, dovrebbero" (Brin 1986: 44). O bien, sobre las tareas domésticas como la colada, quehacer injustamente reservado a las mujeres, cuando en realidad "ogni uomo, aiutato dalle conquiste della scienza (nailon e saponi schiumosi), dovrebbe lavare la sera quanto indossò di giorno" (Brin 1986: 44). E incluso sobre problemas de salud relacionados con el buen aspecto físico, como el cuidado de los dientes y las dietas de adelgazamiento, porque, para la Contessa Clara, lo importante y esencial, siguiendo a Montesquieu, era "scoprire, accentuare, affermare, la propria differenza dalla massa" (Brin 1986: 70).

Fundamental, igualmente, el saber comportarse en sociedad, donde la aristócrata aconsejará de manera insistente la oportunidad de mostrarse moderados y contenidos[5] en todas las situaciones, imponien-

4 Según contaba la propia Brin, ella se encontraba paseando por Park Avenue y una señora anciana la paró y, con la indiscreción que caracteriza a los norteamericanos, le preguntó dónde se había comprado el elegante traje que lucía junto a su marido, un modelo del modisto italiano Alberto Fabiani. A partir de ese momento, Brin sería la gran embajadora de la moda italiana en los Estados Unidos durante la posguerra y verdadera pionera de la difusión y el éxito del *made in Italy*. Por esa razón, el 2 de junio de 1955 se le concederá la medalla de "Cavaliere dell'ordine al merito della Repubblica Italiana" por la contribución de su actividad periodística a la divulgación y el afianzamiento internacional de la moda italiana. De hecho, Fabiani dedicó a la memoria de la amiga periodista, animadora inigualable de la moda italiana en el mundo y mujer de indiscutida elegancia, su colección primavera-verano de 1970 y la "Accademia di costume e di moda" de Roma instituyó, a partir de 1969, el Premio Irene Brin, como tributo a esta apasionada periodista que supo ver el enorme potencial del diseño italiano apoyando sin fisuras el genio y el talento italianos en el competitivo sector de la alta costura. Para profundizar en este aspecto fundamental de la biografía de Brin, vid. Vittoria C. Caratozzolo (2006): *Irene Brin. Lo stile italiano nella moda*. Venecia: Marsilio, así como el espacio que le dedica Guido Vergani (2010). *Dizionario della moda*. Milán: Baldini Castoldi Dalai.

5 De hecho, al hablar de la importancia absoluta de guiar nuestra existencia con moderación, apunta: "Moderate la cortesia e l'insolenza; la preparazione ed il capriccio; il trucco ed il non trucco. Moderate perfino la bontà, non diminuendola, ma mascherandola, per non offendere, con l'evidenza della superiorità, la triste inferiorità altrui" (Brin 1986: 124-125).

do la distancia social que mantiene el equilibrio entre la buena educación y la intimidad no deseada. En la voz "Come sta?", la "contessa" aconseja que, al tratarse de una pregunta superflua y mecánica, hay que responder siempre con "benissimo", ya que "il bollettino della nostra salute non interessa nessuno e tanto meno chi ne chiede così convenzionalmente notizie" (Brin 1986: 561). O a la hora de tomar parte en una conversación entre conocidos o extraños, aconseja a sus lectoras, de manera sabia, que se muestren siempre comedidas:

> Non mostratevi spavalde, se non lo siete in realtà. Non dite parolacce [...] Non fate dispetti. Non mostratevi superiori. Non pensate che tutti, in salotto o in una sala da ballo, stiano guardando voi [...] E rendetevi conto che né questo romanzo, né questo té, né questo ballo hanno poi molta importanza nella vostra vita (Brin 1986: 64-65).

Consejos sabios para dotar de recursos a las mujeres que quieren triunfar en sociedad y que hará extensivos asimismo a las celebridades del mundo de la cultura y el espectáculo, fundamentalmente frente a la agresividad de la prensa rosa, que empezaba ya a asediar sin descanso a las jóvenes estrellas de la posguerra, a las que recomendaba un antídoto infalible: "Una conferenza-stampa con distribuzione di notizie e di ritratti e di disegni elegantissimi può essere più utile che una rissa sui marciapiedi cittadini tra gli inseguitori e l'inseguita" (Brin 1986: 55)[6].

Esta correspondencia semanal con los lectores se configura como un verdadero "galateo"[7], un manual de "buenas maneras", donde la Contessa Clara-Brin, haciendo uso de una soberbia prosa literaria, en la que destaca "il nitore del vocabolario, la sapienza delle scansioni. L'equilibrio lessicale nel trattare una materia [...] L'affascinante leggerezza del «tono, l'ironia»" (Viola 1986: 216), recomienda proceder en la vida bajo el escudo seguro y protector del formalismo:

> Difesa utile, economica, senza rischi. In ogni momento della vita, in ogni difficoltà, in ogni incertezza, accettate l'inamidato soccorso del formalismo. Siate formali e sarete invincibili, poiché avrete applica-

6 La Contessa Clara hablaba con propiedad de celebridades del momento, que nadie conocía en Italia (como es el caso, por poner un ejemplo, de la actriz teatral y cinematográfica francesa Cécile Sorel) y a las admiradoras les aconsejaba dirigirse a ellas de manera respetuosa, pero resuelta: "se vi interessano davvero, parlate loro con sincerità, con semplicità: dite l'impressione che vi fece ascoltarli (o leggerli o vederli) in quella particolare circostanza, il conforto che avete avuto da loro. Ve ne saranno gratissimi" (Brin 1986: 54).

7 De hecho, una selección de estos textos se publicará en la editorial romana Colombo, con el nombre de Contessa Clara (no de Brin) en *I segreti del successo* (1954) e *Il Galateo* (1965). Un antología de ambos volúmenes se ha editado recientemente por la editorial Sellerio con el título de *Dizionario del successo, dell'insuccesso e dei luoghi comuni* (1986).

to, forse grettamente, forse duramente, le regole del vivere civile e non vi potranno attribuire responsabilità diverse da quelle che avete voluto assumere. Non dirò, con questo, che sarete anche simpatici: aver ragione non significa aver fascino! (Brin 1986: 87).

El lenguaje que utiliza Irene Brin en la famosa correspondencia de *La Settimana Incom*[8], plagado de extranjerismos como corresponde a la clase social del personaje, destaca en la prensa del momento por esa "ironia garbata" que acompaña al sentido común que domina en sus consejos, así como "la signorile concretezza degli argomenti proposti dall'autrice", que los hace a la vez "divertenti" y "utili" (De Nicola 1987)[9]. Sirva de botón de muestra la definición de "Amor propio": "Lo hanno tutti, e vivissimo. Rispettiamolo, ed evitiamoci l'occasione di esser cattivi con leggerezza (se vogliamo proprio esserlo, siamolo con premeditazione)" (Brin 1986: 18). O cuando diserta sobre los que sarcásticamente, define como "climaterici", para referirse, en un juego del lenguaje, a los que padecen especialmente el cambio del tiempo, señalando a los intelectuales como los seres más propensos a este tipo de "disturbi", aunque, como aclara la aristócrata, depende en gran medida de si se trata de un escritor rico, como George Simenon, que "si è costruito nella sua casa del Connecticut una grande stanza sotterranea, ad aria condizionata, illuminata artificialmente, nella quale si chiude, ogni mattina, a lavorare in perfetta tranquillità" (Brin 1986: 58), o, por el contrario, de un artista pobre come Filippo de Pisis, que para combatir el mal del clima "sorbiva nella sua casa di Venezia acqua zuccherata, appena ombrata di whisky" (Brin 1986: 59).

Si bien este manual de instrucciones puede, a veces, parecer paradójico e incluso contradictorio con el espíritu moderno y cosmopolita que animaba la vida social y cultural de Irene Brin, no podemos olvidar que la autora de todas estas recomendaciones era (¿hasta qué punto?) una anciana aristócrata chapada a la antigua[10]. Sin embargo, la

8 Para hacernos una idea de la enorme difusión de la Contessa, habría que recordar el gran éxito que cosechó Alberto Sordi haciendo una parodia radiofónica del personaje creado por Brin con el nombre de Conte Claro o la parodia cinematográfica de Franca Valeri en la película *Piccola posta* (1955) junto al citado Sordi, producida por la compañía Incom, que era asimismo propietaria de la revista de Barzini.

9 Es ilustrativa de este estilo tan personal, la entrada denominada "Bruttezza": "Il più guaribile dei mali. L'igiene, la cosmesi, la chirurgia saranno, certo, gli alleati delle brutte. Lo sport, la salute, la scrupolosa lotta contro i propri complessi morali saran gli alleati dei brutti. Per gli uni e per le altre si tratta di evitare le fissazioni, gli egoismi, la crudeltà verso se stessi" (Brin 1986: 44).

10 Llama la atención en este sentido la definición de "Matrimonio", en la que, aún a sabiendas de "irritare le mie lettrici" e "inorgoglire i miei lettori", afirma sin tapujos que: "per una donna, il matrimonio simboleggia il vero, grande, unico, successo. [...] E non solo le nubili vogliono sposarsi, ma le vedove, le divorziate, le divorziande [...] Considero commovente

amplitud de miras y la observación aguda se imponen en algunos de los juicios críticos, que hacen de su escritura un ejercicio admirable y placentero. Es el caso de la definición casi profética que realiza de la televisión, ese aparato que empezaba ya por esos años a entrar en los hogares italianos:

> Probabilmente non è una forma d'arte, e nemmeno d'informazione, poiché soggiace a tendenze politiche ed isteriche assolutamente discutibili [...] gli spettacoli televisivi vanno guardati in pantofole e vestaglia, in tranquillità e pace. Solo così potrete sopportarne la mediocrità o apprezzarne gli scarsi meriti (Brin 1986: 190-191)[11].

En la inmediata posguerra, Irene Brin desarrollará una infatigable y exitosa carrera periodística, colaborando en una infinidad de periódicos y revistas que requerían sus escritos presididos siempre por la chispa incandescente de la actualidad, el matiz sarcástico, la puesta al día de los acontecimientos sociales y culturales de una Italia que respiraba en libertad, que empezaba a retomar con energía renovada el pulso y el dinamismo de un tiempo nuevo lleno de oportunidades. Además de en la ya comentada *Settimana Incom illustrata*, publica con asiduidad en *Il Messaggero*, el *Corriere della Sera*, *Film Rivista*, *Maschere*, *Cinema Illustrato*[12], o en la prensa más directamente relacionada con la moda italiana e internacional, pues además de corresponsal de *Harper's Bazaar*, estará presente con sus opiniones sobre tendencias, colecciones y modistos en *Bellezza*, *Grazia*, *Annabella* y *Orchidea*, entre otras. No obstante, Irene Brin no abandonará la ficción literaria y en 1945 publicará *Le visite*, once relatos llenos de misterio, donde la periodista traza los retratos de mujeres singulares, actrices y escritoras, principalmente, que conducen una vida privada fuera de la norma respetable que sancionaba la sociedad burguesa del fascismo, anteponiendo a ésta el

---

questo fervore femminile, antichissimo, probabilmente istintivo [...] la ragazza che decidesse, lucida e serena, di volersi sposare, dovrebbe comportarsi seriamente e studiare gli uomini: diventerebbe una moglie felice" (Brin 1986: 117-118).

11 La sagacidad de algunas de sus anotaciones la hacen una adelantada a su tiempo, cuando, consciente del valor cultural de la moda, define, por ejemplo, la alta costura, como una "scienza esatta, che rende l'improvvisazione impossibile" (Brin 1986: 18). Es paradigmática, además, de su saber estar a la última en el competitivo mundo de la moda internacional, la reflexión que hace sobre el concepto de "Essere alla moda": "Bisogna stare attenti, ogni giorno qualcosa cambia, intorno a noi, il gergo, le abitudini, la dieta, l'essenziale è accorgersene prima degli altri, accettare subito quel che bisogna imporre poi. Appunto, la moda" (Brin 1986: 124).

12 Brin mantuvo una estrecha relación con el mundo del cine y sus protagonistas. Como anota en su autobiografía (*L'Italia esplode. Diario dell'anno 1952*. Roma: Viella, 2014) se veía a menudo con Luchino Visconti, Silvana Mangano, Dino de Laurentiis, Ingrid Bergman, Jennifer Jones; y asimismo es conocida la relación que mantuvo con Audrey Hepburn y Gregory Peck en los descansos del rodaje de *Vacaciones en Roma*.

derecho a vivir su feminidad con autonomía y libertad. Una prosa, que si bien recoge algunas de las claves para comprender la sociedad de su tiempo, se encuentra muy lejana del gusto por los detalles concretos y reales que anima su crítica de personajes y costumbres de sus crónicas en *Omnibus*, por ejemplo. Esta constante metamorfosis se apagó definitivamente con el alejamiento de la creación literaria, que nuestra escritora sacrificó en aras de la inmediatez de la crónica periodística. Así pues, en estos años de actividad frenética, Irene Brin se decantó por "il romanzo dei personaggi della realtà" (Tornabuoni 1981: 234) que describía casi a diario en la prensa más actual. Al tiempo reposado que impone el ejercicio literario, prefirió "il confronto e la popolarità inmediati dei giornali, il dialogo diretto con la contamporaneità [...] proprii della nascente società della comunicazione" (Merlanti 2002: 80-81).

Además, Brin compaginó su actividad de escritora y periodista, con la de promotora del arte a través de la famosa "Galleria L'Obelisco", lugar de encuentro de la intelectualidad italiana, desde la que, junto a su marido, contribuyó a la difusión de los artistas italianos y europeos de la posguerra. El germen de esta galería fue la experiencia de la librería (y algo más, pues además de libros se vendía arte y se organizaban encuentros con los artistas e intelectuales más sobresalientes de la posguerra, como Alberto Savinio, Luchino Visconti o Renato Guttuso) "La Margherita", propiedad de Federico Valli, un conocido empresario cultural fascista, director de la revista *Documento*. En concreto, el matrimonio Del Corso vendió en este local dibujos de su propiedad de artistas como Morandi, Picasso, Matisse y De Pisis para hacer frente a las estrecheces económicas de la posguerra[13]. "El Obelisco" abrirá sus puertas en Roma en el mes de noviembre de 1946 con una exposición de Giorgio Morandi, un local dedicado por completo al arte, que, tras una intensa y dilatada actividad, cerrará en 1978 con una exposición de Tina Modotti, casi una década después de la muerte de su propietaria en la casa familiar de Bordighera (1969), víctima de un cáncer.

Durante estos treinta años la pequeña galería en la Via Sistina, 146 expuso en sus salas, con una repercusión sin precedentes, la obra de los grandes maestros italianos del siglo XX, tanto de los ya consagrados (Morandi, De Chirico, Sironi, De Pisis, Modigliani, Balla, Campigli) como de los jóvenes artistas que protagonizarían la renovación del arte italiano de posguerra: Vespignani, Tornabuoni, Clerici, Afro, Caruso, Burri, Fontana, Capogrossi, entre otros. Y junto a ellos, expondrán sus obras artistas eu-

13 Tras el armisticio Gaspare Del Corso era formalmente un desertor y vivía en la semiclandestinidad junto a un número importante de prófugos formado por otros desertores, antifascistas, etc., mantenidos todos con los escasos emolumentos que Brin obtenía de las traducciones que hacía para diversas editoriales y con el trabajo en "La Margherita", donde Del Corso colaboraba con el nombre ficticio de Ottorino Maggiore, acuñado por el amigo Alberto Savinio.

ropeos y norteamericanos, que por diversas circunstancias, fundamentalmente de carácter político-cultural, permanecían aún inéditos en Italia como Matta, Picasso, Magritte, Gorky, Miró, Balthus, Dalí[14], Bacon, Tauschenberg, Calder, Tanguy y un largo etcétera, convirtiéndola así en "la galleria più internazionale della capitale" (Bruni 1987: 7). Esta línea cultural de "L'Obelisco", que responde no sólo al gusto, sino también al olfato comercial de sus directores, cumplió además una función indiscutible de educación artística en el páramo italiano del post-fascismo[15], pues dirigió sus intereses "tanto agli artisti italiani e stranieri, esordienti e classici, quanto ai linguaggi tradizionali e d'avanguardia [...] aperta sia ai nomi consacrati dell'arte italiana contemporanea, che a quelli della sperimentazione internazionale" (Camerlingo 2012: 3).

Dado su carácter de punto de reunión de artistas e intelectuales, "L'Obelisco" promovió la implicación de los escritores, poetas, críticos de arte, etc., en la mayoría de sus exposiciones mediante la redacción de notas y presentaciones críticas para sus catálogos verdaderas joyas culturales de esos años con colaboraciones de Morante, Ungaretti, Pallazzeschi, Moravia, Bassani, Venturi, Dorfles, etc. A modo de ejemplo, ya en 1948 Bontempelli escribió la presentación de la exposición de Corrado Cagli y en 1956 Pier Paolo Pasolini hizo lo propio con la exposición "Periferia di Roma" de Renzo Vespignani. A estas iniciativas hay que sumar también la actividad editorial que la galería desarrolló en la primera parte de los años cincuenta, dando a la luz, entre otros, una monografía de Irene Brin sobre Toulouse Lautrec en 1952, el volumen de la exposición "I Picasso di Mosca" a cargo de Lionello Venturi en 1954 y al año siguiente la primera, aunque muy breve, monografía sobre Alberto Burri de James Jonhson Sweeney, entonces director del Museo Guggenheim de Nueva York[16].

Este último dato es ilustrativo de la política de relaciones internacionales de los directores de la galería, que no dejará de fortalecer sus lazos especialmente con los Estados Unidos, donde Brin (muy conoci-

14 A Dalí le unía una gran amistad, desde que tradujo muy tempranamente, para el editor Longanesi de Milán, su autobiografía con el título de *La mia vita segreta* (1949).

15 De hecho algunas de las exposiciones llegaron a crear un cierto escándalo en la capital italiana. Entre ellas, una colectiva titulada "Gatti", que reunió una obra muy variada de la flor y nata del arte europeo contemporáneo (Chagall, Picasso, Steinberg, Leonor Fini, Guttuso, Foujita, Clerici, etc.), donde tuvo que intervenir la policía, porque el día de la inauguración llenaron el escaparate de gatos que jugaban tranquilos ante la sorpresa de los paseantes y de una crítica escandalizada, poco acostumbrada a este tipo de intervenciones. Ya en la década de los sesenta, en pleno clima político democristiano, se retiró el catálogo de la exposición dedicada en diciembre de 1962 al pintor alemán George Grosz por obscenidad y Gasparo Del Corso tuvo que ir a juicio donde llegaron a condenarlo a dos meses de cárcel y una multa de 30.000 liras, aunque, tras apelar, fue absuelto.

16 Para un mejor conocimiento de la verdadera dimensión de la intensa actividad cultural y artística de la galería durante los primeros años cincuenta, vid. su obra autobiográfica, editada por C. Palma, *L'Italia esplode* cit.

da por su infatigable actividad en el mundo de la moda) y Del Corso organizarán exposiciones itinerantes de pintores y escultores italianos. Para nuestra autora, la evolución del arte y de la alta costura van indisolublemente unidos y se influyen mutuamente y sus gustos artísticos a menudo reflejan su predilección por los modistos que se dejan influenciar por algunos artistas. Por todo ello, la crítica ha señalado en más de una ocasión que en estos años de *boom* económico "la moda e l'arte –nel caso più specifico la visione della moda della Brin e la linea artistica della Galleria L'Obelisco– sono fortemente collegate sia per tematiche che per suggestioni" (Palma 2012: 4)[17].

Irene Brin, refinada, esnob y elegante, no sólo inventó e hizo gala de un nuevo lenguaje periodístico, casi un nuevo género literario basado en la agilidad, la inventiva y el cosmopolitismo lingüísticos, con el que revolucionó la crónica periodística de un país, la Italia del fascismo y de la dura posguerra, de la que desde su valentía e insolencia no sólo cuestionaba el modelo femenino (esposa y madre) promovido por el régimen, sino que asimismo fue durante los años cincuenta y sesenta, la incomparable animadora del abigarrado ambiente cultural romano, convirtiéndose, gracias a su incansable labor de difusión del arte y la alta costura, en un icono internacional del inconfundible estilo italiano.

Bibliografía

BORGESE, Giulia (1981): "L'occhio di Irene Brin su «Usi e costumi 1920-1940». Quanti modi di essere cominciarono allora". *Corriere della sera*.

BRIN, Irene (1981): *Usi e costumi 1920-1940*. Palermo: Sellerio.

— (1986): *Dizionario del successo, dell'insuccesso e dei luoghi comuni*. Palermo: Sellerio.

BRUNI SAKRAISCHIK, Claudio A. (1987): "Ricordi romani". *Tridente Due. Artisti e movimenti in Italia*. Milán: Mazzotta.

17 La Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea adquirió en el año 2000 al librero romano Giuseppe Casetti, que a su vez lo había comprado a los herederos de Gaspero Del Corso, un importante fondo que contiene una rica documentación (principalmente fotografías, catálogos, invitaciones) relativa a la actividad de Irene Brin y su marido al frente de su galería que se conserva con el nombre de "Fondo I. Brin , G. Del Corso e L'Obelisco", que ha sido además objeto de una exposición en la que se ha puesto en valor la relación de "L'Obelisco" con la que fue directora del museo, Palma Bucarelli, que a lo largo de varias décadas realizó algunas adquisiciones a esta importante galería para enriquecer los fondos del museo, entre las que destacan dos platos de cerámica de Picasso, dos aguafuertes de Degas, el óleo "Le tre età della donna" de Klimt, doce serigrafías de Albers, la célebre "Camera stroboscopica" de Davide Boriani, un Klein y la "Boîte-en-valise" de Marcel Duchamp.

CAMERLINGO, Rita (2016): "*L'Obelisco*, i suoi protagonisti, le sue attività", en *L'Obelisco di Irene Brin e Gaspero del Corso*, Centro di Documentazione della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea: www.ufficignam.beniculturali.it/index.php?it/154/lobelisco (20/05/2016)

DE NICOLA, Francesco (1987): "Saper fare centro". *Il Lavoro*.

MERLANTI, Federica (2002): "L'«armonia bianca e perduta». Testimonianza ed esorcismo della scrittura nell'opera di Irene Brin". *La fama e il silenzio. Scrittrici dimenticate del primo Novecento* (a cura di Francesco DE NICOLA e Pier Antonio ZANNONI). Venecia: Marsilio, 65-82.

PALMA, Claudia (2012): "Irene Brin. La moda, l'arte e il cinema". Archivio Fondi storici della Galleria d'Arte Moderna e contemporanea.

TORNABUONI, Lietta (1981): "Nota". *Usi e costumi* cit., 229-237.

VIOLA, Sandro (1986): "Nota". *Dizionario del successo* cit., 213-220.

El conocimiento jurídico de Emily Jane Brontë

Ana Pérez Porras
Universidad Pablo de Olavide

Resumen: Brontë denuncia las irregularidades legales a las que se ven sometidos los personajes femeninos de su novela por el marco jurídico imperante en la época, destapando la realidad a la que tenían que enfrentarse miles de mujeres casadas en materia referente a la propiedad de bienes y custodia de los hijos. Amparándose en el marco de la legalidad vigente en el periodo en el que transcurre la historia, y acompañado de la casualidad, Heathcliff se vale del sistema estrictamente patriarcal proporcionado por el marco del Derecho consuetudinario para retar, a través de la corrupción y venganza, a la sociedad que se ha atrevido a excluirlo. El personaje logra adueñarse de todas las propiedades de la novela, gracias a los personajes femeninos y a las leyes vigentes de la época.

Palabras clave: Emily Brontë; Mujeres victorianas; Matrimonio; Cumbres Borrascosas; Derechos legales de las mujeres; Patriarcado.

1. Emily Brontë y el marco legal en los albores del Diecinueve

El siglo XIX poco a poco empieza a padecer los efectos de la rápida industrialización que sufre el país, junto con el asentamiento a marchas forzadas de la población en las ciudades. Dos factores decisivos para la evolución y el crecimiento económico y social de Inglaterra, que van acompañados de diversas modificaciones importantes en el ámbito legal y que por primera vez se muestran favorables, aunque de manera esquiva, hacia la figura de la mujer casada, un hecho que provoca el resquebrajamiento de la sociedad profundamente patriarcal instaurada hasta el momento. En palabras de Mitchell, "The nineteenth century brought not only a threefold growth in population and changes wrought by urbanization and the industrial revolution, but also major alternations in the law" (1988: 200). No obstante, para entender el por qué de toda

una serie de reformas legales, en concreto, las relacionadas con materia de herencia y primogenitura, es fundamental aclarar el funcionamiento del sistema legal inglés.

Para mediados de este siglo, Inglaterra se constituye de manera inequívoca como la primera nación industrial del mundo y como tal, experimenta de forma inexorable toda una serie de cambios sociales, políticos y económicos y culturales entre otros muchos. El único fin que se persigue con este hecho no es otro que el de poder adaptarse así a las necesidades reales de una nueva época, en cuyo reciente orden social queda aún por definir la posición legal de la esposa fuertemente marcada por el lugar subordinado que el Derecho consuetudinario le concede ante el marido "In the eyes of the law at the moment of their marriages women virtually ceased to exist as separate individuals. All their personal property including money, jewellery, clothes and personal articles became the property of their husbands to do with as they pleased" (Wroath 1998: 9).

Desde tiempos inmemorables, y no solo en la sociedad inglesa del XVIII y XIX, el hombre ha ejercido siempre su dominio a través de la herencia, el apellido y el matrimonio, y por consiguiente, a través de la tierra. El rol tradicional de la mujer se ve afectada en cuestiones referentes al matrimonio, divorcio, custodia de los hijos y titularidad o propiedad de bienes entre otras muchas causas, contribuyendo a modificar los derechos y responsabilidades de la mujer casada en su esfera privada y como ciudadana pública. Por tanto, un adecuado estudio del contexto desde el punto de vista legal de la sociedad de Brontë, que mostraremos a continuación, nos permitirá entender la situación de desamparo sufrida por la mayoría de las mujeres casadas en lo referente a materia legal, tal y como afirma Moya:

> [...] la mujer casada se convierte desde el matrimonio en una esclava ante la ley en todo cuanto se refiere a sus bienes, sus hijos y a su misma persona. Hasta 1884 el marido tiene derecho sobre la persona misma de la mujer. Siguiendo la doctrina del Derecho Consuetudinario (*Common Law*), el matrimonio convierte al marido en propietario de todos los bienes de la mujer, a cambio de lo cual se obliga a protegerla y a satisfacer sus necesidades. El estatuto de la esposa en cuanto a los derechos sobre los hijos habidos en el matrimonio es también discriminatorio para la mujer (2011: 24)

La vida de Caroline Norton (1807-1877), nieta del conocido dramaturgo Richard Brinsley Sheridan, se puede contemplar como una ilustración perfecta de las condiciones draconianas que el derecho consuetudinario imponía a la mujer casada: Ante todos estos desagradables

acontecimientos, Caroline Norton[1] alza su voz recurriendo a polémicos escritos en los que denuncia la deplorable situación que vive desamparada por la ley de su país. La separación de sus hijos impuesta de manera obligada por su marido es la causante definitiva de la lucha infatigable que lleva a cabo para modificar la ley y que obtiene sus frutos en el verano de 1839 cuando el Parlamento aprueba la *Infant Cutody Act*[2] (Wroath 1998: 139): "For the first time in English law, a mother was given the right to apply to the courts in respect of her children" (Wroath 1998: 16). De acuerdo con la misma, toda madre que demuestre no haber cometido adulterio puede obtener la custodia de los hijos menores de 7 años de edad, además de visitas periódicas a los hijos menores de dieciséis. Sin lugar a duda, la notoriedad del caso Norton junto con la nueva ley subraya el desamparo legal al que queda expuesta la mujer casada y abre todo un debate parlamentario en el país, en el que por vez primera se someten a estudio las leyes referentes a la propiedad de las esposas dentro de los límites legales del matrimonio.

2. La expropiación de Wuthering Heights y Thrushcross Grange

Brontë conocía las dificultades y privaciones que el Derecho consuetudinario imponía a la mujer casada respecto al tema del patrimo-

1 No se debe olvidar la notable repercusión política, social y legal del caso Norton en la Inglaterra de finales de 1830 y de buena parte de la década siguiente por el escándalo que supuso a toda una nación enfrentarse a los escritos de una mujer perteneciente a la clase social alta que denunciaba públicamente el tratamiento abusivo del hombre hacia su esposa bajo la aquiescencia legal. Caroline Norton, perteneciente a una familia de rancio abolengo, se casa a la edad de 19 años con el ilustrísimo George Norton. Como era de esperar conforme a la ley establecida, todo el patrimonio que recibe de sus padres pasa a manos de su marido, que se convierte en la única figura legal existente el matrimonio digna de administrar los bienes. Tras varios años de peleas y maltrato físico, el matrimonio Norton se separa en 1836 dando comienzo a una campaña campal entre ambos cónyuges. Ese mismo año, el señor Norton demanda sin éxito alguno a Lord Melbourne, por entonces Primer Ministro, acusándolo de haber incurrido en adulterio con su todavía mujer conforme a la ley. Caroline se enfrenta al hecho de que como mujer casada, y por tanto, persona inexistente desde el punto de vista legal, no puede comparecer en defensa propia. Por si todo ello no fuera suficiente, el señor Norton se niega a pasarle una asignación económica a su todavía mujer, y la señora Norton, que sigue conservando el apellido de su marido, se ve obligada a labrarse su propio camino para sobrevivir económicamente y así poder mantener a sus tres hijos.

2 En 1838, y tras la presión mediática y social del caso Norton, se presenta un proyecto de ley en el Parlamento, solicitando para las madres la custodia de los hijos menores de 7 años. La Cámara de los Comunes aprueba el nuevo proyecto de ley, pero se encuentra con la oposición de la Cámara de los Lores. Un año más tarde, ambas Cámaras aprueban la nueva ley sobre la custodia de los hijos menores de edad.

nio de bienes, y más aún, que tratara un tema tan candente y polémico en su momento, un lastre que la sociedad victoriana arrastraba desde siglos atrás[3]. Debido al conocimiento del campo legal que la autora muestra en *Wuthering Heights*, es bastante probable que diera por sentado que la mayor parte de sus lectores era consciente del trasfondo judicial que se trata en la misma.

El lector se enfrenta a una venganza que no sólo embrutece más aún si cabe la naturaleza maquiavélica de este personaje, sino que además le sirve de ayuda para apropiarse de todas las posesiones existentes en la novela, en concreto, Wuthering Heights y la perteneciente a la familia Linton, Thrushcross Grange[4]. Heathcliff se muestra absoluto conocedor del marco legal con sus palabras, como en el momento en el que en alusión a su propio hijo le recrimina a Nelly "I feared I should have to come down and fetch my property, myself---You've brought it have you? Let us see what we can make of it" (II, 6, 118).

Cuando Brontë escribe *Wuthering Heights*, la legislación referente al cuidado de los hijos se ha modificado en 1839 con la *Infant Custody Act*[5], incluyendo ciertos cambios que favorecen la figura de la madre, no aplicables a la novela porque la época en la que se desarrolla la historia comprende otras fechas previas (1771-1803). Por tanto, se puede afirmar que la forma de proceder que la autora emplea para exponer el marco legal tiene un doble efecto ante los ojos de los lectores actuales: puede pasar desapercibida si estos desconocen tanto el contexto jurídico de la época victoriana como el del reinado de Jorge III, en cuyos años se desarrolla *Wuthering Heights*, o bien puede servir para enfatizar la exactitud del conocimiento legal que hace Brontë.

---

3 Quizás, debido al desconocimiento o a la falta de interés por comprender el intricado sistema legal del Diecinueve, y el correspondiente al periodo en el que se desarrolla la historia de Wuthering Heights, un gran número de críticos e investigadores no ha sabido valorar en su justa medida la cuestión de la herencia y los entresijos legales de la novela, y se han encargado de fomentar y mitificar la figura de Brontë como una escritora ausente y aislada del momento histórico que le tocó vivir.

4 Los enfrentamientos entre los diversos miembros de ambas familias duran 25 años. La muerte del señor Earnshaw en octubre de 1777 (I, 5) marca el inicio de esta rivalidad, ya que tras este desagradable suceso, Hindley regresa a la casa de Wuthering Heights decidido a conseguir separar a su hermana de Heathcliff. Como consecuencia de este hecho, se empiezan a producir una serie de enfrentamientos entre Heathcliff y el resto de los personajes de la novela. Unos enfrentamientos que continuarán en sucesivas generaciones por parte de las dos familias y a los que sólo la muerte del propio Heathcliff en mayo de 1802 pone fin.

5 Permite a las mujeres divorciadas o separadas que puedan demostrar no haber cometido adulterio durante su matrimonio, solicitar la custodia de los hijos menores de 7 años. Hasta la fecha, el padre gozaba del derecho absoluto para la guardia y custodia de los hijos, disfrutando de total impunidad para llevárselo sin el consentimiento de la madre, con independencia de los motivos de la separación. No obstante, si ocurría al revés, el padre podía exigir su derecho de disfrute a un tribunal de justicia encargado de aplicar el Derecho consuetudinario, en donde no se tenía en cuenta ni el carácter violento del padre, ni la excelente reputación de la madre.

Un conocimiento que un jurista de principios del siglo pasado, al someter a examen el procedimiento legal por el que Heathcliff se apodera de todas las propiedades en la novela, definió como "[…] deep, and accurate; not only accurate but, amazingly, accurate not for the 1840s (when the novel was written) but for the time in which the events of the novel occur – (1771-1803)" (Lloyd 1982: 309).

A la muerte del señor Earnshaw, aunque no parece mención explícita de testamento, los bienes raíces comprendidos por la casa y las tierras pasan a manos de Hindley, su único heredero y el mayor de los hermanos, convirtiéndose así en el nuevo señor de *Wuthering Heights*. Estamos en un periodo en el que ante la ausencia de testamento, lo primero que se hace es recurrir a las reglas de primogenitura para conceder al hijo mayor todos los derechos sobre los bienes inmuebles de la familia. En este contexto, Hindley se convierte en el elegido para mantener la continuidad dinástica y terrenal de los Earnshaw, relegando a su hermana Catherine a un segundo plano[6]. Así, Heathcliff se convertirá en el usurpador que arrebata todo aquello que por ley no le corresponde: "Heathcliff dedicates a good deal of his life and energy to breaking people, to taking his revenge on a family by taking away its birth right and by forcing it, particularly its female member, to be completely dependent on him" (Lloyd 1982: 304). En esta ocasión, un mayor número de personas se ve involucrado en las artimañas de Heathcliff, quien descarga su rencor y odio hacia la segunda y tercera generación de la novela, haciendo partícipes de sus planes a Isabella Linton, a la joven Cathy (hija única de Catherine y Edgar Linton) e incluso su propio hijo Linton Heathcliff[7].

El Derecho de primogenitura se basa en la idea de legar en cada familia las tierras o bienes raíces al hijo mayor, en lugar de dividirlas entre todos los hermanos. El origen de ceder los bienes inmuebles se remonta a la época Normanda, cuando la Corona fomenta en sus súbditos la idea de ceder sus tierras y posesiones a la figura de un único hijo y heredero. Ya en el siglo XIX lo que se busca es que las propiedades referentes a los bienes raíces se leguen a una sola persona, de manera que las tierras no se puedan dividir, manteniendo así a la vez, no sólo el nombre, sino también la gran finca familiar. De este modo, las posesiones van a parar a manos de un único heredero, en lugar de dividirlas entre los demás miembros familiares. En cualquier caso no hay que olvidar que

6 No obstante, Catherine debe recibir de manera equitativa junto con su hermano los bienes muebles de la casa, que a su vez casada con Edgar Linton, pasan a disposición de su marido al convertirse este en dueño y administrador de los mismos de acuerdo al Derecho consuetudinario.

7 Todos estos personajes desempeñan un papel decisivo y de extrema importancia para Heathcliff, quien consigue acceder al dominio de Thrushcross Grange por medio de ellos y gracias al sistema legal vigente.

en los siglos Dieciocho y Diecinueve, los conceptos que definen la posición legal de la mujer se basan todavía en la ley patriarcal romana, la cual confiere la existencia legal exclusivamente al cabeza de familia, es decir, al hombre[8].

En la novela, Wuthering Heights, Mr. Linton asegura sus bienes inmuebles con la continuidad dinástica de Edgar, su único varón y a quien lega sus bienes raíces con carácter vitalicio. De este modo, y de acuerdo al Derecho de primogenitura, se continúa con la supremacía del hombre sobre la mujer en una sociedad en donde la mayoría de los campos, el varón primogénito ocupa siempre un lugar prioritario sobre sus hermanos en materia referente a bienes inmuebles. A la muerte de Edgar Linton, las propiedades quedan limitadas a sus descendientes varones para poder continuar con la cadena sucesoria familiar, pero desgraciadamente, Edgar no tiene descendencia masculina, sino una hija, Catherine Linton, motivo por el que la situación se complica. En el posible caso de que Edgar no llegue a tener un heredero masculino, su hija queda relegada a un segundo plano en favor de Isabella Linton, quien presumiblemente posee lo que se reconoce como *life interest*[9], un usufructo de la pertenecía cuyo derecho vitalicio sobre el mismo inmueble está limitado a sus descendientes, que son los que poseen el derecho en expectativa al dominio de dicha propiedad, en este caso de Thrushhcross Grange.

3. Isabella Linton

La tensión familiar que se respira en casa de los Linton alcanza su máxima expresión en el momento en el que Isabella[10], que cuenta con sólo diecinueve años, huye con Heathcliff a escondidas de su familia con la intención de casarse con él[11]. Con este matrimonio, Isabella Heathcliff se convierte en una adquisición más de marido, al perder toda la independencia legal de la que se goza como *femme sole* o

8 Sólo en el caso excepcional de la muerte del cabeza de familia sin descendencia masculina, y por disposición legal conforme al Derecho consuetudinario, los bienes se legan de manera equitativa entre las hijas en el caso de haberlas.

9 Usufructo, derecho vitalicio (Villalón; Martínez Barbeito 2003: 477)

10 Heathcliff corteja a la hermana de Edgar, Isabella, con el propósito de adueñarse de la herencia de los Linton. El protagonista consigue seducir a Isabella y fruto de esta unión nace su hijo Linton. Catherine muere la misma noche que da a luz una niña, que también contraerá el nombre de Catherine (en la novela aparecerá repetidas veces como Cathy.

11 Se debe tener en cuenta que según la ley vigente en la época en la que se desarrolla la historia, hasta 1823 los jóvenes menores de veintiún años no pueden contraer matrimonio sin el consentimiento de sus padres, o en su defecto, sin el beneplácito de la persona encargada de su tutela. Un hecho que supone un acto de rebeldía por su parte con fatales consecuencias para todos los miembros de su familia, y en especial para ella misma.

mujer soltera bajo el Derecho consuetudinario, dando lugar a una *femme covert*, una mujer casada cuya existencia legal queda anulada por completo como explica Blackstone en la siguiente cita: "By marriage the very being or legal existence of a woman is suspended, or at least is incorporated or consolidated into that of the husband, under whose wing, protection and cover she performs everything, and she is therefore called in our law a *femme covert*[12]. En circunstancias diferentes, si su matrimonio con Heathcliff hubiera contado con el beneplácito familiar, es bastante probable que se hubiera producido un acuerdo materializado en un *marriage settlement* o convenio prematrimonial (Kaplan 2008: 187). Se trata de un documento legal de uso frecuente entre las clases sociales más poderosas, y que exime a la mujer casada de las leyes del Derecho consuetudinario que convierten al marido en el único poseedor y beneficiario de las posesiones[13]. El propósito de estas capitulaciones o contratos prenupciales realizados bajo el Derecho de equidad es garantizar el disfrute de las posesiones entre los dos cónyuges, y la manera en la que se dividen las pertenencias entre los hijos a la muerte de ambos. De manera especial, se persigue asegurar que bien una parte, o bien todas las posesiones que aporta la mujer al matrimonio, ya sean bien estos bienes muebles o inmuebles –pertenezcan única y exclusivamente a ella–, conociéndose como *separate estate* o *separate property*, es decir, bienes privativos que no necesariamente tiene que controlar, pero que sí le van a proporcionar las mismas ventajas y derechos que si se tratara de una mujer soltera. No obstante, y a pesar de la clase social a la que pertenecen los Linton, en el caso concreto de Isabella no existe posibilidad alguna de contemplar un acuerdo de este tipo, puesto que su enlace con Heathcliff se produce a escondidas de su familia. Por lo tanto y de acuerdo al Derecho consuetudinario, tras el matrimonio entre ambos Heathcliff no sólo se convierte en el dueño de todos los bienes muebles que Isabella aporta a esta relación, sino que también se convierte en el administrador de los posibles bienes raíces y las rentas generadas de los mismos que su mujer pueda recibir durante el matrimonio.

En el transcurso de casi dos meses en los que nada se sabe de esta nueva pareja, parece que la ilusión atisbe de nuevo en el hogar de los Linton. Catherine, está embarazada, y ello supone albergar una esperanza ante la posible llegada de un heredero varón. Si así sucediera, el legado de la finca y las tierras de Thrushcross Grange se asegurarían pa-

12 "Mujer casada, mujer que se halla bajo la potestad o autoridad del marido" (Alcaraz Varó 2005: 267).

13 "A married woman, considered as under the authority and protection of her husband, and (formerly, in English common law and United States law) as having no separate legal identity or rights to her own property; opposed to *feme sole*" (OED).

sando al primogénito tras la muerte de su padre Edgar Linton, y evitando que Heathcliff se convirtiera en su propietario. Al menos de este modo, nos lo aclara Nelly al comentar, "[…] we cherished the hope that in a little while, Mr. Linton's heart would be gladdened, and his lands secured from a stranger's gripe, by the birth of an heir" (I, 13, 305). En cualquier caso, los momentos de felicidad y dulce espera que se viven en Thrushcross Grange contrastan fuertemente con la vida que lleva Isabella Heathcliff en la casa de Wuthering Heights, su nuevo hogar conyugal. Es allí donde nada más llegar descubre el verdadero comportamiento y las intenciones de su marido: "[…] he says he has married me on purpose to obtain power over him" (I, 14, 342), valiéndose de ella hasta el punto de manejarla a su antojo como si se tratara de un mero objeto de intercambio, usada brevemente para una vez alcanzado el objetivo final de adueñarse de las propiedades de su hermano Edgar, arrojarla sin miramientos de ningún tipo. Esto sí, siempre dentro de los estrictos límites de la ley que Heathcliff no pretende quebrantar bajo ningún concepto para no facilitarle a su esposa la oportunidad, por mínima que esta sea, de reclamar una separación entre los dos. Aprovechándose de esta nueva situación, Heathcliff se proclama "legal protector", a la vez que afirma tener la obligación de "Isabella now; and I, being your legal protector, must retain you in my custody, however distasteful the obligation may be […]" (I, 14, 342).

Una afirmación que nos obliga recordar que aunque la historia se desarrolla en una época anterior a la era victoriana, es un claro reflejo de la sociedad patriarcal que rodea a Emily Brontë, en donde el marido disfruta de todo el poder y la autoridad que le confiere el hecho de ser el cabeza de familia. Una vez instalada en Wuthering Heights, Isabella deja atrás la vida llena de esplendor y comodidades a la que estaba acostumbrada en su residencia de Thrushcross Grange. El denigrante cambio de Isabella Heathcliff la convierte en la antítesis del ideal de mujer que proclama a los cuatro vientos el ideal de mujer que proclama a los cuatro vientos la era victoriana, y que responde al patrón de la ferviente esposa dedicada a su marido e hijos en cuerpo y alma. Sin embargo, la paciencia de la joven tiene un límite y tras poco más de diez días de estancia en la casa de Wuthering Heights, se arma del valor suficiente y escapa aterrorizada de las garras de su opresor[14].

Mientras tanto y tras a desafortunada llegada de Isabella a su nuevo hogar, los hechos que se suceden en Thrushcross Grange parecen inclinarse de manera favorable hacia la persona de Heathcliff, perjudicando a su vez al joven Edgar Linton. Dos horas antes de la muerte de su

14 Puesto que al no haber firmado acuerdo prenupcial alguno entre Heathcliff e Isabella, su matrimonio se rige bajo las leyes del Derecho consuetudinario según las cuales, la esposa no puede tener una residencia legal diferente a la del marido, bajo ningún concepto.

mujer y para sorpresa de todos, Catherine Linton da a luz a su única hija. Este nacimiento pone fin a la posibilidad de mantener intactas todas las propiedades familiares en el caso de que la criatura hubiera nacido varón, convirtiéndose en ese supuesto en el primogénito y por tanto, en el único heredero de los bienes raíces de padre de acuerdo al Derecho de primogenitura. En cualquier caso, y puesto que la disposición sucesoria establecida por Mr. Linton favorece a su hija Isabella, en el caso de que su hijo Edgar no tenga descendencia masculina, el nacimiento del nuevo vástago no garantiza la continuidad dinástica del patrimonio del joven matrimonio Linton.

Tras unos trece años instalados en algún lugar cercano a Londres, la muerte sorprende de manera repentina a Isabella y la apacible y discreta vida que hasta entonces lleva su hijo Linton Heathcliff da un giro inesperado y se ve doblegada a la voluntad de Heathcliff. Ignorante de la existencia de su padre, el pequeño Linton Heathcliff de doce años es recogido por su tío Edgar que lo traslada a Thrushcross Grange, pero la mala fortuna los acompaña y el mismo día de llegada a la casa, Heathcliff reclama de inmediato la presencia de su hijo como si de una propiedad se tratase, sabiendo que su arraigada idea de posesión junto con sus exigencias están amparadas por el Derecho consuetudinario. Un detalle que pasa desapercibido por completo al lector actual si este, como ya se ha explicado con anterioridad, no está familiarizado con el sistema legal vigente de la época, ya que como recuerda Rubinstein en su iniciación al Derecho inglés, "Según los principios del *Common Law*, hoy día bastante olvidados, el padre es el tutor legítimo (*legal guardian*) de su hijo hasta la edad de 21 años y en teoría tiene un derecho de guarda sobre él" (Rubinstein 1956: 251).

Una vez desaparecida Isabella, y con la idea fija de obtener la casa de Edgar Linton, Heathcliff recurre esta vez a dos jóvenes pertenecientes a la tercera generación. Por un lado, se encuentra Linton Heathcliff, su propio hijo; por el otro, Cathy Linton, la hija de Edgar y Catherine. Aunque llama poderosamente la atención el comportamiento de Heathcliff con respecto a su hijo, sus palabras cobran sentido si se enmarcan dentro de las leyes amparadas por el Derecho consuetudinario, bajo las cuales recordemos que el padre es el único responsable y encargado de la guardia de la custodia de su hijo.

En la época en la que se desarrolla *Wuthering Heights* y hasta finales del siglo Diecinueve, el hecho de contraer matrimonio entre primos y hermanos como ocurre aquí con Cathy y Linton se trata de una práctica habitual, además de ser legal. Por si todo ello no fuera suficiente y ante la enfermedad que está a punto de acabar con la vida de Edgar Linton, el apremio de Heathcliff por llevar a cabo dicho enlace responde a la necesidad de hacerlo antes de que se muera su hijo

Linton Heathcliff, para así poder obtener la tan ansiada propiedad de Thrushcross Grange, arrebatándole a Edgar Linton todas sus posesiones. En esta situación tan drástica, Cathy Linton no tiene más remedio que recurrir a la abnegación personal si desea volver ver a su progenitor con vida y sucumbe enseguida a la propuesta de matrimonio que tiene lugar durante su cautiverio. Teniendo en cuenta que "Marriage was for centurias one of the most common mechanisms for the transfer and redistribution of property and capital" (Stone 1977: 22), este nuevo enlace afianza una idea del vínculo matrimonial como mera transacción económica y social en una sociedad en donde, como ya se ha explicado con anterioridad, la adquisición de los bienes terrenales supone un importancia suprema.

De acuerdo al Derecho consuetudinario y al no haber firmado ningún contrato prenupcial bajo el Derecho de equidad, con este matrimonio convenientemente forzado Heathcliff asegura para su hijo Linton los bienes muebles pertenecientes a Cathy. Haciendo uso de las palabras del jurist William Blackstone, puesto que "In law husband and wife are one person, and the husband is that person" (Vicinus 1977: 4). Mientras tanto Edgar Linton empieza a contemplar la posibilidad de modificar su testamento, con idea de especificar el disfrute de las pertenencias a las que puede tener acceso única y exclusivamente su hija Cathy con carácter vitalicio y sus sucesivos descendientes en el caso de tenerlos. Testigo mudo de las acciones maquinadas por Heathcliff y consciente de la ambición sin límites de este, Edgar Linton está decidido a salvar la previsible desintegración de las propiedades familiares e intenta evitar por todos los medios posibles que sus posesiones terminen en manos de Heathcliff. Para ello, la mejor forma de hacerlo es acudiendo a un fiduciario, por lo que manda llamar al abogado, como nos informa una vez más Nelly:

> However he felt his will had better be altered –instead of leaving Catherine's fortune at her own disposal, he determined to put it in the hands of trustees, for her use during life; and for her children, if she had any, after her. By that means, it could not fall to Mr. Heathcliff should Linton die (II, 14, 188).

Con el propósito de Edgar de recurrir a la figura del fiduciario o fideicomisario, Brontë da muestras de nuevo del amplio conocimiento jurídico que posee al hacer uso en su novela de un procedimiento legal relativamente nuevo que surge a mediados del S. XVII nuevo que surge mediados del S. XVII. Amparado por el Derecho de equidad y desconocido para el Derecho consuetudinario, el concepto de fideicomiso se guía por el principio de acuerdo al cual, "although a person could

not hold property, it could be held for his or her benefit by a trustee[15]" (Vicinus 1977: 104). Y esto es lo que pretender Edgar: fijar la manera en la que se van a administrar los ingresos obtenidos de sus rentas para el beneficio de su hija bajo un acuerdo firmado previamente, en el que la persona fiduciaria esté obligada a cumplir los términos del mismo, o en el hipotético caso de ausencias de términos específicos, defienda las propiedades en función de las instrucciones de la esposa. Desafortunadamente, el abogado que espera, Mr. Green, nunca llega a tiempo a Thrushcross Grange para llevar a cabo la elaboración del fideicomiso porque "He had sold himself to Mr. Heathcliff, and that was the cause of his delay in obeying my master's summons" (II, 14, 252).

Con esta acción, Heathcliff se anticipa una vez más a los acontecimientos, soborna al abogado de Edgar Linton y tiene la oportunidad de apropiarse de los bienes de los Linton de una forma legal. Al morir Edgar Linton, y ante la inexistencia de primogénito varón por su parte, los bienes raíces comprendidos por la casa familiar y las tierras pasan de manera inmediata a Linton Heathcliff, su sobrino y marido de su hija, que de acuerdo a la ley se convierte en el nuevo arrendatario y dueño de Thrushcross Grange. No puede olvidarse el papel tan insignificante que la mujer casada desempeña dentro del sistema legal amparado por el Derecho consuetudinario, donde sus existencias sólo se considera cuando se tiene como punto de referencia la figura masculina, representada por el marido. Por esta razón, y puesto que al no existir firmado ningún tipo de capitulaciones matrimoniales en el momento en el que Cathy y Linton contraen matrimonio, todas las posesiones que Cathy aporta a esta enlace pasan de manera automática a manos de su nuevo propietario, su esposo Linton Heathcliff. Haciendo uso del proverbio que afirma "A woman, in law, belonged to the man she married; she was his chatel" (Basch 1974: 17).

Cathy, privada como está de posesiones y amigos, se convierte a la muerte de progenitor en un bien mueble más a disposición de Linton, que se erige en el nuevo heredero de Thrushcross Grange aunque solo por el breve periodo de cinco semanas en el que sobrevive a su tío. Tras la muerte de Linton Heathcliff, el estado civil de viudez del que goza Cathy le hace recuperar su anulada identidad legal, situándola al mismo nivel y con los mismos derechos sobre temas referentes a la propiedad que cualquier otra mujer soltera o divorciada, siendo de nuevo reconocido bajo el Derecho consuetudinario como *feme sole*.

15 "El trust como conjunto de bienes que constituyen un patrimonio afecto a un fin determinado por voluntad de la persona que lo constituye, es una de las instituciones jurídicas más características del derecho inglés; en un *trust* el fideicomisario –trustee– es el dueño jurídico de los bienes del fideicomisario, mientras que el *beneficiary*, es el dueño en equidad o administración" (Alcaraz 2005: 504).

Al enviudar Cathy Heathcliff, y según la ley vigente en el momento en el que se desarrolla la historia, se encuentra cono total potestad para percibir con carácter vitalicio lo que se conoce en inglés con el nombre de *dowry*[16], y que no es más que el usufructo de aproximadamente un tercio de las leyes de la propiedad del marido sobre los cuales puede ejercer de manera libre su propio control. Sin embargo, se debe tener en cuenta que cuando se publica *Wuthering Heights* en 1848, una ley que a efectos de la propiedad vulnera la protección legal de cualquier mujer viuda, al conceder al marido la posibilidad de suprimir, mediante documento jurídico, la anterior costumbre de legar a la esposa la parte proporcional de los bienes que le correspondan tras su muerte. No obstante, aunque cuando fallece Linton Heathcliff en 1801 todavía no se ha aprobado esta nueva ley parlamentaria, parece que Brontë se sirve de ella para que Heathcliff pueda conseguir los bienes propiedad de los Linton[17]. Heathcliff demuestra una vez más saber conseguir el máximo partido de situaciones extremas, y aprovechando los últimos días de vida de su hijo y amparándose de modo parcial en el marco de la legalidad, logra conseguir su objetivo final: la finca y las restantes pertenecías de Thrushcross Grange gracias a la prueba irrefutable del testamento que deja escrito su hijo Linton.

> Heathcliff went up once, to show her Linton's will. He had bequeathed the whole of his, and what had been her moveable property to his father. The poor creature was threatened, or coaxed into that act, during her week's absence, when his uncle died. The lands, being a minor he could not meddle with. However, Mr. Heathcliff has claimed, and kept them in his wife's right, and his also—I suppose legally, at any rate Catherine, destitute of cash and friends, cannot disturb his possession (II, 16, 316).

Como bien muestra esta cita con la que Nelly informa de la última voluntad de Linton, Cathy Heathcliff queda privada de recibir cualquier tipo de herencia por parte de su marido. Teniendo en cuenta que Brontë utiliza la ley que permite a los menores de edad la posibilidad de testar, Heathcliff utiliza este privilegio que la ley confiere a su hijo para inducirle, o más bien obligarle a que disponga no sólo de sus bienes muebles, sino también de los que han llegado a él gracias a su prima Cathy. La joven queda excluida de su derecho de reversión de todos

16 "Dote, bienes dotales" (Alcaraz 2005: 222).

17 En cualquier caso, la intromisión de Heathcliff en la relación marital de su hijo y de Cathy es una vez más la causante de que los acontecimientos vayan por derroteros bien distintos, perjudicando aún más si cabe la situación personal de Cathy Heathcliff al no llegar a percibir beneficio alguno de su recién estrenado estado civil.

los bienes muebles que ella ha aportado de manera personal a su matrimonio. En cuanto al tema referente a la cesión de los bienes raíces, al ser Linton Heathcliff menor de edad no puede disponer de ellos a su libre albedrío. Por este motivo, su padre reclama las tierras de Thrushcross Grange haciéndose responsable de su administración y mantenimiento. No obstante, la manera con la que Heathcliff consigue apropiarse de ellas es ilegal o injusta, puesto que por ley, en ningún momento le llegan a pertenecer a pesar de reclamarlas no sólo como tutor legal de su hijo sino también "in his wife's right" (II, 16, 316).

Bien es cierto que de acuerdo al Derecho consuetudinario que regula el matrimonio de Heathcliff e Isabella, Heathcliff como cónyuge supérstite de su esposa tiene derecho, de acuerdo al denominado *curtesy of England*, al usufructo sobre los bienes raíces de Isabella tras su muerte. En cualquier caso, puesto que Isabella jamás disfruta en vida de bienes raíces pertenecientes a su familia, Heathcliff no puede reclamar como suyo ningún derecho vitalicio sobre la propiedad de Thrushcross Grange No obstante, aprovecha la dramática situación en la que se encuentra Cathy Heathcliff para hacerse con la finca seguro de que "[…] at any rate Catherine, destitute of cash and friends, cannot disturb his possession" (II, 16, 318).

En cualquier caso, el poder económico y social que Heathcliff consigue sobre estas dos familias tras la usurpación de los bienes raíces de ambas no representa el triunfo absoluto de su venganza, puesto que aún queda una incógnita bastante importante por despejar. Se trata de nada menos que de la situación personal de Heathcliff con respecto a sus propiedades y del futuro incierto que tras su muerte va a aguardar a Cathy Linton y a Hareton Earnshaw. Recordemos que tras los últimos fallecimientos de Edgar Linton y pocas semanas después con el de su hijo, Heathcliff termina por adquirir los bienes muebles de la familia Linton, que se suman a los ya logrados más de quince años atrás y pertenecientes en su momentos a los Earnshaw de Wuthering Heights. Sabemos pues que Heathcliff es el acreedor hipotecario de Wuthering Heights, además de estar de manera equivocada e ilícita, en posesión de la casa de Thrushcross Grange, arrendada a Lockwood con idea de obtener el máximo beneficio posible. En esta situación en la que el deseo de dominio y poder anhelado por Heathcliff desde su adolescencia cobra mayor significado que nunca, parece que las más de dos décadas de luchas y enfrentamientos entre él y las familias Earnshaw y Linton han minado su ambición personal. Por primera vez, su modo violento de proceder y su carácter agresivo parecen sufrir un inesperado cambio. Además, es destacable mencionar la tranquila resignación que Heathcliff demuestra tras años de ardua hostilidad en los que se ha visto inmerso desde su primera llegada la casa de *Wuthering Heights*. Además, se le

une el hecho de no haber dejado aún por escrito su última voluntad con respecto a sus bienes, tanto raíces como bienes muebles, a los que ha consagrado de manera fidedigna años de esfuerzo hasta lograr hacerse con ellos. Por esta razón, Heathcliff pretende aprovechar ahora el extraño estado de tranquilidad y sosiego en el que parece encontrarse y le comenta a Nelly la idea que ronda su mente, que no es otra sino la de llamar al abogado para fijar su testamento:

> "I wish to make some legal inquiries of him, while I can bestow a thought on those matters, and while I can act calmly. I have not written my will yet, and how to leave my property, I cannot determine! I wish I could annihiliate it from the face of the earth" (II, 20, 404).

Sin embargo, la muerte le sobreviene por sorpresa sin haberle dado tiempo a dejar por escrito la partición de sus bienes. Con este hecho, Brontë permite al lector la posibilidad de contemplar todo un amplio abanico de posibilidades, en el que entran en juego Cathy y Hareton, los únicos descendientes genealógicos directos y vivos que representan a los Linton y a los Earnshaw respectivamente.

Tras la muerte de Heathcliff y al no poseer parentela conocida de ningún tipo es de suponer que el Estado, conforme manda la ley, debe gestionar todos los bienes pertenecientes a Heathcliff, y por tanto encargarse de manera personal de su herencia. Si así fuera, tanto los bienes muebles como los inmuebles irían a parar a las arcas del Estado. La única diferencia radica en el léxico empleado en relación a cada uno de ellos: los bienes muebles quedarían considerados como *bona vacantia*, es decir bienes vacantes (Alcaraz 2005: 93) sin dueño reconocido, mientras que los bienes inmuebles, también por falta de herederos conocidos, caerían en reversión. Por tanto, siendo conscientes que tras la muerte de Heathcliff el devenir de los acontecimientos sucedidos en *Wuthering Heights* se interpreta como meras conjeturas afianzadas por las palabras de sus personajes, es de suponer que los dos jóvenes recuperan las respectivas propiedades de sus familias.

4. Conclusión

Brontë refleja en sus personajes femeninos las irregularidades legales a las que se ven sometidas por el marco jurídico imperante en la época, descubriendo la cruda realidad a la que tenían que enfrentarse miles de mujeres casadas en materia referente a la propiedad de bienes y a la custodia de los hijos. Finalmente, hemos pretendido mostrar los importantes y decisivos cambios que se introdujeron en el campo legal inglés

para mejorar las condiciones de la mujer, y en especial, de la casada. Se debe tener en cuenta que en la época victoriana, los miembros de determinados grupos sociales recurrían a la seducción con el propósito de obtener beneficios personales. En este caso concreto podemos afirmar que Isabella, aunque perteneciente a la burguesía, se asemeja al estereotipo de "fallen woman", más característico de las mujeres de la clase trabajadora, en cuyo caso la seducción por parte del hombre iba acompañada en general de un embarazo. De este modo, la imagen convencional de la mujer ideal cuyo ámbito se reduce a la casa en donde desempeña el rol de esposa y madre no se cumple en esta unión, en la que hasta identidades y grupos sociales que representa cada uno parecen invertirse. Heathcliff no sólo es capaz de vengarse del sistema que lo humilla, sino que logra también sobrevivir a él y alcanzar el éxito al que aspira al expropiar las pertenencias de la familia Earnshaw y Linton. La dominación la ejerce a través de la propiedad, ya que los medios de producción están representados por la tierra. De esta forma, haciendo uso de acuerdos vinculados con la propiedad, recurriendo a la expropiación de tierras, valiéndose de dos matrimonios de conveniencia –el suyo con Isabella y el de su propio hijo con Cathy –junto con determinadas leyes relacionadas con la temática de la herencia, Heathcliff desafía abiertamente a la ley, al igual que se vale de ella para materializar su venganza.

Bibliografía

ALCARAZ VARÓ, Enrique; HUGUES, Brian (2005): *Diccionario de términos jurídicos. Inglés-español, Spanish-English*. 8th ed. Barcelona: Editorial Ariel, S. A.

BASCH, Françoise (1974): *Relative creatures*: *Victorian women in society and the novel.* Traducción de Anthony Rudolf. New York: Schocken Books.

BLACKSTONE, Sir William (1803): Commentaries *on the Laws of England, in Four Books*. London: 14th ed.

BRONTË, Emily (1847): *Wuthering heights. A novel, by Ellis Bell.* (3 vols.). Londres: Thomas Cautley Newby. [http://catalog.hathitrust.org/Record/011698319].

CLAY, Christopher (1968): "Marriage, Inheritance and the Rise of Large States in England, 1660-1815". *Economic History Review 21*, 503-518.

EAGLETON, Terry (1975): *Myths of Power*: *A Marxist Study of the Brontës*. Basigstoke: MacMillan Press.

ERICKSON, Amy Louise (1993): *Women and Property in Early Modern England*. London: Routledge.

HOLCOMBE, Lee (1983): *Wives and Property Reform of the Married Women´s Property Law in Nineteenth - Century England*. Toronto: University of Toronto Press.

KAPLAN Steven, M. (2008): *Diccionario Jurídico Inglés-español, Español-inglés*. The Netherlands: Kluwer Law International.

KETTLE, Arnold (1951): *An Introduction to the English Novel*. 2 vols. London: Hutchinson University Library. Vol. 1, 130-145.

LLOYD EVANS, Barbara and Gareth (1982): *Everyman´s Companion to the Brontës*. London: J. M. Dent & Sons Ltd.

MITCHELL, Sally (1998): *Victorian Britain. An Encyclopedia*. London: St. James Press.

MOYA, Ana (2011): "Historia(s) de la diferencia: la novela inglesa de mujeres en el siglo XIX". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*. Tomo 23: 19-36. [http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned: ETFSerieV-2011-2020/Documento.pdf].

RUBINSTEIN, Ronald (1956): *Iniciación al Derecho inglés*. Barcelona: Bosch.

STONE, Lawrence (1977): *The Family, Sex and Marriage in England, 1500-1800*. London: Weidenfeld and Nicolson.

VICINUS, Martha (1977): *A Widening sphere: changing roles of Victorian women*. London: Methuen & Co., Ltd.

VILLALÓN, Julio G.; MARTÍNEZ BARBEITO, Josefina (2003): *Diccionario técnico inglés-español económico-financiero-actuarial*. A Coruña: Netbiblo. S. L.

WROATH, John (1998): *Until They Are Seven: The Origins of Women's Legal Rights*. Winchester: Waterside Press.

Sophie Germain saggista

Giuseppe Raguní
Universidad Católica de Murcia

Riassunto: La matematica Marie Sophie Germain (1776-1831) è conosciuta per importanti risultati nel campo della Teoria dei numeri e dell'Elasticità. Esempio notevole di passione per la Scienza, genialità e serena tenacia contro il pregiudizio sessuale, negli ultimi anni della sua vita si inclinó verso la Filosofia, con il saggio "Considerazioni generali sullo stato delle Scienze e delle Lettere", rimasto incompiuto e pubblicato dopo la sua morte nel 1833. Il lavoro intende soffermarsi soprattutto su questo trattato, ingiustamente poco conosciuto, che rappresentando una notevole sintesi dell'epistemologia del tempo, sostiene che qualsiasi tipo di creazione umana (d'Arte, Ingegneria, Scienza o Lettere) obbedisce a canoni universali che derivano dalle stesse leggi della Natura.

Parole chiave: Matematica; Epistemologia; Razionalismo cartesiano; Neoplatonismo, Uguaglianza di genere.

Una vita di tenace amore per la Scienza

Marie-Sophie Germain nacque in una ricca e liberale famiglia della borghesia parigina. Suo padre fu deputato del terzo-Stato all'assemblea costituente del 1789. Il suo amore per la matematica si riveló all'età di tredici anni, formandosi con la lettura di Eulero e Newton. All'inizio i genitori tentarono di dissuaderla da inclinarsi verso una professione considerata "maschile", ma finalmente accettarono di sostenerla moralmente e finanziariamente. Prendendo in prestito l'identità di un vecchio allievo, si iscrisse ai corsi della Scuola Politecnica, riservata agli uomini. Quando invia le sue osservazioni al professore, che é nientemeno che Lagrange, questi, convocandola a causa delle sue risposte brillanti, finisce per scoprire il sotterfugio. Lagrange gli offrirà aiuto ed amicizia per tutta la vita.

Dopo molti anni di lavoro in Teoria dei numeri, incoraggiata anche da Legendre, dimostra un teorema – che oggi porta il suo nome – relazionato con la famosa ultima congettura di Fermat (Riddle 2009). Comincia allora una corrispondenza con Gauss, celandosi ancora dietro a un nome maschile. Quando, nel 1806, Napoleone invade la Prussia

e Brunswick, la città di Gauss, Germain chiede a un generale, che conosce personalmente, di vegliare alla sicurezza di Gauss. L'iniziativa va a buon porto ma rivela a Gauss la vera identità della corrispondente. La successiva lettera del grande Gauss è commovente (Gauss 1807):

> Come descrivere la mia ammirazione e il mio stupore? [...] Non mi stupisce che l'amore per la raffinata Teoria dei numeri possa produrre dei risultati sublimi quando si ha il valore di approfondirla; ma quando una persona del Suo sesso, che, a causa dei nostri costumi e pregiudizi deve incontrare infinitamente più ostacoli e difficoltà degli uomini per familiarizzarsi con queste ardue ricerche, riesce non solo a superarli ma a produrre risultati rilevanti, occorre certamente che abbia il coraggio più nobile, il talento più straordinario, l'ingegno più alto [...]

Nel 1808 Germain ottiene il suo risultato più brillante in Teoria dei numeri, giudicato come il contributo più importante relativo alla congettura di Fermat fino ai lavori di Kummer del 1840 (Dahan-Dalmédico 1992: 73). A partire dal 1809 si dedicó alla spiegazione delle cosiddette *figure di Chladi*[1] su una lastra elastica. Il suo primo lavoro in merito spinse Lagrange a proporre un'equazione descrittiva del fenomeno, tuttavia senza dimostrazione. Nel suo secondo lavoro, Germain dimostró che l'equazione di Lagrange era davvero in grado di spiegare le figure, restando soltanto il problema della sua derivazione. Poco dopo, si uní alle ricerche Siméon Denis Poisson, con un lavoro che, erroneamente, pretendeva ricavare l'equazione di Lagrange a partire da forze di tipo attrattivo e repulsivo (Molero & Alcaide 2012). Ma Germain, in un ultimo lavoro che finalmente gli valse la vittoria nel concorso, dimostró tanto la fallacità delle conclusioni di Poisson, come la derivabilità dell'equazione di Lagrange a partire dalla sola ipotesi di elasticità (Germain 1815). Tuttavia ella non si presentó alla cerimonia di premiazione.

Non é affatto difficile indovinare le ragioni della ritrosia di Germain. Partita con un entusiasmo straordinario e armata di profonda passione e perseveranza, era convinta che i suoi soli meriti sarebbero bastati per ottenere l'apprezzamento della comunità scientifica, oltre qualsiasi tipo di pregiudizio. La sua innata timidezza ed umiltà, inoltre, la rendevano schiva alle occasioni mondane e restía a vincolarsi con personalità influenti che la raccomandassero nei competitivi ambien-

1 Un esperimento condotto dal fisico tedesco Ernst Chladi al cospetto di Napoleone aveva evidenziato la formazione di affascinanti disegni nella sabbia versata sopra una superficie di vetro sottoposta a vibrazione: ne nacque un concorso per la spiegazione del fenomeno.

ti scientifici: una –secolare– strategia seguita invece da molti dei suoi colleghi uomini. Per esempio da Poisson, protetto da Laplace. Germain fu esclusa dalla comunità scientifica proprio nel periodo di maggior dedicazione e produzione (Dahan-Dalmédico 1992: 73); cosa che dovette dolerle molto.

La giuria che nel 1815 le conferí il premio (peraltro, essendo Germain l'unica candidata) espresse tuttavia una riserva sul suo lavoro che appare del tutto illogica. Le si imputava di aver supposto senza dimostrazione che le deformazioni del materiale fossero proporzionali all'intensità della forza. Ma questa é proprio la definizione di elasticità, giá assunta - senza ulteriori discussioni - da Eulero, J. Bernoulli, D. Bernoulli, Lagrange e molti altri, in numerose rilevanti pubblicazioni! Senza alcun dubbio, in mancanza di una precisa legge di forza molecolare (che sarebbe stata fornita dall'elettromagnetismo soltanto decenni dopo), tale proporzionalità é assolutamente giustificabile come prima, ragionevolissima, approssimazione. Il mistero svanisce solo quando si scopre l'identità di due dei tre membri della giuria: Laplace e lo stesso Poisson. La critica non é che una sorta di ammonimento, l'attestazione di uno *status quo* che Germain non deve questionare, pretendendo superare Poisson. Il conferimento del premio ha, cosí, il sapore di una

concessione paternalistica che mette fine a un'ambizione inopportuna. E l'assenza di Germain alla premiazione dimostra la sua delusione, il tramonto dell'ammirazione che nutriva per i suoi colleghi (Figueras *et al.* 1998: 147).

L'esperienza non la disanimó. Stringendo amicizia con Fourier, partecipó alle sedute dell'Accademia delle Scienze, prima donna a farlo in qualità di membro e non come moglie di un membro. Pubblicando ancora nel campo della Teoria dei numeri e dell'Elasticità, si guadagnó fama universale, sopportando con fiera serenità l'ingiustizia di non ricevere mai, a differenza dei suoi colleghi uomini, alcun riconoscimento accademico. Nel 1825, per esempio, non esitó a sottoporre all'Istituto di Francia un articolo di Elasticitá, benché nella commissione si trovassero nuovamente Laplace e Poisson; comunque, non vi fu sorpresa: l'articolo fu totalmente ignorato (González 2005: 202).

Nel 1829 si ammaló di cancro al seno, ma ció non intaccó né il suo ottimismo congenito, né la sua produzione scientifica. Inizió infatti un saggio filosofico a cui si dedicó con passione finché fu in vita. A partire dal 1830, Gauss si impegnó per farle avere dall'Università di Gottinga una laurea *honoris causa*, ma non riuscí nell'intento prima della morte della scienziata, nel giugno del 1831, all'età di 55 anni. Non si sposó mai, né ebbe figli.

Il saggio filosofico

Pubblicato per la prima volta nel 1833, il trattato "Considerazioni generali sullo stato delle Scienze e delle Lettere" é contenuto in un volume dal titolo "Opere filosofiche di Sophie Germain; Pensieri e Lettere", pubblicato a Parigi nel 1896 e disponibile nella Web (Germain 1831). Il volume contiene anche una collezione di pensieri e lettere della matematica, nonché commenti di diversi letterati.

La tesi dichiarata del saggio é dimostrare l'affinità epistemologica delle diverse arti.

> Quando si considerano da un punto di vista generale le varie opere dello spirito umano, si è colpiti dalla loro somiglianza. Ovunque sono state osservate le stesse leggi, tranne quando l'opera si limita al nozionismo o non approfondisce abbastanza [...]
> Le leggi di cui parliamo hanno governato gli uomini molto prima che essi avessero il tempo di pensare (Germain 1831: 1).

Germain sostiene che qualsiasi tipo di creazione umana (d'Arte, Ingegneria, Scienza o Lettere) obbedisce a principi universali che han-

no il loro fondamento nelle stesse leggi della Natura. L'esistenza di tali leggi é indipendente dal pensiero e dall'osservazione umana; anzi, la loro essenza profonda – la conoscenza "suprema", come viene da lei chiamata – ci resterá per sempre preclusa. Col nostro sforzo possiamo solo avvicinarci alle verità assolute, attraverso la formulazione di relazioni che spiegano più o meno bene (ma mai perfettamente) le nostre osservazioni. Ne é un esempio la classificazione degli esseri viventi in generi e specie in Biologia. Nel caso delle Scienze esatte, queste relazioni possono essere espresse mediante il potentissimo strumento del linguaggio matematico e l'approssimazione alla realtà, secondo Germain, é massimo.

Ma questi canoni universali, queste "sensazioni" di ordine e proporzione, dirigono anche tutte le altri arti, perfino quelle considerate (a torto) frutto della sola immaginazione pura, come la Poesia o la Pittura. In Pittura e Scultura, l'artista esprime la sua ispirazione servendosi delle proporzioni naturali: di fatto se ne serve sia se le accetta sia se le rifiuta. Inoltre é costretto a interagire con la materia mediante le stesse leggi fisiche della Scienza. Il caso della Poesia è più sottile: per Germain la verve creativa

> ancorchè soggetta alla "meraviglia" e all'immaginazione, richiede chiarezza e ordine. Solo così le diverse parole di un componimento poetico possono fondersi in semplicità ed eleganza. [...] L'immaginazione può adottare finzioni ingegnose; ma poi qualche modulo intellettuale deve riempire la mancanza di realtà degli oggetti (Germain 1831: 2).

Gli oracoli del gusto e i lassi della ragione non impediscono che ordine, proporzione e semplicità siano necessità intellettuali. Il vero artista non é mai solo istinto, ma é uno che <<oltre a dominare la tecnica della sua arte, ha studiato a fondo l'animo umano: solo cosí il cuore del pubblico può cadere nelle sue mani>> (Germain, 1831: 100). Gli stessi giudizi estetici si formano mediante le relazioni che l'opera rivela con tipi universali di "bello" e di "vero", sia essa un ponte, un quadro, una poesia o un racconto. É proprio la scoperta di questa miriade di relazioni, spesso insospettate, che ci dá piacere e commozione. Anche il travaglio spirituale che caratterizza una nuova creazione o scoperta ha la stessa natura nel poeta, nell'artista, nell'ingegnere e nello scienziato: in tutti i casi il movente consiste in un'idea semplice e inafferrabile che si cerca di chiarire. Questa visione neoplatonista é illuminata dal concetto di Dio: come infinito, ordine e causa.

Una semplice indagine storica, secondo Germain, é capace di confermarci quest'unità: nella Grecia antica tutti i diversi tipi di conoscenza

sono unificati nella Filosofia. Anche l'antropomorfizzazione delle divinità é un'ingenuità, una fallacia, dello stesso tipo: comprensibile alla luce di un'innegabile unità ideale. Col tempo, l'uomo impara l'opportunità e l'utilità di non confondere i soggetti, senza tuttavia rinnegare la comune origine delle dottrine. Spesso gli sbagli del passato si trascinano: alchimia e astrologia non sono che vestigia della puerile antropomorfizzazione della Natura. Ma c'è un errore più sottile che Germain evidenzia con un'intuizione davvero geniale: l'invincible pratica, anch'essa antropocentrica, di giudicare la natura delle cose con la pretesa possibilità di (anche soltanto) formarci un'idea; di modo che, poi, una proposta sia affermata o negata a seconda che si possa o non possa concepire la sua esistenza (Germain 1831: 26):

> Così diciamo arditamente che la materia è indefinitamente divisibile, perché ci è facile continuare all'infinito l'operazione aritmetica della divisione. Tuttavia, non sappiamo queste cose né a posteriori, poiché l'esperienza non può raggiungerle, né a priori, dato che conosciamo la materia mediante semplici percezioni, ignorando completamente la sua essenza.

Il valore di questa posizione é duplice: in primo luogo ella propende, scientificamente, per l'atomismo, senza cedere alla voga delle critiche di Kant che, contro il razionalismo cartesiano, lo rinnega. Ma a suscitare speciale ammirazione é semplicemente la nitida coscienza del principio, in un'epoca in cui la Relatività e la Quantistica non possono neanche immaginarsi.

Germain continua difendendo Cartesio, contro le critiche mossegli da Kant. Per cominciare, le sue critiche alla ragione pura, ancorchè fondate, non solo non demoliscono ma rafforzano il punto di vista razionale. Che la ragione sia soggetta ad errori, lungi dall'essere una catastrofe, è in realtà un suo punto di forza: tali sbagli, una volta scoperti e corretti si traducono in salda conoscenza. Gli errori sono dunque necessari per il raggiungiungimento della verità. La ragione della Scienza, non solo questiona se stessa ma é umile: quando i fatti non si possono inquadrare in nessuna teoria consistente, rinuncia a spiegare tutto e lascia ai posteri il prosieguo della ricerca. Senza Cartesio non ci sarebbe stato Newton; ella esalta anche il razionalismo di Bacone.

La dimostrazione cartesiana dell'esistenza di Dio come causa non causata, negata da Kant, é per Germain perfettamente valida. E le categorie kantiane sono una fallacia, proprio perchè non esistono concetti intuitivi infallibili.

Passando alla Politica, Germain afferma che anch'essa partecipa di queste relazioni, di questi principi universali. Giunge a proporre – senza

delinerare l'esatta metodologia – che le leggi del calcolo possano un giorno applicarsi a tutto, anche alla Politica: in questo caso non tanto per guidarla, ma per scoprire i suoi errori. A noi viene in mente, come importante esempio, la Statistica, indispensabile nell'evidenziare effetti e conseguenze di decisioni politiche. Ed ancora é la Scienza, oggi, a mostrarci le gravi ripercussioni di una Politica noncurante della contaminazione ambientale. Sul tema politico, Germain é incurabilmente ottimista: le azioni errate che "disturbano l'ordine naturale tendono a distruggersi" (Germain 1831: 68) e, alla lunga, non si può che evolvere verso il bene. Le buone azioni di Governo si caratterizzano perché soddisfano tutti. Sono simili alle forze applicate al baricentro del Sistema: non lo disgregano ma lo fanno evolvere integralmente. Viceversa, le azioni sbagliate, disgregando il Sistema, finiscono per estinguersi.

Alla fine del trattato si trova qualche commento di Sociologia. Per Germain, le classi della società riflettono la diversità del carattere umano. Giunge a scrivere che "l'égalité est une erreur" (Germain 1831: 78) ma, naturalmente, non intende dire che la giustizia deve essere relativa alla classe sociale. Vuole invece sottolineare la bellezza - e la necessità - della diversità all'interno della società. Cosí come dentro noi stessi ci sono diverse forze, diversi "io", anche la società é come un'unica mente, tuttavia frazionata negli individui: non bisogna che unificare le tensioni per il bene comune. Questo fatto non è un'invenzione dell'uomo: è una legge della Natura che l'uomo si limita a riconoscere ed applicare.

Le piú che mai "luminose" idee di Germain sono dunque permeate di neoclassicismo e neoplatonismo religioso, schierandosi con il tradizionale razionalismo cartesiano. Le eclatanti idee di Kant vengono rifiutate e non c'è traccia dei filosofi idealisti (ma si ricordi che il trattato non é che un insieme di bozze affrettate). Questo atteggiamento ottimistico evidenzia amore e fede granitica per la Scienza, ma anche ingenuità. Le considerazioni epistemologiche sono, in generale, pregevoli per la loro sagacia; quelle relative alla Politica e alla società assai notevoli, suscitando talvolta sorriso in un uomo – o donna – dei nostri tempi. Quel sorriso sempre sottaciuto nelle fotografie che la ritraggono.

Bibliografia

DAHAN-DALMÉDICO, A. (1992): "Sophie Germain", revista *Le Scienze*, ed. italiana de "Scientific American", n. 282.

FIGUEIRAS, L.; MOLERO, M.; SALVADOR, A.; ZUASTI, N. (1998). *Género y Matemáticas*. Madrid: Síntesis.

GAUSS, C. F. (1807): "Lettera inedita di C. F. Gauss a Sofia Germain, pubblicata da B. Boncompagni (Firenze, 1879)", in france-

se. Traduzione libera dell'autore. [https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Germain_-_%C5%92uvres_philosophiques,_1896.djvu/284]

GERMAIN, M. S. (1815): "Mémoire sur les Vibrations des Surfaces Élastiques", in: Dahan-Dalmédico, "Étude des méthodes et des styles de mathématisation: la science et l'élasticité" in *Sciences à l'époque de la Révolution Française*. París: Rashed, Blanchard (1988), 349-442.

— (1831): *Considérations générales sur l'état des Sciences et des Lettres*, in *Œuvres philosophiques de Sophie Germain; Pensées et Lettres*, Paris, 1896, solo in francese. Testo citato tradotto liberamente dall'autore. [https://fr.wikisource.org/wiki/%C5%92uvres_philosophiques_de_Sophie_Germain/Consid%C3%A9rations_sur_l%E2%80%99%C3%A9tat_des_sciences_et_des_lettres]

GONZÁLEZ, D. (2005): *El diario de Sofi*. U.S.A: Ed. Authorhouse, Bloomington Indiana.

MOLERO APARICIO, M.; SALVADOR ALCAIDE A. (2012): "Germain, Sophie (1776-1831)", Divulgamat, Real Sociedad Matemática Española. [http://divulgamat2.ehu.es/divulgamat15/index.php?option=com_content&id=3348%3Agermain-sophie-1776-1831&showall=1]

RIDDLE, L. (2009): "Sophie Germain and Fermat's Last Theorem", Agnes Scott College, Atlanta, U. S. A. [http://www.agnesscott.edu/lriddle/women/germain-FLT/SGandFLT.htm]

Etica della persona e illusione del personaggio: un'idea analizzata attraverso la filosofia di María Zambrano, Simone Weil e Hannah Arendt

Adele Ricciotti
Università di Bologna

Abstract: Come parlare di un'etica della persona? E come definire la "persona"? Attraverso i pensieri di María Zambrano, Simone Weil e Hannah Arendt, si proporrà un'idea di persona che intende corrispondere ad un alto livello etico e conoscitivo dell'uomo e contrapporsi alla negatività attribuita al "personaggio", incarnazione dell'inganno del sé. Partendo dall'analisi dei concetti di "idolatria" e di "storia sacrificale" della filosofia di Zambrano e confrontandoli con quello di "forza" meditato da Weil e con quelli di "autopresentazione" e "autocelebrazione" propri di Arendt, tenteremo di riconoscere il filo conduttore che accomuna le autrici nella loro riflessione sulla "illusione" dell'essere e la "verità" dell'individuo.

Parole chiave: Persona; Etica; Personaggio; Autodivinizzazione; Storia sacrificale.

Negli ultimi anni, la ricerca filosofica ha proposto nuove idee e nuovi strumenti per riesaminare il pensiero etico, offrendo approcci che s'inseriscono più direttamente nella società contemporanea rispetto a quanto ha fatto la tradizione passata. Il tema di un metodo filosofico che coincida con i problemi sociali ed esistenziali moderni è, tuttora, quanto mai discusso. E il dibattito sul senso e l'utilità della filosofia nella contemporaneità è ancora aperto. Oggi, attraverso un confronto tra tre grandissime pensatrici, tenteremo di contribuire a questo dibattito concentrandoci sul significato di "persona", termine affatto scontato e ricco di significati etici. La nostra indagine si soffermerà solo sulle teorie delle filosofe prese in esame evitando, naturalmente, di ripercorrere la lunghissima tradizione filosofica che, nel tempo, ha di volta in volta ridefinito l'essere e l'essere-persona.

Durante il mio lungo studio sul pensiero di María Zambrano (1904-1991) ho sviluppato la convinzione che la sua nozione di *persona* sia, se ricondotta alla nostra contemporaneità, assai utile per affrontare un problema comune, che sta divenendo sempre più urgente per via dell'intensificarsi delle condizioni che allontanano ogni giorno di più, a parer nostro, il soggetto dalla propria verità ontologica. Per questo motivo, partirò proprio dall'analisi dell'interpretazione zambraniana della *persona*, concetto che sorregge tutto il suo pensiero. Da qui, sarà interessante sostenere un confronto con quanto Simone Weil (1909-1943) ed Hannah Arendt (1906-1975) hanno in comune con tale idea, seguendo un percorso che vorrebbe condurre non tanto a una soluzione, che rappresenterebbe una pretesa alquanto presuntuosa, ma piuttosto a un suggerimento in relazione a ciò che viviamo oggi, nell'epoca del massimo splendore del capitalismo e del dominio di internet, che sta trasformando l'uomo in una "immagine" di se stesso.

L'idea di persona che emerge dalla filosofia di María Zambrano si edifica sull'intero percorso della sua vicenda autobiografica, dal momento che si tratta, il suo, di un pensiero che mai si scinde dall'esperienza personale. Ciò che Zambrano ha da sempre riflettuto, a partire dalla constatazione delle vicende politiche che si susseguivano intorno a lei (dalla guerra civile spagnola, alla dittatura, alla seconda guerra mondiale, al lungo esilio) è che, filosoficamente, il problema dell'uomo risiede nella sua "mancanza d'essere" e, di conseguenza, nel mancato riconoscimento, e dunque accettazione, di se stesso.

Il fatto che Zambrano individui le cause di ciò che accade nella storia nel seno di un'autentica riflessione filosofica indica proprio ciò che, a parer nostro, la filosofia dovrebbe sempre fare: andare alla ricerca della radice profonda che fonda la condizione esistenziale umana per poter comprendere, davvero, i fatti e le azioni che l'uomo, con la sua storia, produce.

Come Zambrano racconta nella sua celebre opera *L'uomo e il divino*, con un tono più narrativo che esplicativo e assai originale per un testo filosofico, la filosofia occidentale, cominciata di fatto con Parmenide (*L'essere è; Il non-essere non è*), rinnegando l'oscurità e molteplicità della realtà invece accolta dal pensiero precedente, fonda il principio dell'"unità dell'essere" che colmerà anche la mancanza d'essere attribuita all'uomo. Attraverso il potente strumento dell'identità, la filosofia proseguirà la sua storia interpretando e mascherando la realtà (come sarà poi ribadito da Heidegger, che molto ha in comune con María Zambrano), intrappolando dunque la sua *eterogeneità* (difesa anche dal filosofo Juan de Mairena[1] – apocrifo del poeta Machado, amico di Zambrano) e annullando l'insito elemento oscuro che la origina con l'abbagliante luce del concetto.

1 Cfr. Machado 1998.

Ciò che Zambrano nomina *sacro* (*el sagrado*) altro non è che la nostra radice vincolata indissolubilmente alla *trascendenza*, a ciò che si situa in un "altrove" che rimane sconosciuto alla *ragione – logos* intesa quale pensiero razionalistico (e di nuovo troviamo un punto in comune con Heidegger). La filosofia tradizionale, quindi il pensiero occidentale, ha tentato di rimediare a questo "impossibile" da possedere con l'illusione dell'unità, o annullandolo, dimenticandosene quasi, rifiutando di farci i conti. Saranno altre correnti, invece, ad accoglierlo quale fondamentale elemento che testimonia la nostra origine e l'impossibilità di essere: dalle filosofie indiane, al sufismo, alle mistiche, dimensioni che Zambrano studierà e farà proprie imprimendone i concetti chiave nei simboli che utilizzerà nelle sue ultime opere[2].

Zambrano definisce l'uomo, dunque, un "mendicante dell'essere", *mendigo del ser* (Zambrano 2001a): non potendo possedere una unità d'essere egli la sostituisce con illusorie soluzioni. Nasce così quello che potremmo chiamare "il mito dell'identità umana". Ma ciò che Zambrano intende denunciare non è tanto il bisogno, naturale e istintivo, che ha l'uomo di possedersi, di cercare un'identità che sempre gli è negata nella sua interezza; ma, piuttosto, ella critica la superbia e l'esagerazione con cui egli ha portato avanti questa tendenza, cercando di "farsi da sé", ovvero intraprendendo ciò che Zambrano ha nominato "la storia del delirio di deificazione": l'uomo occidentale ha coltivato la propria autocreazione, sostituendo di fatto l'azione divina, autodivinizzandosi.

L'uomo ha così evitato di accettare la propria nascita incompleta, la propria condizione di *creatura*, volendo invece essere *creatore di se stesso*. Da quest'attitudine, di origine filosofica ma riscontrabile nel carattere propriamente umano, la storia – considerata concreta manifestazione del pensiero – si è fatta via via sempre più segnata dal mito della potenza e della dominazione, divenendo allora, come spiega Zambrano, una *storia sacrificale*. Se l'uomo si crede un dio, allora la storia non potrà che essere popolata da *idoli* e *vittime*. La conseguenza paradossale di una filosofia che, culminando con Hegel, pone l'uomo all'interno di un perfetto meccanismo d'identità e unità, è la storia vissuta dai *personaggi*[3].

2 Ci riferiamo in particolare alle opere di Maria Zambrano: *De la aurora* (2006), *I beati* (1992), *Chiari del bosco* (1991).

3 Il tema del personaggio deriva dall'insegnamento del primo maestro di María Zambrano, Ortega y Gasset, sebbene nella filosofa l'accezione diventi più grave ed esistenzialmente più tragica: "L'uomo s'inventa un programma di vita, una figura statica di essere che risponda in modo convincente alle difficoltà che la circostanza gli pone. Sperimenta questa figura di vita, tenta di realizzare questo personaggio immaginario che ha deciso di essere. S'imbarca illudendosi in questa prova e ne fa esperienza. Ciò vuole dire che arriva a *credere* profondamente che questo personaggio sia il suo vero essere." (Ortega y Gasset 1983a: 40. Cfr., Ortega y Gasset 1983b: 421-438).

Come non ammettere che una storia come quella occidentale è stata una storia sacrificale? Basterà uscire per un momento dalla narrazione filosofica, per accorgersi immediatamente degli effetti della propensione analizzata dalla pensatrice spagnola. Difatti, non possiamo che riconoscere il *personaggio-idolo* nelle figure dittatoriali di Franco, Mussolini, Hitler; e il *personaggio-vittima* nei sacrificati spagnoli, negli esiliati, ma anche in coloro che crederono, per esempio, alla bandiera comunista, che s'immolarono per ideologie poi risultate ipocrite illusioni, che non compresero la gravità di certi meccanismi politico-sociali che stavano inglobando il mondo intero.

La basilare *dialettica idolo-vittima* che muove la storia moderna e contemporanea, e descritta negli importanti testi di Zambrano, *Agonia dell'Europa*, scritto nel 1945 (Zambrano 1999) e *Persona e democrazia,* del 1958 (Zambrano 2000a), ci conduce proprio al significato attribuito alla *persona*.

Ma è in *Delirio e destino*, dove Zambrano scrive che l'uomo deve imparare ad accettare la fatica del rinascere ogni giorno, "a partire dalla verità", accogliendo il sacro come elemento insito e sconosciuto nell'uomo.

> E ogni volta che si nasce o si rinasce, perfino nel rinascere ogni giorno, occorre accettare la ferita nell'essere, la scissione tra chi guarda e può identificarsi con il guardato - e in tal modo lo desidera - e l'altro, quello che sente nell'oscurità e silenziosamente, nella notte del senso dove nessun senso porta alcun messaggio. E occorre imparare a sopportarlo (Zambrano 2000b:19).

Una "fatica", dunque, è quella del riconoscimento. È questo il nodo che la nostra riflessione cerca di sciogliere per comprendere chi si è quando si è, per davvero, *persona*. Seguendo la riflessione di Zambrano, in particolar modo riferendoci al suo testo *Persona e democrazia*, e riconsiderandolo alla luce dell'intera opera dell'autrice, precedente e successiva al suddetto testo, comprendiamo che l'essere persona ha un lampante significato etico. Ovvero, esso si riferisce sì, prima di tutto, a un livello conoscitivo (o riconoscitivo) ma questo conferma allo stesso tempo un più alto livello etico. Persona è chi si riconosce nella propria mancanza d'essere e si accetta. Chi si accetta come *creatura*, accettando la sfida della penosa "rinascita quotidiana", chi abbandona l'illusione dell'*essere-già* per accogliere il patire della trascendenza e l'esistenza del dato sconosciuto, senza interporre ad esso ideologie dittatoriali né sacrificali.

Il termine *persona* si riferisce allora a una dimensione etica difficile da raggiungere, ma non per questo impossibile. La Ragione Poetica che

María Zambrano insegna –poetica perché è proprio del poeta l'accettazione della trascendenza e della condizione di creatura, come scrive in *Filosofia e Poesia* (Zambrano 1998)–, è quindi una filosofia didattica che invita l'uomo ad abbandonare la maschera del personaggio per rimanere nudo nella propria verità di persona. Naturalmente, è questo, un percorso personale, che ogni uomo dovrebbe poter / voler affrontare nel proprio intimo, eppure, se la storia gettasse tutte le sue maschere forse si avrebbe anche una conversione della storia da *tragica* (da lei nominata anche *apocrifa*) ad *etica*, ovvero l'avvento di un'autentica democrazia.

Considerando dunque questo altissimo valore etico attribuito alla persona, che Zambrano definisce "la parte più vivente della vita umana, il nucleo vivente capace di attraversare la morte biologica" (Zambrano 2000a: 148), in netta contrapposizione con l'idea di personaggio che – raffigurato dalla maschera – racchiude la più grave debolezza umana, condensata nella speranza di essere ciò che non si è, vorrei proporre un confronto tra questa interpretazione di Zambrano e il pensiero di Simone Weil, totalmente dedicato alla rivelazione della verità del sé e del reale.

Spesso i nomi delle due autrici sono stati accostati, e indubbiamente esiste in loro una comune attenzione al problema dell'eticità della persona che pochi altri hanno difeso con la medesima fedeltà e sincera preoccupazione.

Nella filosofia di Simone Weil il tema morale è perennemente presente: la sua incessante ricerca della verità, attraverso la pratica estrema dell'*attenzione* – altro concetto essenziale del suo pensiero – si accompagna all'importante contrapposizione che lei sottolinea tra *forza* e *impersonale*.

L'impersonale della Weil potrebbe a un primo approccio risultare un termine contrario a quello persona, ma indagando la sua filosofia esso ne risulta invece l'essenziale sostegno. Infatti l'impersonale indica un abbandono della pretesa dell'Io, del solipsismo del soggetto, quindi proprio di ciò che Zambrano nomina "delirio di divinizzazione". Anche Simone Weil critica questa dittatoriale pretesa della ragione: lo stato dell'impersonale è quindi l'abolizione dell'illusione che il soggetto produce, e l'avvicinamento a ciò che Zambrano nomina, appunto, "persona".

> Noi siamo nell'irrealtà, nel sogno. Rinunciare alla nostra immaginaria collocazione al centro, rinunciarvi non solo con l'intelligenza ma anche nella parte immaginativa dell'anima, significa destarsi al reale, all'eterno, vedere la vera luce, udire il vero silenzio. Si produce allora una trasformazione, alla radice stessa della sensibilità, nella maniera immediata di recepire le impressioni sensibili e quelle psicologiche.

[ ] Svuotarsi della propria falsa divinità, negare se stessi, rinunciare a essere con l'immaginazione il centro del mondo [ ] (Weil 2008: 119).

Se in Zambrano l'atteggiamento *idolatrico* sviluppa la storia sacrificale, in Simone Weil esso legittima il *dispiegamento della forza;* anzi, esso è il *fondamento* stesso della forza.

Torna a presentarsi, così, la medesima dialettica idolo-vittima che domina la storia contemporanea secondo Zambrano, la storia dei totalitarismi, che le due filosofe criticano ricercandone la radice nella condizione del pensiero umano.

La *Forza* è ciò che fa sì che gli esseri umani infliggano il *male* ai loro simili per necessità personale ed egoistica. Quindi ciò che li conduce a considerare altri esseri umani non "uomini" ma "oggetti" da utilizzare, da possedere, da piegare. Ed anche la Weil riconosce la stessa causa di fondo di Zambrano, esponendo la sua teoria dell'*immaginazione*, quale motore che muove la storia, che alimenta le folle, le masse, e il totalitarismo.

È l'immaginazione ad alimentare la *forza* in nome della quale si combattono le guerre: secondo Simone Weil essa fa sì che si lotti senza nemmeno sapere qual'è l'obiettivo: nazione, sicurezza, capitalismo, comunismo, fascismo, ordine, autorità, proprietà, democrazia, si dichiara guerra in nome di una di queste nozioni, ma sono solo bandiere svuotate di significato. "Chi le usa lo fa in modo irreale".

Scrive in *La Grecia e le intuizioni precristiane*:

La guerra è fatta di prestigio... Ed è un'ombra. Una menzogna" (Weil 1984: 188). E ancora, nei suoi *Quaderni*: "In realtà l'uomo si limita a subire la forza e non la maneggia mai, qualunque sia la situazione. L'esercizio della forza è un'illusione. Nessuno la possiede (Weil 2006: 198).

Il *prestigio* criticato da Weil è esattamente ciò che crea il *personaggio* zambraniano: il delirio di autodivinizzazione. Così anche la storia che da tale illusione scaturisce è inevitabilmente una storia *violenta*. L'uomo che vuole farsi da sé, senza riconoscere il legame trascendente che lo vincola alla sua origine, senza voler riconoscere di essere creatura e non creatore; è l'uomo che vuole essere Dio.

In *Venezia salva* la Weil spiega che la guerra è causata dall'uomo che sogna se stesso e che "il vincitore vive il proprio sogno" (Weil 1994: 53). Queste potrebbero davvero sembrare parole di Zambrano. E infatti come spiega Weil, l'illusione, il sogno di sé, l'immaginazione travalica il concetto di limite: l'uomo vuole essere *illimitato*. Ciò genera la violenza sugli altri, considerati ostacoli al proprio desiderio senza limite[4].

4 "il vero eroe, il protagonista dell'Iliade, è la *forza*" (Weil 1984: 11). Cfr. Weil 2004: 264.

Vediamo dunque che le due pensatrici si muovono su un medesimo piano, consapevoli della dominazione, nell'uomo, di un'illusione o immaginazione che produce una storia tragica in cui la verità umana viene schiacciata dalla prepotenza di un falso *idolo* (o *forza*). E così pure la loro nozione di *vittima* possiede un comune denominatore: la *sventura* descritta da Weil, ovvero la costrizione a piegarsi alla forza, è anche uno *sradicamento*[5]; proprio ciò che per Zambrano risulta essere la vittima: dimenticata dalla storia, alla quale non si danno ragioni, ella appare una sorta di sradicato, di esiliato, come lo sono state tutte le vittime spagnole della guerra civile, lasciate senza radici, senza voce, senza una storia autentica, poiché ciò che si ricorda è solo la storia dei vincitori.

E allo stesso modo, le due autrici oppongono a questa tragica tendenza il bisogno, assolutamente necessario, di ribaltare tale dialettica attraverso l'accettazione, il riconoscimento della verità. Secondo Weil la *verità* è ottenibile solo tramite la pratica dell'*attenzione,* essendo, quest'ultima, il cammino che tenta di giungere alla pura verità delle cose. Zambrano, da parte sua, riconosce nella *memoria* il metodo per sviscerare gli errori della storia e riportare la verità delle vittime a galla. Ma *attenzione* e *memoria* contengono, da questo punto di vista, un identico scopo.

Sarà interessante, a questo punto, citare un passo da *Delirio e destino* di María Zambrano, a mio parere il più fondamentale del libro, quello in cui si focalizzano tutti i significati che in esso Zambrano ha voluto esprimere, e l'unico in cui viene utilizzata, invece che la terza persona presente nell'intero testo per sancire il racconto di una storia non personale ma collettiva, la prima persona, perché qui è Lei stessa a ricordare e a prestare la sua voce:

> È retorico, ma non voglio piangervi oltre, vi chiamo soltanto, perché così mi chiamo a me stessa, per sentire la vostra voce mescolata alla mia e potervi rispondere che sono ancora qui, affinché mi possiate chiamare da quel silenzio in cui siete caduti [ ]. La vita si è scissa; i sopravvissuti hanno le radici nude; voi, i morti, siete le radici; solo radici affondate nella terra e nell'oblio. [ ]
> I morti non hanno voce; è ciò che perdono per prima. Li udiamo dentro noi stessi [ ]. Arrivano parole spezzate, sillabe, da quel paese della morte. Una voce, strozzata nello sforzo di parlare, vuole raccontare la sua storia. Tutti i morti prematuramente, quelli di morte violenta, hanno bisogno che si racconti la loro storia, poiché deve essere possibile sprofondare nel silenzio solo quando tutto sarà detto, e la vita ormai appurata come un'unica frase limpida nel senso. L'anima

5 Sul tema, cfr.: Weil 1990.

si può arrendere solo davanti a una vita che nella sua ragione fluente raccoglie le nostre ragioni, quelle di ciò che viviamo, di ciò che ci è toccato vivere (Zambrano 2000b: 217-218, *sottolineatura mia*).

È importante soffermasi sul particolare significato che in Zambrano la memoria acquisisce. Di nuovo in riferimento all'importante testo *Delirio e destino*, possiamo in esso incontrare la metafora con cui Zambrano identifica l'attività di un pensiero - memoria che sia efficace: il pensiero raffigurato come acqua che scorre, che scivola, che non si chiude nella rigidità del sistema, che non si fissa, ma che si muove attraverso un percorso di *andi-rivieni* (*ir y venir*) tra passato e futuro, portando a galla ciò che si è lasciato nel fondo, i sedimenti di una storia che non è stata raccontata del tutto:

> Perché ci sia storia, anche nella vita di ciascuno, nella vita individuale, è necessario un doppio movimento. La coscienza che respinge verso il passato ciò che ci succede deve tornare a prenderlo, a riscattarlo, a... redimerlo. La storia è una specie di assunzione, alla luce del presente, di ciò che è stato condannato al passato - e tutto quello che succede [*pasa*] lo è. [...]
> È giusto che debba faticare [la coscienza] [ ] per riscattare il passato, portarlo al presente, sottoporlo alla propria inesorabile chiarezza, portare, al piano dell'attualità, l'esame della coscienza che il passato non può fare laggiù, nel suo inferno, ignorante com'è delle conseguenze che le sue colpe hanno avuto per noi. Portare alla luce le immagini e guardarle, guardarle fino a che la loro essenza si mostri chiaramente, e la loro presenza si trasformi in un'essenza di cui ci si fa partecipi (Zambrano 2000b: 172-175).

Come la Ragione Poetica zambraniana insegna a fare a livello personale, l'azione di discendere, non solo simbolicamente, verso il basso, verso le zone d'ombra, le viscere, per comprendere l'essenza di ciò che si è, la dipendenza dall'elemento sacro, indefinibile, trascendente, per poi risalire conducendo il proprio sentire verso la chiarezza della riflessione, viene attualizzata da un pensiero fluido, da una memoria elastica e scorrevole, come un'acqua purificatrice che ricompensi ciò che non si è detto e che decifri, sviscerandoli, gli errori della storia apocrifa. Ed è esattamente questo il significato della "rinascita quotidiana" su cui Zambrano tanto insiste.

L'intero testo di *Delirio e destino*, raccontando la storia di Spagna, è disseminato da questa meravigliosa immagine metaforica della fluidità, che riesce a far comprendere perfettamente ciò che per Zambrano è il compito della filosofia: "discendere gli inferi della storia per riscattare

i giusti, per far loro vivere una vita adeguata. Perché tutti i morti erano stati dimenticati per un lungo periodo e i falsi tradizionalisti pronunciavano la loro storia invano. Sentiva che la storia doveva farsi *liquida*, vivente" (Zambrano 2000b: 158).

L'immagine dell'acqua rimanda anche all'azione disincrostante del pensiero, alla purezza di ciò che viene lavato, depurato delle sue colpe. La metafora si allarga alla respirazione, all'ossigeno, al sangue che circola, al "pensiero che è vita" (Zambrano 2000b: 51).

> Acqua che scorre, e battito, è il sangue. Un sangue nuovo, purificato dall'aria libera, e che liberasse finalmente il popolo spagnolo dalle sue ossessioni, [ ] un sangue che conducesse il cuore e la mente alla realtà. [ ] Il pensiero, per quel che si è visto, tende a farsi sangue. Per questo pensare è cosa tanto grave; o forse è il sangue che deve rispondere del pensiero. Per lungo tempo e varie generazioni, il pensiero prosegue silenzioso il suo cammino. Ma, quando un pensiero si formula in modo cristallino, incontra subito il sangue che deve rispondere della sua trasparenza, [ ] essere il veicolo dell'alimento principale, l'ossigeno, che gli giunge attraverso la respirazione, funzione primaria della vita, di ogni vita (Zambrano 2000b: 49).

Ma il sangue è anche quello delle vittime, versato nella storia apocrifa; sangue che il pensiero-acqua deve lavare, anzi no, piuttosto mescolarsi ad esso riportandolo alla fluidità, in modo che torni a scorrere nel presente, nel vivo della memoria, senza più giacere, secco e imputridito, negli inferni della storia. È, questa, un'immagine che ritroviamo in un altro testo di Zambrano, *La tomba di Antigone*, in cui la *sua* Antigone, rivista e corretta rispetto a quella di Sofocle, lava il sangue del fratello ucciso non con la sabbia, ma con l'acqua, risultando quindi anch'ella simbolo di quel riscatto filosofico che la storia richiede. Per questo non muore l'Antigone zambraniana, nella sua tomba; ella rimane tra il mondo dei vivi e quello dei morti per riscattare le colpe storiche del padre, per sviscerare il senso e riportarlo, ora limpido, alla chiarezza della coscienza:

> La mia storia, lei sì che è sanguinosa. Tutta, tutta la storia è fatta col sangue, tutta la storia è di sangue, e le lacrime non si vedono. Il pianto è come l'acqua, lava e non lascia tracce. [...] Il tempo può esaurirsi, e il sangue non scorrere più, se però sangue c'è stato ed è scorso la storia continua a trattenere il tempo, ad aggrovigliarlo, a condannarlo. Per questo non muoio, non posso morire, finché non mi si dia la ragione di questo sangue e la storia non esca di scena, lasciando vivere la vita. Solo vivendo si può morire (Zambrano 2001b: 79).

Tornando ora al confronto con Simone Weil, appare dunque semplice seguire il filo rosso che unisce le visioni filosofiche delle nostre autrici: solo una coscienza resasi autentica, in Zambrano attraverso il riscatto della storia prodotto dalla memoria, e in Weil grazie alla pratica dell'attenzione, riuscirebbe a fondare ciò che possiamo definire, per davvero, democrazia. La persona è l'uomo depurato dalle false ideologie, dal mito di se stesso, nudo di fronte alla propria verità dell'essere, e abitante, dunque, di una storia non più fasulla; la persona è l'abitante dell'effettiva democrazia.

Un altro concetto chiave con cui interpretare la filosofia esistenziale di Simone Weil è quello rappresentato dal *vuoto*. Di fatto, secondo la filosofa francese, la verità è sempre presente nell'*assenza*. Da una prospettiva estremamente religiosa, la Weil identifica la decisione del far vuoto dentro di sé – su modello dei mistici – con l'imitazione di Dio; ma, sia ben chiaro, non si tratta, questa, di un'imitazione in termini di idolatria, bensì, ancora una volta, dell'esatto contrario. Nella teodicea interpretata da Simone Weil, la creazione divina coincide con l'abdicazione di Dio: ritirandosi, Dio ha sospeso la sua infinita potenza per permettere l'esistenza umana; attraverso l'auto-annullamento di Dio, l'uomo ha potuto essere: "La Creazione è da parte di Dio non un atto di espansione di sé, ma un ritirarsi, un atto di rinuncia. Dio insieme a tutte le creature è meno di Dio da solo. Egli ha accettato questa diminuzione. Ha svuotato di sé una parte dell'essere" (Weil 2008: 120).

Quindi, l'ideale di condotta umana è quello che partecipa alla *verità soprannaturale*, come la Weil nomina la verità più pura e trascendente, quello che segue l'imitazione dell'annullamento di Dio. Accettarsi come un *nulla* corrisponde all'accettazione della *contraddizione*, in cui risiede la verità soprannaturale, ciò che la ragione umana non può comprendere a livello razionale ma che può ricevere, come un dono, grazie ad un'azione di estrema umiltà. La medesima umiltà, questa, che contraddistingue la persona zambraniana, colui che accetta di essere *creatura* invece che *creatore*. Vediamo dunque come entrambe le filosofe ricerchino una verità situata al lato opposto dell'atto creazionistico; bensì nell'accettazione (che non è da confondere con la rassegnazione) di ciò che si *è*. L'impersonale di Simone Weil invita ad abbandonare l'egoismo del soggetto, l'idealizzazione della ragione, proprio come la Ragione Poetica di Zambrano insegna a gettare la maschera idolatrica.

Lasciando da parte le molte altre comparazioni che si potrebbero analizzare tra María Zambrano e Simone Weil, e che non sarebbe possibile sviluppare in questa sede, confermiamo dunque l'idea su cui si basa, sostanzialmente, il pensiero delle due: la più importante conquista umana è il riconoscimento di una verità assai difficile da affrontare. Ma attraverso questa accettazione, l'uomo raggiunge un livello etico che

gli fa meritare il titolo di *persona*. Ciò che appare più evidente è la forza della speranza di questo miglioramento etico, in un'epoca della quale le due donne soffrono entrambe le drammatiche condizioni: la guerra, l'esilio, le tragiche sorti dell'Europa. Questa conversione, sia dell'uomo sia della storia, appare possibile solamente grazie a un abbandono: l'abbandono della volontà di possedere la realtà, della pretesa di essere creatori, dell'illusione e dell'immaginazione che sempre si convertono in idolatria.

Nei medesimi anni nei quali María Zambrano e Simone Weil riflettevano sulle sorti del mondo occidentale e sperando nella conversione della sua tragica storia, la filosofa tedesca Hannah Arendt approfondiva il suo geniale pensiero etico che troverà il proprio fulcro nell'analisi della nascita del totalitarismo.

Le tre filosofe si relazionano soprattutto per aver assunto con estrema convinzione e coerenza il proprio ruolo di intellettuali in lotta contro la tendenza occidentale che conduce all'idolatria. Non si può nemmeno dimenticare la loro sorte di esiliate e vittime del totalitarismo che ha caratterizzato la dittatura franchista, il nazismo e la seconda guerra mondiale: la Arendt fuggì dalla Germania, in quanto ebrea, rifugiandosi negli Stati Uniti nel 1933; María Zambrano fu espulsa dalla Spagna nel 1939, alla fine della guerra civile e con la vittoria di Franco, e cominciò il suo lungo esilio di oltre quarantacinque anni; Simone Weil, anch'ella ebrea, partecipò come combattente alla guerra civile spagnola, fuggì con la famiglia, nel 1942, negli Stati Uniti per poi tornare a Londra l'anno dopo con l'intenzione di non abbandonare le sorti delle vittime della guerra e lì morì di stenti.

Come Zambrano e Weil, anche Arendt si oppone fortemente alla predisposizione del pensiero occidentale che non ha voluto considerare l'autentica esistenza individuale dell'uomo. La sua critica alla filosofia tedesca, per esempio, si riferisce alla sbagliata interpretazione che questo tipo di pensiero ha condotto sull'*Essere*: da Kant e perfino fino al suo maestro Heidegger, l'uomo è stato considerato un astratto, dando la priorità alla ragione (*logos*) a discapito dell'individuo concreto:

> Sebbene Heidegger non lo ammetta, questo è il motivo per cui nella sua filosofia il nulla diviene improvvisamente attivo e comincia a nullificare […]. Se l'essere, che io non ho creato, rientra nella sfera di un essere che io non sono e che io non conosco, allora il nulla è forse il dominio vero e libero dell'uomo. Siccome non posso essere un creatore di mondi, il mio ruolo potrebbe essere quello di distruttore di mondi. […] Queste sono, in ogni caso, le basi filosofiche del nichilismo moderno, le cui origini risalgono all'ontologia tradizionale. […] In altre parole, l'essere dell'uomo è determinato da ciò che l'uomo *non*

è, cioè dalla sua nullità. […] Da questo isolamento assoluto emerge un concetto del sé come esatto contrario dell'uomo. […] Il sé, nella forma della coscienza, ha preso il posto dell'umanità e l'essere-un-sé ha preso il posto dell'essere umano" (Arendt 2001: 211-215).

È stata proprio l'abitudine a considerare l'uomo come un'entità astratta a generare il totalitarismo, nel quale si obbedisce a una legge superiore senza sapere che cosa effettivamente si stia facendo, senza conoscere il ruolo che la propria coscienza, personalità e libertà detengono, proprio come accade sotto il peso della *forza* descritta da Simone Weil.

Hannah Arendt vuole tornare alla dimensione privata dell'esistenza; e rifiutare l'autocelebrazione della ragione che ha dominato la storia della filosofia, che si è convertita in una forma di divinizzazione.

Nella sua famosa opera *Vita activa* (parte de *La vita della mente*, Arendt 2009), Arendt sottolinea la differenza tra *autopresentazione* e *autocelebrazione*. L'autopresentazione è una comune attività dell'uomo e dell'animale, per la quale si desidera, si necessita, relazionarsi con gli altri:

> E allo stesso modo in cui l'attore dipende per il suo ingresso in scena sul palcoscenico, dalla compagnia e dagli spettatori, così ogni essere vivente dipende da un mondo che appare quale luogo per la propria apparizione, dai suoi simili per recitare la sua parte con loro, dagli spettatori perché la sua esistenza sia ammessa e riconosciuta (Weil 2009: 102).

Ricordando la filosofia aristotelica, la *vita activa* analizzata da Arendt si riferisce esattamente a questa fondamentale attività umana, l'autopresentazione, che nell'antichità conservava l'importanza della partecipazione all'attività politica della *polis*, luogo nel quale i cittadini potevano presentarsi agli altri dimostrando il proprio valore e, soprattutto, la propria purezza etica. Naturalmente, nell'epoca contemporanea, questa assoluta priorità della comunicazione e della relazione con gli altri si è completamente trasformata, convertendosi in una autocelebrazione collettiva, come lo dimostra assai bene la nostra politica e vita sociale.

Ciò che invece è importante sottolineare è che l'azione – la *vita activa* – così esposta dalla Arendt, è espressione di una libertà legittimata quando fondata su di una coscienza che la sostiene. Ovvero, l'azione da sola non basta per spiegare chi siamo; è la coscienza personale che precede l'azione a dimostrare pubblicamente il proprio valore di persona. Oggi, parrebbe che la gerarchia si sia ribaltata e che la mancanza di coscienza non eviti all'azione di agire. L'azione dovrebbe

quindi, come era nell'antichità aristotelica, tornare a dipendere da una vita della mente, una vita contemplativa, che ci porta ad essere liberi, creativi, etici. Ovvero, persone. Dunque, la mancanza di contemplazione, quindi di riflessione, di coscienza, avverte Arendt, implica il pericolo dell'assenza di libertà e di eticità nel soggetto.

In definitiva, l'assenza di coscienza conduce all'incapacità di saper scindere il bene dal male, e quindi è possibile dichiarare che "la malvagità può essere causata da assenza di pensiero" (Weil 2009: 95).

Tutto ciò viene lucidamente dimostrato dalla filosofa con il suo saggio *La banalità del male* (Arendt 2002), ovvero il resoconto e l'analisi del processo del 1963 a Adolf Eichmann a Gerusalemme, per crimini contro gli ebrei e contro l'umanità. Inviata come corrispondente, Arendt descrisse il processo con un'onestà scomoda che scatenò innumerevoli polemiche. In particolare, però, quello che interessa è ciò che Arendt ha nominato "banalità del male". Le azioni per cui Eichmann – tenente colonnello delle SS e diretto responsabile del trasporto dei deportati ebrei ai campi di concentramento – veniva processato non erano le azioni di un uomo malvagio, di una mente criminale, diabolica; erano invece azioni dirette da una totale assenza di pensiero: Eichmann non sapeva davvero cosa stava facendo, continuava a ribadire di stare obbedendo alla legge (ovvero la legge di Hitler), di aver fatto il suo lavoro, di non odiare gli ebrei e di non aver ucciso nessuno. Era, insomma, un insulso burocrate, l'operaio incosciente che agisce all'interno del meccanismo del quale non conosceva la finalità.

> [...] quando io parlo della "banalità del male" lo faccio su un piano quanto mai concreto. Eichmann non era uno Iago né un Macbeth, e nulla sarebbe stato più lontano dalla sua mentalità che "fare il cattivo" – come Riccardo III – per fredda determinazione. Eccezion fatta per la sua eccezionale diligenza nel pensare alla propria carriera, egli non aveva motivi per essere crudele […]. Per dirla in parole povere, egli *non capì mai che cosa stava facendo.* […] Non era uno stupido; era semplicemente senza idee (una cosa molto diversa dalla stupidità), e tale mancanza d'idee ne faceva un individuo predisposto a divenire uno dei più grandi criminali di quel periodo (Arendt 2009: 290-291).

Esattamente come la *forza* analizzata da Simone Weil, così la *banalità* battezzata da Hannah Arendt risulta un potere astratto, sotto il quale l'uomo si piega. Perché? Dalle parole delle due filosofie, come da quelle di Zambrano (che ci parla della "fatica" del rinascere quotidianamente dalla verità), si deduce che, semplicemente, è più facile obbedire a una legge superiore, che comprenda e regoli ogni cosa, che

sopportare il peso della responsabilità della libertà, quindi della scelta dettata dalla propria coscienza: "non dover giudicare e non dover agire affatto è una condizione desiderata ardentemente da molti nel mondo moderno" (Arendt 2008: 94). E ciò spiegherebbe, scrive Arendt, la nascita e diffusione dei totalitarismi, come l'incredibile sottomissione che il carisma di Hitler ottenne:

> Se definiamo la logica come la capacità di giungere a conclusioni nella più completa indifferenza per la realtà e l'esperienza, allora il più grande dono di Hitler – il dono a cui egli dovette il suo successo e che provocò infine la sua caduta – era il dono della logica estrema. Quando egli sostiene, per esempio, che "il pensiero esiste solo nell'intimazione o nell'esecuzione di un ordine", con questa affermazione egli trae l'ultima conclusione […], cioè che "nulla ha senso". I suoi ascoltatori, affascinati com'erano dalla coerenza assoluta di questa visione del mondo, senza dubbio solo in rarissimi casi avevano abbastanza immaginazione pratica per comprendere il vero significato di questa logica ferrea. Solo in rarissimi casi essi compresero cioè che Hitler stava fornendo quella che, dal suo punto di vista, era una giustificazione assolutamente adeguata dei massacri organizzati quando sosteneva "che la natura aveva plasmato tutto e che quindi la cosa più giusta da fare era adottare le sue leggi"; e quando aggiungeva che "per esempio, le scimmie calpestano a morte quelle che non fanno parte del gruppo perché sono estranee alla società" […] e "ciò che è giusto per le scimmie è a maggior ragione giusto per gli esseri umani", a quel punto aveva tutto il diritto di pensare di essere stato pienamente compreso (Arendt 2008: 95-96).

Hannah Arendt ha utilizzato una famosa frase attribuita anche ad Ortega y Gasset da María Zambrano: "siamo *condannati* ad essere liberi in ragione dell'essere nati" (Arendt 2009: 546)6: la nostra libertà di scegliere non può essere evitata, la nostra responsabilità sulle azioni che scegliamo di compiere non può essere dimenticata. Possedere un giudizio di comprensione è ciò che ci fa scegliere una cosa o l'altra. L'obbedienza totale, la sottomissione a una legge che cancella ogni nostro giudizio di valore ci rende massa inerte, marionette. La differenza tra persona e personaggio sta esattamente qui: nella libertà di scegliere la nostra propria etica. E questo non è possibile senza la coscienza di ciò che si è e una memoria "giusta" che ci aiuti a comprendere gli errori della storia.

Insomma, la *banalità del male* descritta da Hannah Arendt ci aiuta a semplificare quanto abbiamo analizzato nelle idee di María Zambrano

6 Cfr., sulla frase di Ortega y Gasset: Zambrano 2001a.

e Simone Weil: la coscienza personale non riguarda solo una dimensione conoscitiva, ma prima di tutto etica; essere *persona* significa conoscersi, uscire dalla comodità dell'ignoranza, dall'illusione che così spesso seduce, per assumere, seppur patendola, la responsabilità di ciò che siamo. Si deve sapere, per avere la capacità di giudicare, di scegliere, e pure disobbedire. Conoscersi, per essere liberi.

> Il pensiero è tutt'uno con la vita ed è in sé la quintessenza immateriale della vitalità; siccome poi la vita è un processo, la sua quintessenza può solo risiedere nell'effettivo processo di pensiero, non in un risultato concreto o in pensiero specifici. Una vita senza pensiero non è affatto impossibile; in tal caso, però, essa non riesce a sviluppare la propria essenza: non solo è priva di significato; non è completamente vita. Gli uomini che non pensano sono come uomini che camminano nel sonno (Arendt 2008: 286-287).

Basterà guardarsi intorno, osservare il mondo che ci circonda, per assistere all'enorme difficoltà che l'umanità subisce nel tentativo di attuare la propria libertà, schiacciata com'è da un capitalismo che ha preso il posto della legge divina o legge di Natura. Viviamo, volendolo o meno, con o senza consapevolezza, all'interno di un meccanismo universale che direziona ogni nostra azione. Ci viene detto che cosa fare, come pensare, che cosa dire, in ogni momento della nostra vita. Per lottare contro questa predisposizione oramai divenuta abitudinaria e inconscia, è bene prendere come esempio dall'insegnamento delle nostre filosofe: rinnovare quotidianamente la propria coscienza senza fissarsi in uno *standard*, conoscere la storia, mettere in moto la memoria, una memoria salvatrice, non piegarsi al *comfort* dell'ignoranza, dell'assenza di pensiero (a cui la tecnologia di oggi, come ben vediamo, tenta di assuefarci); soffrire e patire invece la fatica del rinascere a partire dalla verità, dell'assunzione di responsabilità della propria scelta.

Le tre autrici lo avevano compreso molto bene durante il periodo delle "loro" guerre e delle "loro" dittature (noi, oggi, abbiamo le "nostre", allo stesso modo terribili), riconoscendo lucidamente il potere assoluto della legge storica che il pensiero occidentale ha prodotto, considerando cioè l'uomo come un'unità astratta, interpretando l'esistenza dall'alto, senza preoccuparsi del privato di essa. Così, oggi come ieri, assistiamo alla trasformazione dell'uomo in personaggio che obbedisce a qualcosa che, lo sia chiami forza, totalitarismo, capitalismo, divinizzazione, lo annichilisce in quanto persona.

La "rappresentazione" ha rimpiazzato la sincera visione di noi stessi, della nostra autentica esistenza. Possiamo prendere come esempio il

fenomeno incontrollato dei *social networks*, dove è l'immagine presentata a decidere *chi siamo*. Appare qui ben chiara la potenza dell'illusione sulla quale il personaggio si costruisce, annullando la verità di sé dietro la maschera.

Questa tendenza è giunta a situazione paradossali, come i casi di persone rimaste uccise in incidenti automobilistici mentre si scattavano *selfies* guidando. L'immagine che uccide la vita, si potrebbe affermare. Ma anche evitando di citare casi così estremi, è quanto mai comune assistere a situazioni in cui lo schermo di un telefono s'interpone tra il soggetto e la realtà intorno a lui: l'immagine che ci ruba la vita, in ogni momento, in ogni luogo, in ogni azione.

Ci stiamo dunque convertendo nella più alta celebrazione del personaggio? In una fotografia ritoccata, in una immagine vuota, in un profilo illusorio? Non abbiamo più libertà, né *privacy*, però possiamo cambiare mille maschere, fingerci chi non siamo, e tutto questo è divenuto assolutamente "normale" ed "accettabile". E questi fenomeni non sono che, ovviamente, insignificanti punte di un enorme iceberg che osserva i popoli in guerra – vittime o idoli che siano – con assoluta distanza grazie all'abitudinario, e innocuo, riferimento dello schermo.

Non è possibile offrire risposte o soluzioni, per un fenomeno mondiale che nessuno può più controllare. Ciò che invece è possibile è che a livello privato ognuno di noi si riconosca, si accetti, e decida di togliersi la maschera ed essere, per davvero *persona*.

> Se l'uomo occidentale getterà la sua maschera e rinuncerà a essere personaggio della storia, sarà finalmente disponibile a scegliersi come persona. Ma non è possibile scegliere se stessi come persona, senza fare contemporaneamente la stessa scelta anche per gli altri. E gli altri sono tutti uomini (Zambrano 2000a: 198).

Bibliografia

ARENDT, Hannah (2001): "Che cos'è la filosofia dell'esistenza?". *Archivio Arendt 1930-1948*. Milano: Feltrinelli.

— (2002): *La banalità del male*. Milano: Feltrinelli.

— (2008): "A tavola con Hitler". *Antologia*. Milano: Feltrinelli.

— (2009): *La vita della mente*. Bologna: Il Mulino, Bologna.

MACHADO, Antonio (1998): "De un cancionero Apócrifo". *Poesías Completas*. Madrid: Espasa.

ORTEGA Y GASSET, José (1983a): "Historia como sistema". *Obras Completas VI*. Madrid: Alianza.

WEIL, Simone (1984): "L'Iliade o poema della forza". *La Grecia e le intuizioni precristiane*. Torino: Borla.
— (1990): *La prima radice. Preludio a una dichiarazione dei doveri*. Milano: SE.
— (1994): *Venezia salva*. Milano: Adelphi.
— (2004): *Quaderni I*. Milano: Adelphi.
— (2006): *Quaderni III*. Milano: Adelphi.
— (2008): *Attesa di Dio*. Milano: Adelphi.
ZAMBRANO, María (1991): *Chiari del bosco*. Milano: Feltrinelli.
— (1992): *I beati*. Milano: Feltrinelli.
— (1998): *Filosofia e poesia*. Bologna: Pendragon.
— (1999): *Agonia dell'Europa*. Venezia: Marsilio.
— (2000a): *Persona e democrazia*. Milano: Mondadori.
— (2000b): *Delirio e destino*. Milano: Raffaello Cortina.
— (2001a): *L'uomo e il divino*. Roma: Edizioni Lavoro.
— (2001b): *La tomba di Antigone*. Milano: La Tartaruga.
— (2006): *De la aurora*. Genova: Marietti.

Marguerite Porete: un pensamiento herético y vanguardista

Mª Gloria Ríos Guardiola
Universidad de Murcia

Resumen: Su libro *Le Miroir des âmes simples et anéanties,* escrito en lengua vernácula, es considerado una de las mayores obras de la literatura medieval. Aunque fue condenado y quemado en público por la Inquisición entre 1296 y 1306, logró sobrevivir circulando de forma anónima y fue traducido además a otras lenguas. Marguerite perseveró escribiendo y enseñando a pesar de la prohibición de esta institución, lo que le valió ser juzgada, condenada y ejecutada por herejía reincidente. En 1946 Marguerite Porete recupera su autoría y se inician estudios que pretenden iluminar la figura de esta beguina que desafía los valores patriarcales así como la visión androcéntrica de la Deidad y de la humanidad. Su valiente postura ante las rígidas restricciones de género de la mayor parte de las tradiciones religiosas, que excluyen a las mujeres de los papeles de liderazgo público, y su importancia en la cultura medieval merecen ser conocidos y valorizados.

Palabras clave: Beguina; Mística especulativa; Literatura de amor cortés; Espejo; Teología femenina.

1. Los avatares de un libro y su autora

Marguerite Porete es considerada una de los/las grandes místicos/as gracias a *Le Mirouer des Simples Ames, qui en vouloir et en desir demourent*[1,2], obra que recoge sus pensamientos, sentimientos y expe-

1 He elegido este título a partir del estudio que Luisa Muraro realizó en 1996 sobre los avatares del mismo ya que, a pesar de que la mayoría de las ediciones más recientes reciben el de *Le mirouer des simples ames anienties et qui seulement demourent en vouloir et desir d'amour,* no se corresponde con el de la versión latina, ni con el de la versión antigua inglesa como tampoco con el nombre que el manuscrito francés le da en el capítulo 13, en el que Dama Amor declara: "ce livre que nous nommerons le *Mirouer des Simples Ames, qui en vouloir et en desir demourent*". En ninguno de los títulos se habla de "âmes anéanties" (Muraro : 3-9 y 2000: 7-8).

2 En adelante designaremos el libro con la abreviación *Le Mirouer*. La versión que manejamos de la traducción en español corresponde a Blanca Garí (2015) en Siruela. Co-

riencias místicas. Este tratado de 139 capítulos escrito en clave alegórica pretende mostrar de forma didáctica el viaje místico que, en siete etapas o grados[3], realiza el alma hasta lograr su fusión con Dios[4], hasta alcanzar el "País de la libertad", como ella misma denomina.

Su obra, traducida a inglés medio, al latín y al italiano, se difundió en toda Europa probablemente favorecida por su censura como herética y a pesar de la constante confiscación por parte de los inquisidores hasta el Renacimiento. En esta difusión circulaba como anónimo. Habría que esperar a 1946 para que Marguerite recuperase su autoría gracias a Romana Guarnieri[5], momento a partir del cual se inicia un movimiento creciente de investigación desde perspectivas históricas, literarias, filológicas, filosóficas y teológicas para recuperar su figura con relación a su obra.

Disponemos de pocos datos biográficos de Porete. Maria Alessandra Soletti subraya su excepcional cultura apoyándose en el estudio de Paul Verdeyen[6]. Si entonces los clérigos se distinguían como *literatti* por su conocimiento del latín, esta autora podría considerarse dentro de esta categoría con pleno derecho ya que el cronista Jean d'Otremeuse le atribuyó una traducción de la Biblia a la lengua vulgar (Soletti 2008: 86). A su extraordinaria familiaridad con los textos sagrados se suma una rica formación laica visible en las páginas en las que es evidente el contacto con la cultura cortés de matriz caballeresca. No sabemos sin embargo dónde pudo adquirir esta completa formación. Podríamos suponer que Porete proviniese de un estrato social elevado, quizás hija del emergente patriarcado ciudadano que solía dotar a las jóvenes de una refinada educación religiosa y humanística. Marie Bertho (1993: 32-34) la sitúa en lo alto de la pirámide feudal

lección Tiempo de clásicos. Los fragmentos que mostramos en francés proceden del manuscrito de Chantilly.

3 En los cuatro primeros el alma vive en grandísima servidumbre porque, a pesar de "haber sido tocada por la gracia de Dios", sigue obedeciendo a las leyes mortales y se aferra a las obras de perfección; en el quinto vive la libertad de caridad porque se ha desasido de todo; el sexto es adonde le lleva la abertura que en forma de relámpago ofrece el glorioso "Lejoscerca" y que sirve de anuncio del séptimo. Ese don es tan fugaz que el alma no lo percibe de forma consciente. Para alcanzar el séptimo es preciso abandonar la vida humana ya que esa estación se encuentra más allá de este mundo.

4 El Alma se transforma en « Alma libre » o « Alma aniquilada », estado en el que el Alma recupera su ser primitivo.

5 Esta noticia fue publicada el 16 de junio de 1946 en *L'Osservatore Romano*. En 1961, Guarnieri publica una edición de la obra: *Marguerite Porete, «*Le mirouer des simples ames anienties et qui seulement demourent en vouloir et desir d'amour*».* Edizione provvisoria in 100 esemplari fuori commercio del ms. Chantilly, Condé F. XIV 26 - ancien 986. Roma: Edizioni di storia e letteratura.

6 Paul Verdeyen (1986): "Le procès d'inquisition contre Marguerite Porete et Guiard de Cressonessart", *Revue d'Histoire Ecclesiastique,* 81 pp.47-94 (citado en Soletti 2008: 86 y en Garí 1995: 65).

dado que, para la producción y difusión de manuscritos en vida de la autora, eran precisos grandes medios económicos. Esta investigadora llega a aventurar que pudiera tratarse de una copista profesional para justificar el acceso a obras de piedad y manuscritos reservados a los clérigos.

Si bien la mayoría de estudios la relacionan con el movimiento de las beguinas, apoyándose en las actas del proceso en donde la denominan "beguine clergesse" y en las crónicas, Soletti lo considera improbable si bien considera que no se puede descartar que recibiera su formación de una "maestra divina", apoyándose en un fragmento de su texto, en el capítulo 58, en el que refiere que el alma anonadada no tuvo nunca una madre que supiera hablarle de esto ("n'eut oncques mere, qui de sceut parler[7]") (2008: 87). Por tanto, podríamos deducir que reconoce a una autoridad femenina aunque parece negar que el camino de perfección le hubiera sido enseñado. Romana Guarnieri[8] consideraba que se trataba de una beguina itinerante basándose en uno de los pocos fragmentos de su obra que nos aporta algunos datos y que la describe como "criatura mendicante" (cap. 95 y 96)[9] ya que a finales del siglo XIII muchas beguinas decidían abandonar la vida sedentaria y emprender un viaje solitario. Si consideramos que se trata de una beguina, podemos concluir que no fue apoyada por su propia comunidad ya que en el capítulo 122 expresa la desaprobación que encuentra en el seno de esta colectividad, que se suma a la de curas, clérigos, predicadores, agustinos, carmelitas y hermanos menores.

Escribió un primer libro sobre la naturaleza del amor refinado que fue condenado al fuego por el obispo de Cambrai, Gui de Colmieu, a finales del siglo XIII en Valenciennes. Con la amenaza de ser juzgada hereje y relapsa, se le prohibió continuar escribiendo o enseñando. Sin embargo, siguió haciendo circular su libro con la ayuda de algunos prelados y teólogos. Fue denunciada al inquisidor de Haute-Lorraine, por haber reincidido con una nueva obra, *Le Mirouer des Simples Ames, qui en vouloir et en desir demourent*, y por ello detenida. Posteriormente compareció en 1307 ante el gran inquisidor general de Fran-

7 Todas las citas del texto en francés pertenecen al manuscrito de Chantilly (véase nota 2).

8 Romana Guarnieri (1984): "Beghinismo d'oltralpe e bizzochismo italiano tra il secolo XV", *La beata Angelina sa Montegiove e il movimento del terz'ordine regolare francescano femminile,* Raffaele Pazzeli, Mario Sensi (eds.). Roma: Edizioni Analecta TOR: p.4 (citado en Soletti 2008: 89).

9 "*mendiant creature*". Pablo García Acosta considera que el uso del verbo "mendigar" en el Mirouer corresponde a la actitud o disposición que debe adoptar quien espera la "limosna de saber-experiencia" a través de la Nada. No es preciso mendigar entonces, una vez se llega al sexto estado y se encuentra el Alma llena del divino sol (2009: 12-13).

cia, Guillaume Humbert[10]. En su proceso se hizo una doble consulta a universitarios parisinos y a una comisión de veintiún teólogos, maestros de la Sorbona, que se pronunció sobre una lista de quince fragmentos que el inquisidor les presentó[11,12].

Con la distinción de la Iglesia Pequeña y la Iglesia Grande[13] en su libro, situando a la segunda por encima de la primera y vinculando cada una a leyes diferentes, se granjeó a sus mayores adversarios. Porete propone la coexistencia pacífica de ambas, lo que sería posible a través de la obediencia a dos leyes diferentes que regulan sus respectivas esferas de influencia. No plantea una reforma de la iglesia, lo que hace es resolver cualquier conflictividad con la admisión de un doble *modus vivendi*.

Once de los veintiún teólogos que había examinado el libro en abril del año anterior remiten el tema de la beguina a un grupo de cinco canonistas especialistas en derecho para que se pronuncien sobre el

---

10 Confesor del rey Philippe Le Bel, presidió en 1307 el proceso contra los Templarios.

11 En las actas del segundo proceso se encuentran la primera y la decimoquinta proposición entregadas a los peritos; en ellas hallamos los motivos de la censura :

1ª « Quod anima adnichilata dat licentiam virtutibus nec est amplius in earum servitute, quia non habet eas quoad usum sed virtutes obediunt ad nutum». (Que el alma aniquilada tiene licencia con respecto a las virtudes, en el sentido de que no hay en ella ninguna dependencia de tales virtudes, porque no tiene necesidad de apoyarse en ellas, pues las virtudes obedecen a la menor seña).

2ª «Quod talis anima non curat de consolationibus Dei nec de donis eius nec debet curare nec potest, quia tota intenta est circa Deum et sic impediretur eius intentio circa Deum». (Tal alma [aniquilada] no se ocupa de las consolaciones divinas, ni de sus dones, ni puede estar ocupada de ellos ni siquiera puede, pues ella está totalmente pendiente de Dios, de modo que si se preocupase de las gracias divinas y de sus consolaciones, se impediría su tendencia hacia Dios). (Saranyana 2007: 270)

Según Romana Guarnieri (1994), estas proposiciones se corresponderían con los capítulos del *Speculum* 6, 8, 13 y 21; y 9, 13 y 16 respectivamente (en su prefacio a MARGHERITA PORETE, *Lo specchio delle anime semplici. Testo mediofrancese a fronte. Versione trecentesca italiana in appendice*. Milano-Torino: San Paolo («Classici del pensiero cristiano», 9; citada en Saranyana 2007: 270).

12 La mayoría se pronunciaron de forma negativa salvo tres dictámenes favorables: el de un franciscano, Jean de Querayn, nombre que según Guarnieri podría designar a Juan Duns Escoto; el del cisterciense *Domnus Franc* de la abadía de Villers en Brabante; y el del eminente teólogo parisino Godefroy de Fontaines, quien convivió con toda seguridad con el Maestro Eckhardt y con Juan Duns Escoto. Estas aprobaciones son breves y se limitan a señalar que no hallan ningún error dogmático en la obra de Porete, aunque recomiendan que se difunda con prudencia dado que algunas expresiones podrían ser malinterpretadas por gente iletrada o con escasa experiencia en estos conceptos de la vida espiritual (Saranyana 2007: 268).

13 La Iglesia Pequeña representa la institución jerárquica que se rige por los principios de la moral escolástica, representados estos por el personaje « Razón ». La Iglesia Grande es sin embargo guiada por Amor («Dama Amor»); a ella pertenecen solo aquellos que verdaderamente conocen a Dios sin mediaciones. Por tanto, la Iglesia Grande debe nutrir a la Pequeña. No se excluyen, según Marguerite Porete, sin embargo considera la primera superior a la segunda: "¡Oh, Santa Iglesia por debajo de esta « Santa Iglesia»!, hablad ahora -dice Amor-: ¿qué vais a decir de estas Almas que así son saludadas y alabadas por encima de vos que obráis siempre por consejo de Razón ? [ ]" (cap. 42, p. 81).

comportamiento relapso de Marguerite a partir del testimonio de tres testigos (el inquisidor de Lorraine, Philippe de Marigny y el obispo de Châlons-sur-Marne, Jean de Chateauvillan) que aseguran que Porete había continuado difundiendo su libro y sus ideas tras la primera condena (Garí 2015: 12).

Ella se negó a prestar juramento y a arrepentirse, en coherencia con su pensamiento y creencias, como ella misma expresa en el capítulo 100 de su libro (p.140):

> El que es lo que cree lo cree de verdad; pero quien cree lo que él no es no vive lo que cree, y este no lo cree de verdad, pues la verdad del creer consiste en ser lo que se cree. Y aquel que esto cree esto es.

O en el capítulo 85 en donde podemos observar cómo se justifica su obstinado silencio ante aquellos que no considera "de su linaje":

> Esta Alma –dice Amor– es libre, más libre, muy libre, encumbradamente libre, en su raíz, en su tronco, en todas sus ramas y en todos los frutos de sus ramas. Tiene llena por completo su medida de libertad, cada costado tiene su jarra llena. Si no quiere, no responde a nadie que no sea de su linaje; pues un gentilhombre no se dignaría a responder a un villano si le retara o requiriera batalla; y por ello quien reta a un Alma así no la encuentra: sus enemigos no obtienen de ella respuesta. (pp.124-125).

Tras un año y medio de cárcel fue condenada a la hoguera y ejecutada en la place du Grève de Paris el 1 de junio de 1310. Por primera vez se asistía en París a una condena al fuego[14] de una mujer por herejía, con el consentimiento del rey Philippe Le Bel. Este acontecimiento causó gran impresión a los cronistas de entonces[15].

---

14 En el capítulo 22 de su obra, precisamente emplea la imagen del fuego como metáfora de la unión mística:

El que arde no tiene frío, y el que se ahoga no tiene sed. Pues bien, esta Alma –dice Amor– arde de tal forma en el fuego de la hoguera de Amor que se ha convertido en el propio fuego y no siente el fuego porque ella es el fuego en virtud de Amor que la ha transformado en fuego de amor. Ese fuego arde por sí mismo, en todo momento y lugar, sin alimentarse ni poder querer alimentarse de otra materia que de sí mismo. Pues quien siente a Dios a través de la materia que puede ver u oír fuera de sí, o a través de su propio esfuerzo, este no es todo fuego sino que hay aún materia mezclada con tal fuego. (p.65)

15 Este hecho fue registrado, junto a la ejecución de los templarios veinte días antes, en las páginas 187-188 de *Les grandes chroniques de France selon qu'elles sont en l'Église de St.-Denis en France. Publiées par M.Paulin de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres. En V tomes.* Paris : Techener Libraire (1837): « Vers le moulin saint Antoine et pour voir après ce ensuivant, la veille de l'Ascencion de Nostre-Seigneur JC, les autres Templiers en ce lieu meisme

Para Soletti resulta sorprendente que, en un contexto histórico-político de grandes tensiones, las máximas autoridades prestasen atención al *dossier* de una *pseudomulier*, a menos que esta fuese un peón útil a esos juegos de poder e intereses políticos entre el papado, la inquisición y la monarquía francesa[16]. Se entremezclaron así el proceso de Marguerite con el de los templarios[17] y con el concilio de Vienne[18], en el que se ratificó la condena del Temple y la supresión oficial de la Orden, se reprobó la herejía del Libre Espíritu en el decreto *Ad nostrum,* el movimiento de los begardos y el de las beguinas en el decreto *Cum de quibusdam mulieribus* y la teología femenina[19] que había proliferado mediante textos religiosos en lengua vernácula desde el S.XII[20] (Saranyana 2007: 267; Soletti 2008: 94; Garí 1995: 51; Garí 2015: 12-13). Este concilio dio también origen a la condena de la mística nórdica y renana, en particular la del Maestro Eckhart (Courcelles 2012: 85).

Como comentamos al inicio de este trabajo, *Le Mirouer* se tradujo al latín[21], al italiano y a inglés medio. El texto nos ha llegado a través de tres

---

furent ars *(brûlés)*, et les chars *(chairs)* et les os ramenés en poudre [ ] Et le lundi ensuivant, fu arsé *(fut brûlée)*, au lieu devant dit (In communi platea Gravi), une béguine clergesse qui estoit appellée Marguerite la Porete, qui avoit trespassée et transcendée l'escripture devine, et ès articles de la foy avoit erré ; et du sacrement de l'autel avoit dit paroles contraires et préjudiciables ; et, pour ce, des maistres expers de théologie avoit esté condampnée. » Según Guarnieri, estos hechos están también reseñados en la crónica del continuador del *Chronicon* de G. de Nangis, contemporáneo a los hechos y en la de G. des Preis o D'Outremeuse en su *Mirouer des histors*. Las actas del proceso inquisitorial fueron editadas y comentadas por Paul Verdeyen (1986) en "Le procès d'inquisition contre Marguerite Porete et Guiard de Cressonessart", *Revue d'Histoire Ecclésiastique* 81 (1986), pp. 47-94 (García Acosta 2008: 65).

16 El rey de Francia, que quería acabar con el Temple, trataba de complacer al Papa y restablecer su reputación de rey muy cristiano mostrándose intransigente con la herejía (Courcelles 2013: 84). Esto se conjuga con las crecientes reticencias de la iglesia como institución a las nuevas formas de piedad que condenaba por cuestionar la frontera entre clérigos y laicos.

17 Este proceso tuvo lugar de forma paralela, dirigido y enjuiciado por los mismos hombres que condenaron a Marguerite Porete.

18 En dicho concilio se sirvieron de fragmentos de su libro para la redacción del decreto *Ad nostrum qui*, de 6 de mayo de 1312.

19 La correspondencia espiritual, los poemas místicos y la relación de las visiones de Hadewijch, *La luz centelleante de la divinidad* (*Das flissende Licht des Gottheit*) de Metchtilde de Magdeburgo y *Le Mirouer* de Marguerite Porete se consideran obras cumbre de la mística de las beguinas y encarnan el apogeo de la mística femenina popular (Ruh 1997: 147).

20 En el siglo XIII un cambio profundo en la experiencia espiritual y religiosa cristalizó tratando de encontrar nuevas formas de lenguaje, nuevas interpretaciones de la espiritualidad diferentes a las transmitidas por la teología latina, monástica y escolástica. En este contexto nació la que se expresaba en lengua vernácula dejando de lado el latín, alejándose de los espacios rígidos y del control eclesial. Floreció así entre otros el movimiento de las beguinas, mujeres libres que deseaban una vida espiritual a la vez contemplativa y activa pero un marco libre de normas, habitualmente provenientes de la autoridad clerical masculina. Estas mujeres, de distinta procedencia social, anuncian nuevas ideas de trascendencia que desestabilizan el orden establecido por la jerarquía eclesiástica.

21 La primera traducción al latín se realizó todavía en vida de la autora. Marguerite Porete manifiesta su desacuerdo con las doctrinas enseñadas por filósofos y teólogos en

vías: el conocido como "manuscrito de Chantilly" de finales del siglo XV, en francés medio y que se supestamente traduce un original picardo; cuatro en latín; dos versiones diferentes en italiano a partir de cuatro manuscritos entre los siglos XIV y XV y una traducción al inglés medio (entre 1350 y 1360) que recogen tres copias manuscritas (García Acosta 2008: 65-66). Una versión crítica sobre la base de cinco manuscritos (tres de ellos muy cercanos a la época de Porete) fue realizada en 1986 en edición bilingüe (latín-francés) por Romana Guarnieri, quien se ocupó del texto francés, y Paul Verdeyen, a cargo del texto latino[22].

En un manuscrito de la biblioteca municipal de Valenciennes, datado en el tercer cuarto del siglo XV y que recoge distintos textos de espiritualidad en lengua de *oil*, Géneviève Hasenovr halló fragmentos de los capítulos 77 y 78 del texto de Marguerite Porete. En este centón también encontró fragmentos procedentes del capítulo 118 y no solo de estos (1999:1352-1353). Tras un serio análisis filológico e histórico, concluyó que estos fragmentos podrían representar un estado del texto más cercano del original que la copia de Chantilly. Esto permitió corroborar la existencia de un primer texto en francés antiguo, hecho hasta entonces admitido por razones extralingüísticas de orden cultural, particularmente el hecho de que las beguinas se expresaban tradicionalmente en lengua materna (1999:1357), pero no demostrado hasta ese momento. Hasenohr estima que corresponde a finales del S.XIII y que la copia latina es un calco de la versión mencionada, repleta esta de galicismos lexicológicos y sintácticos (1999:1358). Este hallazgo ha permitido concluir asimismo que la traducción inglesa se realizó también a partir de este texto en francés antiguo ya que son evidentes diferencias textuales significativas en algunos casos respecto a la versión latina. En el caso de la traducción italiana, esta deriva de la versión latina. Hasenovr concluye que esta última es la que ofrece la imagen más exacta no solo del pensamiento sino también de la escritura de Marguerite Porete y, en su defecto, la versión inglesa (1999:1359).

Mientras que en Inglaterra, Alemania e Italia la circulación de los manuscritos parece haberse realizado en los medios monásticos masculinos (cartujos y benedictinos sobre todo), en Francia pudo haberse realizado la difusión por medio de laicos, lo que en opinión de Géneviève Hasenohr explicaría que no se pudiera seguir su rastro hasta que, en los años 20 a 30 del siglo XVI, la imprenta diera a conocer *Le Mirouer* de manera más amplia (1999:1360).

---

las escuelas (capítulos 5, 9 y 121) y para mantener un diálogo con ellos se traduce el texto al latín, lengua utilizada en el ámbito intelectual de entonces, particularmente por las instituciones eclesiásticas y universitarias (Michela Pereira (1998) en "Margherita Porete nello specchio degli studi recenti", *Mediaevistik*, 2, 71-96, citada en Soletti 2008: 90).

22 *Margaretae Porete speculum simplicium animarum. Le mirouer des simples ames,* Brepols («Corpus Christianorum, Continuatio Medioevales», 69), Turnholt (citado en Saranyana 2007: 267).

2. Una "confrontación de discursos"[23]. La tradición literaria en *Le Mirouer*

Su libro se compone de dos partes bien distintas y asimétricas: la primera está compuesta en forma dialógica, de moda en la época a partir del *Roman de la Rose*[24]. Este diálogo de carácter teológico-filosófico se entabla entre personificaciones alegóricas y pretende describir el proceso interior que sigue la autora y que es indisociable del de escritura. En la segunda parte, que abarca los capítulos 123 a 139, ya no relata su experiencia y es mucho más breve; adopta casi en su totalidad la forma de un monólogo que nos descubre un tratado mistagógico (Garí 2015: 13-14).

En esta forma dialógica encontramos una "confrontación de discursos": el correspondiente al lenguaje del amor del mundo, culturalmente determinado y que se corresponde con el amor cortés, y el del amor divino. El primero facilita al lector la comprensión del texto, como indica en el prólogo: "Atended pues, por humildad, a un pequeño ejemplo del amor mundano aplicable al amor divino"[25].

En la primera literatura sobre el amor cortés en lengua de *oc*, *Fin Amour* era fruto de la fidelidad intrépida del amante en todas las pruebas impuestas por la dama. Este gozaba de gran entusiasmo en la conquista y en la posesión del objeto amado; más al norte, sin embargo, esta literatura, de la que es heredera *Le Mirouer*, se caracteriza por la interiorización y espiritualización de estas nociones pero sin perder su intensidad, como también sucede en los textos de la beguina Hadewijch de Amberes (Longchamps 2011: 24). Porete se refiere en algunas ocasiones al alma como aquella que "*Fine Amour demande*". Parece lógico que Marguerite Porete se sirviera de esta tradición literaria que refleja un contexto social y le permite transferir esos elementos al plano espiritual[26].

En el prólogo del libro introduce un *exemplum* al uso de la literatura de amor cortés que permitirá comprender el amor divino:

> *Ejemplo*. Hubo una vez una doncella, hija de rey, de gran corazón y *nobleza*[27], así como de gran coraje, que vivía en un país extranjero.

23 Expresión que tomamos prestada de Jean-René Valette (2012: 274).

24 Esta obra es expresión destacada de la tradición literaria del amor cortés de influencia francesa. Sobre los estudios que aproximan *Le Mirouer* al *Roman de la Rose,* véase S.Kocher (2008): *Allegories of Love in Marguerite Porete's Mirror of Simple Souls*. Turnhout, Brepols (citado en Valette 2012 : 275).

25 "Or entendez par humilité ung petit exemple de l'amour du monde, et l'entendez aussi pareillement de la divine amour".

26 Jean-René Valette prefiere emplear la palabra "confrontación" o "intercambio" a "transferencia" en este sentido y desde esta perspectiva se puede hablar de una "mística cortés" (2012: 289).

27 La cursiva en el texto corresponde a la autora de este trabajo.

Sucedió que la doncella oyó hablar de la *gran cortesía* y *nobleza* del rey *Alejandro*[28] y al instante su voluntad le amó por el gran renombre de su gentileza. Pero estaba tan lejos esta doncella del gran señor al que había entregado su propio amor que no podía verlo ni tenerlo; por ello a menudo se sentía desconsolada, pues ningún otro amor le bastaba más que este. Y cuando vio que este *lejano amor*, estando *tan cercano* o dentro mismo de ella, estaba a la vez *tan lejos* fuera de ella, pensó que encontraría consuelo a su desazón imaginando una figura de su *amigo* por quien a menudo sentía su corazón herido. Entonces hizo pintar una imagen que representaba el rostro del rey que amaba lo más cercana posible al modo en que ella le amaba y en la medida del amor que la tenía presa; y por medio de esta imagen y con otros métodos suyos soñó al propio rey. *El Alma*: En verdad –dice el Alma que hizo escribir este libro– yo os digo algo semejante: oí hablar de un rey de gran poder, que por *cortesía* y por su *gran nobleza* y generosidad era como un noble *Alejandro*; pero estaba tan lejos de mí y yo de él que no lograba consolarme por mí misma y para que me acordase de él me dio este libro que representa su amor en alguna de sus formas. Pero aunque tenga su imagen, eso no quita que me halle en tierras extrañas y lejos del palacio donde habitan los muy *nobles amigos* de este señor, que son todos ellos puros, inmaculados y libres por los dones de este rey con el que moran[29] (pp. 33-34).

28 Jean-René Valette (2012) analiza la presencia de *Alexandre* en el prólogo, un héroe pagano en un contexto religioso. Para este autor sin duda obedece a un deseo de coherencia con el resto de elementos del amor cortés, al reenviar al *Roman d'Alexandre* y a la escena en el que la reina encarga una imagen a semejanza del rey macedonio. De igual modo, el prólogo de Porete alude al encargo de una imagen del amado para recordarlo en su ausencia (Valette 2012: 283-284).

29 *Exemplum*:Il fut ung temps une damoyselle, fille de roy, de grant cuer et de *noblesse* et aussi de noble courage, et demouroit en estrange païs. Si advint que celle damoisele oit parler de la grant *courtoisie* et *noblece* du roy *Alixandre*, et tantost sa volenté l'ama, pour la grant renommee de sa gentillesse. Mais si loing estoit ceste damoisele de ce grant seigneur, ouquel elle avoit mis son amour d'elle mesmes, car veoir ne avoir ne le povoit ; par quoy en elle mesmes souvent estoit desconfortee, car nulle amour fors que ceste cy ne luy souffisoit. Et quant elle vit que *ceste amour loingtaigne*, qui luy estoit *si prouchaine* ou dedans d'elle, estoit *si loing* dehors, elle se pensa que elle conforteroit sa masaise par ymagination d'aucune figure de son *amy* dont elle estoit souvent au cuer navree. Adonc fist elle paindre ung ymage qui representoit la semblance du roy, qu'elle amoit, au plus pres qu'elle peut de la presentacion dont elle l'amoit et en l'affection de l'amour dont ele estoit sourprinse, et par le moyen de ceste ymage avec ses autres usages songea le roy mesmes.

L'Ame. - Semblablement vrayement, dit l'Ame qui ce livre fist escrire, au tel vous di je : je oÿ parler d'un roy de grant puissance, qui estoit par *courtoisie* et par tres grant *courtoisie* de *noblece* et *largesse* ung noble *Alixandre* ; mais si loing estoit de moy et moy de luy, que je ne savoie prandre confort de moy mesmes, et pour moy souvenir de lui, il me donna ce livre qui represente en aucuns usages l'amour de lui mesmes. Mais non obstant que j'aye son ymage, n'est il pas que je ne soie en estrange païs et loing du palais ouquel les tres *nobles amis* de ce seigneur demourent, qui sont tous purs, affinés et franchix par les dons de ce roy, avec lequel ilz demourent.

En este prólogo, *Le Mirouer* presenta las bases terminológicas para este tratado sobre el amor (*amour, amer, ami, puissance, noblece, largesse*, *amour loingtaigne*) de las que se servirá para poder explicar las dinámicas que se producen particularmente entre los estados cuarto al sexto.

"Cortesía" aparece también en el texto como uno de los personajes alegóricos al igual que "LejosCerca" ("LoingPres"), personificado a partir de la introducción del concepto en el prólogo[30]. La palabra "cortesía" hace referencia asimismo al conjunto de cualidades de un cortesano (la *curialitas* de las versiones latinas del texto) en oposición al *vilain,* antagonismo que aparece en varias ocasiones en *Le Mirouer*. Si bien la cortesía caracterizaba aún en su tiempo un arte de vida marcado por la *politesse* y la generosidad caballeresca, se refería particularmente a una voluntad de llegar hasta el fin, de forma teórica y práctica, hasta la plenitud de la experiencia amorosa (la *Fin' Amor*[31]).

Para una buena parte de estudiosos[32] de esta obra, las expresiones propias de esta tradición literaria sirven a Marguerite para expresar categorías neoplatónicas de la experiencia religiosa dándoles un nuevo giro que comienza por referirse no a la relación amorosa de un hombre y una mujer sino a la que se produce entre el alma, el amor y Dios, pasando de un ámbito concreto a una abstracción de tipo especulativo que pretende describir el proceso/experiencia del alma hasta su unión con Dios. Así Marguerite y otras beguinas dan vida a textos de alto valor literario en los que retoman la herencia de una búsqueda filosófico-teológica que tiene sus raíces en el neoplatonismo y la patrística oriental y la transmiten en las lenguas vernáculas europeas a través de su experiencia y cultura (Muraro 2000: 7)[33].

30 "Et quant elle vit que *ceste amour loingtaigne*, qui luy estoit *si prouchaine* ou dedans d'elle, estoit *si loing* dehors […]".

31 Esta expresión es a menudo empleada por Marguerite Porete y llega a ser una de las personificaciones del texto. La fin'amor es por definición un *amor de lonh*, un amor lejano. En este contexto, se produce una paradoja amorosa que se apoya en la tensión de contrarios "poseer/no poseer, ver/no ver, cercano/lejano" y que permite entender este tipo de amor lejano (L.Spitzer (1970): "L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des trobadours", *Études de style*. Paris: Gallimard (citado en Valette 2012: 283). En el prólogo de *Le Mirouer* habla de este tipo de amor: "Et quant elle vit que ceste amour *longtaigne*, qui luy estoit si *prouchaine* ou dedans d'elle, estoit si *loing* dehors[…] Mais si *loin* estoit de moy et moy de luy […]".

32 Entre ellos Babinsky (1987: 92), Sells (2001: 144) y Valette (2012: 273-274).

33 *Le Mirouer* plantea dificultades de comprensión que podrían despejarse de conocerse mejor sus fuentes. Para la mayor parte de estudiosos parece claro que se vincula más a la espiritualidad oriental que a los Padres latinos. La influencia de Dionisio el Aeropagita es particularmente clara para Orcibald en el recurso a la expresión apofática, en expresiones como "la descente de parfait en imparfait pour actaindre à plus parfait" o cuando habla de las almas seráficas entre otros ejemplos (1969: 55).

También reconocemos en esta obra la concepción medieval de la representación escritural de un modelo cristiano que se conoce como *speculum*[34], género literario muy apreciado en la Edad Media. La experiencia individual que relata su autora sirve de vehículo para que la obra se convierta en modelo ejemplar "[...] la que hizo este libro y quería que se encontrase a Dios en ella" (cap.97, p.137).

Además de su experiencia, propone una serie de « espejos » en los que mirarse a partir del capítulo 123: los Apóstoles (cap.123), la Magdalena (cap.124), Juan el Bautista (cap.125), La Virgen María (cap.126), Jesucristo (cap.127-128) y los serafines (cap.129).

Le Mirouer está protagonizado principalmente por tres personajes en forma de Alegorías: "Dama Amor", el "Alma aniquilada" y "Razón", que se corresponden con Dios, la autora y la moral común (Saranyana 2007: 268)[35] o el principio mediador temporal (Garí 1995: 49) respectivamente. "Razón" realiza constantes objeciones a "Dama Amor" hasta que la lógica de esta última, que transgrede la lógica lineal, logra que "Razón" muera por colapso y permite que el "Alma" sea raptada por "LejosCerca" - personaje que representa a la Trinidad- y llevada a la sexta estación. La presencia de "Razón" es fundamental para presentar esta dialéctica que pretende explicitar su experiencia de aniquilación y libertad. Si bien ella no entiende, sirve de vehículo, de mediadora de la libertad para que, a través de ella, lleguen los rayos de Entendimiento (Garí 1995: 63).

Estos personajes "se manifiestan" a su vez a través de otros como : "Alteza de Entendimiento de Amor", "Entendimiento de Razón", "Razón confusa", "Alma embelesada de nada pensar", ... Además de estos protagonistas, figuran personajes como "Caridad", "Fe", "Esperanza", "Intelecto", "Justicia Divina", "Verdad", "Santa Iglesia" (la grande y la pequeña), "Espíritu Santo" y otros.

Es interesante subrayar que recurre a una feminización alegórica para referirse a la divinidad a través del personaje de Dama Amor, desafiando así la construcción masculina de la Deidad y ofreciendo mediante su personificación femenina una brillante alternativa al lenguaje "Dios-él, él-varón[36].

---

34 Según Agustín de Hipona, el espejo textual refleja al lector que se reconoce en condición de cristiano y le presenta un modelo ideal de perfección al que debe aspirar: el del alma simple que ha alcanzado su unión con la divinidad (Citado en García Acosta 2009: 8). Para un tratamiento del género y sus particularidades véase R. Bradley (1954): "Backgrounds of the Title *Speculum* in Mediaeval Literature", *Speculum* 29: 1, 100-115.

35 La moral común que implica la práctica de las virtudes por la gente corriente sin una alta inquietud espiritual o « indiferente a la búsqueda de situaciones más altas de la vida contemplativa » (Sanyarana 2007 : 268).

36 El maestro Eckhart e Ibn Arabí realizan también este feminización de la Deidad (Sells 2001: 150).

3. Un viaje místico al "País de la Libertad"

El lector ideal al que está dedicado este libro sería un contemplativo que se encuentra en el cuarto estado y que, a pesar de creer que ha alcanzado la cumbre de este ascenso espiritual, intuiría que existe otra etapa posterior.

Le Mirouer, que adopta un esquema que dibuja un trayecto visual entre el valle y la montaña[37], lugar elevado en donde se encuentra la divinidad, muestra cómo alcanzarlo mediante el ascenso de peldaños siguiendo la tradición iconográfica. Este camino no es lineal ya que se contemplan cuatro "caídas"[38] que, si bien en la concepción cristiana tradicional aluden al pecado, aquí representan un punto de inflexión, una preparación para acceder al siguiente estado. En cambio, cualquier tipo de sumisión que pudiese experimentar el alma es considerado un extravío, un autoengaño (García Acosta 2008: 71). A estas caídas se suman tres « muertes »[39] y la despedida de las virtudes[40], punto este controvertido y motivo de escándalo que se recoge en las actas de su proceso por considerarse herético. La cima alcanzada coincide con un estado no volitivo, de quietismo, soledad y autosuficiencia[41].

37 Además de estas imágenes, Marguerite Porete se sirve de distintas representaciones propias de la tradición iconográfica cristiana para describir este viaje experiencial, por ejemplo la travesía del águila que ahoga en el mar su voluntad para llegar a succionar la médula del alto cedro. Modifica sin embargo alguno de sus significados y así, el baño en el mar del águila/alma no es para liberarse del pecado sino para ahogar su voluntad (véase en García Acosta 2014).

38 Caída de las Virtudes en Amor, de Amor en nada para anonadarse y preparar el Alma para recibir a *Loingprés* y la paz que esto conlleva.

39 Las dos primeras son muertes al pecado y a la naturaleza (el espíritu) y se producen todavía bajo el régimen y gobierno de Razón. La tercera es la muerte al deseo espiritual, necesaria para que se pueda continuar por las tres últimas etapas. En este punto, se encuentra más allá de Razón y de su propia voluntad, sólo gobierna Amor, el alma está entonces anonadada o aniquilada. Solo a través de esta experiencia mística el alma obtiene total libertad.

Ese estado de total desapego se encuentra en otros autores como el maestro Eckhart o Ibn 'Arabí y en movimientos como el taoísmo o distintos pensamientos budistas (Sells 2001: 152).

40 Cap. 6 a 8. Dirigiéndose a estas: "Me he alejado de vuestros peligros, en los que me hallaba con gran contrariedad." (cap.7, p.38). Esta despedida del servicio a las virtudes, concebido como una servidumbre, agrava el escándalo con la expresión de la pérdida de voluntad y del juicio del alma en este estado: "Tales Almas no se saben encontrar buenas o malas, ni tienen conocimiento de sí mismas, ni sabrían juzgar si han sido convertidas o pervertidas." (Cap. 9, p.41). En coherencia con este estado descrito, Marguerite Porete menciona que el último nombre del alma, entre los doce que le otorga, es "Olvido" (cap.10). Añade que nadie entiende estas cosas salvo aquel a quien Amor puro "ha llamado". Esta despedida debe ser entendida, a juicio de Garí (1995: 63) como el abandono del régimen de Razón, tema común a una buena parte de la mística femenina del XII y XIV.

41 "esta Alma no tiene en absoluto voluntad" (cap.11, p.47); "Estas Almas viven de conocimiento, amor y loor; esta es su continua práctica sin que se muevan de sí mismas" (cap.9, p.41); "Significa -dice Amor- que esta Alma no halla consuelo, afecto ni esperanza en criatura por Dios creada, ni en el cielo ni en la tierra, sino solo en la bondad de Dios. Un

Este recorrido nos es descrito por una criatura « anonadada », liberada de sí misma porque ha muerto su yo egoico, que habla en nombre de la voluntad divina o *Dame Amour*[42] a partir de su unión mística. El hecho de que sea a través de "Dama Amor" el modo de expresarse la divinidad muestra que esta vía no conoce otro medio que la experiencia personal del conocimiento de Dios en su amor. Este saber no es teórico, es fruto de una experiencia en la que se va despojando de cuanto hay de accesorio en ella hasta lograr desapegarse.

Blanca Garí asemeja el discurso de Marguerite al camino del alma a Dios, en una ascensión no lineal sino "a través de un movimiento argumentativo y lingüístico circulares, en un juego espiral de proximidad y distancia. En él la palabra remonta la escalera de caracol de un torreón de conocimiento desde cuyas ventanas, al pasar ante ellas, se contempla siempre el mismo paisaje, pero cada vez desde un nivel distinto, desde una perspectiva sucesivamente renovada y con un horizonte más amplio" (Garí 2015: 14-15). Courcelles coincide en esta circularidad al describir una estructura que se despliega en amplios círculos, a semejanza de verdaderos espejos internos sin límites, (2012: 86).

Esa quietud[43], en cuanto anegación de la acción y el pensamiento, no implica apatía porque, según Porete, Amor actúa en ella sin ella (cap. 58): "Gentes así podrían gobernar un país si fuera necesario, y [lo harían] todo sin ellas mismas." (p. 97)[44]

A partir del quinto estado, cuando se toma consciencia de la imposibilidad de expresar a la divinidad, será preciso recurrir al lenguaje del desdecir o lógica apofática[45] para hablar de realidades inefables.

Alma así no mendiga, no pide nada a criatura. Es el fénix que se halla solo; pues esta Alma se halla sola en Amor, que solo de él se sacia." (cap.11, p.44).

42 Esta idea de escritura revelada nos es mostrada en diferentes pasajes del libro, por ejemplo el siguiente : « J'ay dit, dit ceste Ame, que Amour l'a fait escrire par humaine science, et par le vouloir de la mutacion de mon entendement, dont j'estoie encombree, come il appert par ce livre » (cap.CXIX)

43 Algunos estudios ven en *Le Mirouer* de Porete la prefiguración del movimiento quietista por plantear afirmaciones que sostendría posteriormente este movimiento, particularmente en Francia en la segunda mitad del siglo XVII. En este se exageró « la pasividad que implica la experiencia mística, hasta sostener que, con el desarrollo de la vida espiritual, la libertad y la actividad del individuo desaparecen por completo, absorbidas por la acción divina » (Saranyana 2007 : 271).

Sobre el significado histórico de quietismo cfr. Romana Guarnieri (1949): "Recensione a uno studio sul quietismo italiano del Seicento", in Ead., *Il movimento del Libero Spirito*, 667-669; o Armanda Guiducci (1990): *Medioevo inquieto*, Firenze, Sansoni.

44 "Telles gens, dit Amour, gouverneroient ung pays, se il en estoit besoing, et tout sans elles".

45 Según el apofatismo "ninguna afirmación única sobre el infinito puede ser válida [ ]", este lenguaje está lleno de dobles afirmaciones paradójicas que no bastan porque constantemente "hay que romper o "desdecir" la materialización de la afirmación previa" (Sells 2001: 142).

Así, en Porete encontramos de forma continuada este modo de expresión en fragmentos como los siguientes: "Esta Alma -dice Amor- no se cuida de vergüenza ni de honor, de

En opinión de Blanca Garí, el tema principal del libro es el de la libertad, una libertad que necesita ser dicha en su escritura para ser (1995: 53)[46]. La escritura es por tanto para Marguerite un acto necesario en su búsqueda de autoconocimiento y es también el resultado de su búsqueda de respuestas.

Porete relata en el capítulo 96 del *Mirouer* cómo empezó esta indagación a la par que reflexiona sobre su escritura, que adquiere una función mediadora:

> Hubo una vez una criatura mendicante que por largo tiempo buscó a Dios en criatura, para ver si así lo encontraba tal y como ella quería y tal y como él realmente sería si las criaturas le dejasen obrar en ellas sus divinas obras sin impedimento; y nada encontró sino que permaneció hambrienta de lo que mendigaba. Y cuando vio que no encontraba nada, se puso a pensar; y su pensamiento le dijo que fuera a buscar lo que reclamaba en el fondo nodal del entendimiento de la pureza de su supremo pensar, y allí fue a buscarlo esta mendicante criatura, y pensó que escribiría sobre Dios de la manera como quería encontrarlo en sus criaturas. Y así escribió esta mendicante lo que estáis oyendo; quiso que sus prójimos encontrasen a Dios a través de sus escritos y sus palabras. (p. 136)

Además de concebir "el espejo" como un instrumento didáctico, en este fragmento muestra un juego de espejos que le permite conocerse a sí misma, alcanzar la libertad y ver en la escritura un reflejo de sí misma en libertad: Marguerite comienza por buscar en el mundo "un espejo donde reconocerse y no encuentra nada; al interiorizar entonces su búsqueda hace de su entendimiento (del fondo nodal de su entendimiento) un espejo que refleja lo divino sobre el mundo y allí encuentra el punto de partida" (Garí 1995: 60).

4. Los espejos de Marguerite

pobreza ni de riqueza, de alegrías ni de penas, de amor ni de odio, de infierno ni de paraíso." (cap. 7, p.39)."Y esta Alma, que se ha convertido en nada, lo tiene todo y por ello no tiene nada, lo quiere todo y no quiere nada, lo sabe todo y no sabe nada. [...]" (cap.7, p.39).

46 Garí se aproxima a la noción de libertad en el *Mirouer* desde dos planos complementarios: el de la **sabiduría**, que concierne "a la libertad como un saber que se es, como un camino de conocimiento que alcanza la libertad allí donde quien conoce, lo conocido y el acto de conocer no se diferencian", y el del **entendimiento**, que "concierne a la libertad como conocimiento en comunicación a través del entendimiento. El primero responde al interrogante ¿de qué habla Margarita cuando habla de libertad?, el segundo al interrogante ¿por qué habla Margarita para hablar de libertad?" (1995: 53).

Mientras que los textos de otras beguinas como Hadewijch de Amberes no fueron conocidos fuera de los países neerlandófonos –a excepción de algunos textos menores que se conocieron hasta el sur de Alemania– o los de Metchilde que no llegaron más allá de las fronteras germanas –a excepción de una sola versión latina de *Das flissende Licht des Gottheit*–, *Le Mirouer* conoció un gran éxito. Ningún texto medieval en lengua vernácula había conocido tal "internacionalización" (Ruh 1997: 147), su obra recorre Occidente y cruza barreras lingüísticas como pocos textos místicos en lengua vulgar de su época. Logró circular, gracias a un alto número de copias, tanto en ambientes ortodoxos como heterodoxos

A pesar de que tres de las proposiciones sobre la libertad espiritual extraidas de su libro fueron condenadas en el concilio de Vienne, *Le Mirouer* pasó a Inglaterra con motivo del matrimonio de Philippa de Hainaut con Eduardo II. Allí fue traducido y defendido por cartujos, cuya ortodoxia nunca ha sido puesta en duda.

De forma paralela, contó con más lectores a finales de la Edad Media en Italia que la mayor parte de las obras místicas renano-flamencas (dos traducciones italianas y una latina circulaban desde el S.XIV); sin embargo San Bernardino de Siena acusa al libro de favorecer la herejía de los hermanos del Espíritu Libre, extendida tanto en Italia como en Alemania (Orcibald 1969 : 41).

La historia de su recepción[47] en Italia fue controvertida, mientras San Bernardino lo atacó, la facultad de teología y el capítulo general de la congregación benedictina de Santa Justina se interesaron en él; los jesuitas de Venecia se convirtieron en ávidos lectores y propagadores de la misma, hasta tal punto que una comisión de investigación papal les confiscó al menos treinsta y seis ejemplares (Ruh 1997: 147-148).

De manera general, la mística « femenina » de las beguinas flamencas influyó en la obra del maestro Eckhart, particularmente cuando este predicó en alsaciano en Strasbourg[48].

Respecto a Marguerite Porete, muchos estudios han subrayado la proximidad temporal e intelectual de ambos (Ruh 1997: 142) y la tesis más extendida corresponde a la posible mediación del teólogo Godefroid de Fontaine, colega parisino del Maestro Eckhart, quien le habría dado a conocer *Le Mirouer* (Ruh 1997: 159), obra que él consideraba inspirada por una fuerza y un fuego tales que no existía nada parecido (Ruh 1997: 155).

Entre sus múltiples seguidores entusiastas cabe destacar a la reina Marguerite de Navarre o de Angoulême, cuya lectura le impactó profundamente, y de lo que quedó constancia en *Les Prisons* (Hasenohr 1999: 1349);

47 Sobre la recepción del Mirouer, véase Blanca Garí (1995): "Mirarse en el espejo: Historia de la recepción de un texto", *DUODA*, 9, 99-120.

48 Véase Ruh, R. (1997): *Initiation à Maître Eckhart: Théologien, prédicateur, mystique*: 152 y ss.; y McGinn, B. (1997): *Meister Eckhart and the Beguin Mystic*. New York: Continuum.

o a Simone Weil que, impresionada, se hizo eco del mismo en sus dos últimas obras: *Cahiers d'Amérique* y *Écrits de Londres et dernières lettres* (Garí 2015: 15; Hasenohr 1999: 1347-48) sin llegar a saber quién era su autora.

5. Homenaje a Marguerite Porete

Actualmente es considerada una de los autores más importantes de la Edad Media pero también de los menos reconocidos y de los más incomprendidos. Numerosos intelectuales se esfuerzan por devolverle el lugar que le corresponde en la historia de la cultura medieval. Su libro es considerado actualmente una de las obras maestras de la literatura francesa de la Edad Media.

La voz de Marguerite Porete fue acallada por teólogos y clérigos que trataban de construir un mundo y una iglesia en los que las mujeres ocupasen un papel sumiso y de servicio. La audacia de mujeres como ella fue interpretada como subversiva y por ello muchas sufrieron persecución. Su pensamiento se aventura hacia horizontes prohibidos a las mujeres y osa alzar su voz no institucional en un amplio debate filosófico. Asimismo cuestiona el privilegiado acceso del clero a las cuestiones divinas y desafía la visión androcéntrica de la Deidad y de la humanidad.

Le Mirouer fue utilizado como manual de referencia en la mística del amor, en el que la autora da a conocer de forma didáctica su experiencia personal de Dios. A lo largo del libro pretende compartir su proceso de búsqueda que no es sino un camino de autosuficiencia espiritual en el que no es preciso depender de otro ni de los sacramentos o la oración para conocer a la divinidad y su lección de Amor.

Todo los relacionado con la figura de Marguerite Porete y su libro resulta apasionante: desde la búsqueda del texto original y el proceso de traducción a otras lenguas, hasta las fuentes en las que la autora se inspiró, la influencia que ejerció en otros autores posteriores o su biografía. Queda aún mucho por descubrir de esta enigmática figura que cobra aún más valor al situarla en un contexto histórico de autoridad masculina.

Bibliografía

BABINSKY, E. L. (1987): "The use of courtly language in *Le mirouer des simples ames anienties*", *Essays in Medieval Studies*, 4, 91-106.

BERTHO, M. (1993): *Le Miroir des simples ames et anéanties de Marguerite Porete*. *Une vie blessée d'amour*. Paris: Larousse-Sélection.

COURCELLES, D. de (2013): "Marguerite Porete, une mystique de feu", *Lumière & Vie*, nº 297, 77-89.

GARCÍA ACOSTA, Pablo (2008): « Destrucción material y tradición iconográfica : por la cultura visual del *Miroeur des simples ames* de Marguerite Porete. Actas IV Simposio de jóvenes medievalistas. Juan Fco. Jiménez Alcázar Jorge Maíz Chacón Concepción Villanueva Morte Inés Calderón Medina (Eds.). Lorca : 65-76.

— (2009): *Poética de la visibilidad del « Mirouer des simples ames » de Marguerite Porete*. Tesis doctoral. Universitat Pompeu Fabra.

— (2014): "Alegoría de Ezequiel y el espejo: poética de la visibilidad del *Mirouer des simples ames* de Marguerite Porete". *Aproximaciones y revisiones medievales. Historia, lengua y* literatura, C.Company et al. (eds.). Méjico DF: Universidad Autónoma de Méjico: 641-658.

GARÍ, Blanca (1995): "El camino al « País de la libertad» en *El espejo de las almas simples*", *DUODA Revista d'Estudis Feministes*, 9, 49-68.

— (2015): *El espejo de las almas simples*. Margarita Porete. Madrid : Siruela, Col. Tiempo de clásicos.

HASENOHR, G. (1999): "La tradition du *Miroir des simples âmes* au XVe siècle: de Marguerite Porète (+ 1310) à Marguerite de Navarre", *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 143e année, n°4, 1347-1366. [http://www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_1999_num_143_4_16088]

LONGCHAMP de, M.H. (2011): Introduction, *Le miroir des âmes simples et anéanties*. *Marguerite Porete*. Paris: Albin Michel: 14-35.

MURARO, L. (1996): "Le Mirouer des simples ames de Marguerite Porete. Les avatars d'un titre", *Ons Geestelijk Erf*, marzo, 3-9.

— (2000): "Un livre et ses présents: corps et paroles de femmes dans la théologie Occidentale", *Clio. Histoire, femmes et sociétés.* [https://clio.revues.org/1540]

ORCIBALD, J. (1969): «Le "Miroir des simples âmes" et la "secte" du Libre Esprit», *Revue de l'histoire des religions*, tome 176, n°1, 35-60 [http://www.persee.fr/doc/rhr_0035- 1423_1969_num_176_1_9487].

RUH, R. (1997): *Initiation à Maître Eckhart. Théologien, Prédicateur. Mystique*.Traduit de l'allemand par Jeanine de Bourknecht et Alain Nadeau. Fribourg: Editions Universitaires de Fribourg; Paris: Editions du Cerf.

SARANYANA, J.I. (2007) : « La noción de "libertad" en el contexto de la mística neoplatónica. A propósito del *Speculum animarum* de Marguerite Porete », *Anuario de la historia de la Iglesia*, 16 : 265-278.

SELLS, M. (2001): "Tres seguidores de la religión del amor: Nizam, Ibn 'Arabé y Marguerite Porete", *Mujeres de luz. La mística femenina, lo femenino en la mística*. Pablo Beneíto (ed.) Lorenzo Piera y Juan José Barcenilla (coord.). Centro internacional de estudios místicos. Madrid: Editorial Trotta S.A.: 137-155.

SOLETTI, M.A. (2008): "Antigoni allo specchio: la lezione d'Amore di Margherita Porete", *Storia delle donne*, 4. Firenze University Press: 83-102.

VALETTE, J.-R. (2012): "Marguerite Porete et la confrontation des discours", *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 23, 273-289. [http://crm.revues.org/12839]

El discurso femenino en Inés Arredondo. "Ensayos de identidad"

Beatriz Saavedra Gastélum
Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen: El objetivo de este ensayo es revisar el camino trazado por la escritora Inés Arredondo que es una de las pensadoras latinoamericanas más importantes del siglo XX y se enfrenta al tema de la identidad para construir un puente a la libertad de expresión femenina dentro de su época ya que pronuncia, articula y proyecta una visión personal del mundo, ella nos muestra en su narrativa la necesidad de lograr un entendimiento equitativo en una sociedad justa para la mujer; para ello debe renunciar a los dogmas y prejuicios tradicionales. Profundiza también en la necesidad de un cambio cultural que abra nuevos espacios para pensar el mundo, comprenderlo y expresarlo.

Palabras clave: Inés Arredondo; Mujer; Cuentista mexicana; Literatura mexicana.

1. Introducción

En la narrativa mexicana del siglo XX se han desarrollado un gran número de escritores que por su calidad, han erigido un territorio consolidado y brillante. Es innegable que a lo largo del siglo XX la literatura mexicana consigue una contundente madurez que la coloca como una de las mejores en el mundo. Entre los escritores que le han dado esa calidad a la literatura mexicana, podemos referirnos a Alfonso Reyes, José Gorostiza, Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia, Mariano Azuela, José Revueltas, Agustín Yánez, Octavio Paz, Juan Rulfo, Rosario Castellanos, Juan José Arreola, Carlos Fuentes, Elena Garro, Fernando del Paso, Jaime Sabines, Enrique Serna, Griselda Álvarez, Laura Esquivel, solo por citar algunos, se puede observar que la lista es tan variada como rica en expresiones y en talento literario. Inés Arredondo está posicionada entre los mejores narradores mexicanos. Su obra es representativa de los años sesenta; en esta generación, los escritores capturaron momentos de ficción: lo interno y lo periódico que puede romper con lo tradicio-

nal. Arredondo centra sus ideas en la ruptura, estableciendo un giro y un cambio en lo establecido, logrando una gran transformación en la literatura mexicana.

La obra de Inés Arredondo instaura una discrepancia entre las dificultades comunes y las transgresiones morales y psicológicas. "Unas y otras atienden esa parte oscura del hombre que a ella la nutrió incesantemente a través de sus letras, pero las segundas revelan sus límites y sus profundidades extremas" (Escalante 1998: 137-139). En sus textos hallamos el ensayo de la autora por establecer lo femenino dentro de un sistema de valores, creencias y costumbres patriarcales, que ha apagado, ocultado y negado lo sombrío, lo emocional, la carne, el erotismo, el misterio, etc., y que en conspiración con la religión apartaron al hombre y a la mujer, según sus esquemas de valores y dejaron solo aquella parte que ellos consideraban luminosa, es decir, la mujer obediente, ingenua, sumisa, ingenua, etc.

En la narrativa de Inés Arredondo se observa un expectante análisis por el ser femenino. Un común denominador en su narrativa es, sin lugar a dudas, la complejidad de ese ser inserto en un mundo determinado y la íntima relación que este tiene con el mundo que le rodea. "Cada cuento es un intento de establecer lo femenino dentro del sistema anquilosado de valores, creencias y costumbres patriarcales" (Bradu 1998: 23-25), razón por la cual, para lograr establecer una profundidad en los ensayos de Inés Arredondo se necesita representar una práctica compleja, extraordinaria y también, aunque suene paradójico, placentera. Pues de sus descripciones, emerge como de un acto de amor o de perversión un mundo circundante al que se vuelve poco a poco con una reflexión profunda o con una visión de reconocimiento, muchas veces de alivio y tantas otras de resignación. Los ambientes en los que surge la perversión involucran un sistema de crónica dogmática, el cual da lugar a los quebrantamientos. En el religioso: la Ley de Dios; en el moral: la razón, las tradiciones; en el jurídico: el derecho; en el sexual: una conducta íntegra.

En ella la acción del perverso se desenvuelve a partir de transgredir y violar a la oposición, al contrario, pero no en combatirlo; por el contrario, necesita de él para ratificar su proceder perverso. Desde este mismo punto de vista, la perversión se relaciona con la abyección, con relación a las conductas que someten o que se dejan sojuzgar. Las conductas tienen, en principio, un sentido adecuado. Por algun acontecimiento, hay un momento en que esa orientación sufre un disturbio, de esta manera, la perversión es un fenómeno complicado que afecta a lo sexual, político, social, espiritual; este fenómeno siempre ha estado presente en todas las sociedades humanas. Las vidas de los perversos se consideran innombrables. No obstante, desde finales del siglo XVIII la situación cambia:

> Niños demasiado avispados, niñitas precoces, colegiales ambiguos, sirvientes y educadores dudosos, maridos crueles o maniáticos, coleccionistas solitarios, paseantes con impulsos extraños (…) Trátase de la innumerable familia de los perversos, vecinos de los delincuentes y parientes de los locos. A lo largo del siglo (xix) llevaron sucesivamente la marca de la "locura moral", de la "neurosis genital", de la "aberración del sentido genésico", de la "degeneración" y del "desequilibrio psíquico (Foucault 2009: 53).

En la obra de Inés Arredondo se mantiene una inquietud constante por la mujer, así como, por el discurso femenino, este común denominador en sus cuentos y ensayos es, sin lugar a dudas, la complejidad del ser femenino inserto en un mundo determinado. Otra constante en sus textos, irremediablemente ligada a la mujer, es el erotismo. Al respecto dice Enrique Serna: "La paradoja de que la felicidad lleve dentro el germen de su propia destrucción es fundamental en la narrativa de Inés Arredondo y está directamente vinculada con su visión trágica del erotismo." (Serna 1996: 265-272).

Para Inés Arredondo la literatura es existencia y subsistencia que se cristaliza en materia narrativa. El discurso, a través de la voz narradora, de los personajes, así como de la atmosfera, refleja la concepción que la escritora tiene del mundo y de la mujer, al igual que las ataduras sociales que han ceñido y determinado su mundo.

El ser humano del siglo XX, en particular la mujer, se sitúa a la perfección en los textos narrativos y ensayísticos de Inés Arredondo y desde ahí nos transfiere la deshumanización, la desacralización, la pasión, la soledad, la transgresión, la ambigüedad, la sexualidad, el erotismo, la ruptura del orden y todo aquello que experimenta. En sus obras, el lector o la lectora anticipan la profundidad secreta de la esencia íntima femenina, a la cual examina y ausculta minuciosamente. La existencia, el destino que se delimita o cambia, el sentido de la vida, se expresan mediante el descubrimiento, la imaginación, la ironía, el símbolo y un lenguaje culto, poético, que trasciende porque puede traspasar fronteras, limites, y llegar hasta lo inimaginable.

2. Evolución del concepto

Inés Arredondo escribió cada uno de sus textos en la concepción de su género, palabra por palabra, línea tras línea, con la especificidad y el respeto de un artífice provocado y provocador. Los escribió desde una intención biológica e individual corrigiendo los más mínimos detalles, dejando que los textos emergieran por sí solos en ese esencialismo

femenino hasta que alcanzaran la madurez que perseguía. La perfección literaria que buscaba siempre en sus textos, en un ejercicio permanente, de obsesiva pulcritud y perfección.

Emprendió temas complicados y vetados dentro de las letras mexicanas de entonces, como el incesto, la perversión, el erotismo, el aborto, la homosexualidad, la locura, el amor destructivo, el triángulo amoroso, la pasión con desenfreno, la corrupción, la orfandad y el auto sacrificio desplegando en sus narraciones un mundo doliente que no le era ajeno; un mundo de individuos solitarios, indefensos, enfermos, despostillados, infectados, mutilados, deshumanizados o maltrechos, que abundan por la cartografía de ese "El dorado" que le sirvió de atmósfera para sus explicas y que ella construyó piedra sobre piedra y sombra tras sombra, sabiendo que creaba un lugar mágico y maravillosos, aunque terrible al mismo tiempo.

Inés Arredondo supo que para crear debía de abandonarse arrebatadamente a la creación literaria y así lo hiso, porque sabía que sólo allí hallaría la paz de la sabiduría. Conferida al arduo juego de reformarse a través del lenguaje, escribió muchas de las mejores páginas que hayan podido cifrarse en las letras mexicanas. Cuentos excelsos por su excesiva perfección. Ensayos magníficos, por su análisis profundo y sincretismo, Textos diversos –siempre agudos y francos– escritos al filo del abismo, sobre un espacio extralimitado de realidades indecibles y que producen mareo al tiempo que cautivan, que destellan hasta deslumbrar.

De acuerdo con lo anterior, para llevar a cabo el análisis de sus narrativa se ha decidido recurrir a una metodología diversa, que aborda la obra de Inés Arredondo desde distintas perspectivas; para ello nos apoyamos en teóricos del cuento, del psicoanálisis, del existencialismo, del erotismo y, por supuesto, de la crítica que acerca de la obra de Inés Arredondo se ha hecho. Entre los principales elementos del análisis está el del narrador o narradora, que en su caso es principalmente narradora, por considerarlo como un dispositivo clave en el estudio de su narrativa, puesto que rescata un papel esencial dentro del relato, además de que su acción individual, al fin inscrita dentro de una cultura, organiza, pule, enaltece y da énfasis a las acciones, que así, cobran sentido tanto para los personajes como para el lector o la lectora; por otro lado, los personajes, que son mayoritariamente femeninos, representan igualmente un elemento esencial, ya que son ellas –las protagonistas- las que hablan y nos revelan sus secretos que, paradójicamente, resultan descubrimientos para ellas mismas.

El objetivo de este trabajo es descubrir las voces femeninas, sus acciones y pensamientos, develar el universo del ser femenino como protagonista en un mundo de hombres y los motivos por los cuales los per-

sonajes no logran la felicidad. Y en este sentido la originalidad radica en descubrir los diversos factores que obstaculizan la felicidad de los personajes femeninos.

El ensayo en Inés Arredondo señala la posición de la autora frente a su escritura, hace un análisis profundo como organizadora de un discurso tematizado fundamentalmente en los ámbitos del mal, la locura, la perversión, el erotismo, la soledad y la muerte. La mirada aguda y perspicaz es necesaria para comprender su centro y girar dentro de su narrativa. Además, encontramos expresiones de imperfección, desamor, desarraigo, desaliento, dimisión, desesperanza y, en otro orden de ideas, frenesí, delirio, insensatez. Expresiones que tienen como finalidad alcanzar una determinación, lograr a través de la libertad social y moral de alcanzar esa autonomía propia dentro de los límites que se imputa a la mujer y que refutan la hipótesis de la feliz conclusividad del ser humano, con base en lo anterior, en este trabajo pretendemos mostrar como en los textos de Inés Arredondo hay un discurso y un lenguaje que revelan la complejidad del ser humano femenino.

El trabajo como reseñista y crítica que Inés Arredondo llevó a cabo en sus publicaciones no sólo respondía a un impulso generacional. También nació de una inquietud y de un interés personal por consolidar su oficio, en sus textos, redactados a propósito de un libro o de una puesta en escena, por ejemplo, ella suele asumir una posición franca y reflexiva ante lo que lee o comenta, como si, en el fondo, al juzgar los trabajos de los demás, no quisiera sino evaluarse ella misma como escritora para sacar de esas lecturas analizadas una "lección" y una postura individual, básicamente estética, que pudiera nutrirla de nuevas experiencias para aplicarlas más tarde a sus propios ejercicios narrativos. Y es que, si bien en el medio literario el trabajo cotidiano como reseñista comúnmente es considerado un ejercicio "menor", que apenas se valora por el automatismo que implica redactar un texto semanal o mensual o por el sueldo fijo que representa colaborar con regularidad en alguna publicación, el contacto frecuente con otros autores y con otras obras es el que le da al escritor una disciplina que normalmente consolida su oficio. Inés lo sabía, de allí que escribiera:

> Sentir que lo han comprendido a uno, que el mensaje ha llegado, es uno de los placeres más grandes que puede haber. E imaginar que por una nota periodística, por una traducción, por un disco de Voz Viva de México, habrá más interesados en un autor causa siempre una sensación muy especial (Arredondo 2002: 124-139).

3. Análisis

Podemos analizar que las relaciones que emprenden las diversas voces femeninas en Arredondo y en sus personajes se construyen y se desenvuelven en amores atípicos y excéntricos que de ninguna manera aspiran a una integridad edénica, y se hallan bastante inspirados de una realidad terrenal y de la inmundicia humana. La pasión carnal, el desgaste habitual de la conciencia y de las relaciones amorosas, la desgana espiritual e intelectual son factores que deterioran el vínculo de la pareja.

Es importante destacar, por otro lado, que aunque la idea de lo material está presente en algunos personajes, no es un elemento que establezca un impedimento de una relación satisfactoria. Es el factor más exterior y palpable para destacar la parte más oscura en las relaciones que presenta la autora y ligar esto a la clausura, al rencor, a la egolatría y al individualismo de los personajes, pero lo primordial se desarrolla al presentarnos una introspección de los múltiples problemas internos que tiene cada uno de los personajes y como las voces dentro de las mujeres se desarrollan con una carga social que es adquirida durante la infancia debido al entorno dónde esta transcurre y son estos conflictos interiores los que afloran en cada uno de los personajes femeninos que representan esa búsqueda interior. Porque es en este lugar donde se encuentran las verdaderas razones de la incompatibilidad.

La preocupación de Inés Arredondo por los conflictos internos dentro de los personajes femeninos nos hace suponer que el foco de interés que ella busca se localiza en el interior de sus personajes. La condición humana y contrapuesta de éstos y en general, la reflexión a la que impulsa y motiva la mayor parte de su literatura, ratifica el carácter existencial de los conflictos y la búsqueda interior dentro de los personajes. La misma autora resalta ese representación humana y existencial de su narrativa, en su autobiografía titulada La verdad o el presentimiento de la verdad: "No solamente quiero tener para hacer, sino que quisiera llevar el hacer, el hacer literatura, a un punto en el que aquello de lo que hablo no fuera historia sino existencia, que tuviera la inexpresable ambigüedad de la existencial" (Reyes 1989:37-38).

Es por esta razón que sus personajes constantemente están inmersos en emociones contradictorias e intrincadas que muestran la constitución natural del ser humano, de las relaciones que entre ellos se presentan y se desarrollan, nada es sencillo dentro de las tramas que desarrolla Arredondo, nos imbuye en relaciones profundas, obscuras y complicadas. Hemos visto que el misterio del mundo, la angustia, la incertidumbre, son algunos de los conflictos existenciales de los personajes de Arredondo.

Se puede deducir que en Arredondo prevalece una búsqueda interior, sobre todo se subraya en los personajes femeninos. Hay un acto de renovarse a través de las experiencias dañinas que sufren a lo largo de las historias, otro aspecto a resaltar es el poder sexual y erótico de los personajes que se enlazan con el deseo, lo clandestino, lo secreto, lo culposo e inmoral, lo reprimido por la cultura y la sociedad, en este sentido puede decirse que Arredondo afronta la experiencia literaria de los límites y de este modo se relaciona con los estudios de Bataille y Kristeva sobre el erotismo, la transgresión, la perversión y el derroche.

3.1. La diversidad en las voces femeninas

Inés Arredondo es considerada como la única mujer escritora de la llamada Generación del Medio Siglo Mexicano, mucho más lejana por su insurrección a las feministas de reivindicación de las escritoras mexicanas del siglo XX, Inés Arredondo es simplemente una de las mejores narradoras de México, tal como en una de sus últimas entrevistas se autoprofetizó: "Quiero ser uno de los mejores narradores de México junto con los hombres" (Arredondo 2009: 29). Ante esta tácita respuesta acerca del papel que desempeñaba en el mundo de las letras mexicanas, para ese entonces entusiasta de un éxito apremiante, y aun cuando su producción literaria era escasa su legado tampoco ha sido de uso exclusivo para incluirla en la literatura propiamente femenina, al contrario, pues tal como menciona Miguel Ángel Quemain: "Quería ser el mejor escritor mexicano y combatió, el estúpido prejuicio que distingue entre literatura y literatura femenina". (Quemain 2009: 27-38) Es más, ella misma descartó más en otra entrevista cualquier asomo de duda al respecto: "...no creo en el feminismo, no existe para mí... A mí me gustaría estar entre los cuentistas, pero sin distingo de sexo, simplemente con los cuentistas" (Ribera 1987:37-62).

Inés Arredondo es transgresora no sólo en su obra sino en su concepción del quehacer literario, pues a pesar de que como comenta Beatriz Espejo, "*Nunca tuvo la hoy llamada conciencia de género*" sí producía una visión femenina en sus textos, lo que sin duda le otorgan un rasgo más de genialidad, pues como indica Quemaín: "tuvo el valor de convocar a todos sus ángeles y demonios en la misma mesa y hacer del aquelarre un festín de ima-ginación"y muy sutilmente también dejó explícito qué es lo que representa para ella la literatura, y cuál es la veta a seguir en su literatura y, asimismo, su muy particular "defensa" de lo femenino (Arredondo 2009).

Arredondo dejó libres a los demonios del subconsciente a través de perfectos y sombríos textos. Aunque la mayoría de sus protagonistas son mujeres, casi todas son víctimas de un padre, un hermano, un esposo

o un amante; en su narrativa brillan por su ausencia elementos perpetuamente ligados a lo femenino imponiéndose la pasión, la muerte y la perversión. Es directa, incisiva, incluso cruel, pero siempre sutil, maliciosamente sutil. "El verdadero fuego quema sin anunciarse" (Escalante 1998: 137-159), respecto a la narrativa de Arredondo, haciendo hincapié en su empleo magistral del understatement como técnica literaria. Como García Ponce, Inés restringe al máximo el devaneo con la metáfora, lo cual no la exime de ser poética y vagamente filosófica. La anécdota en sí, más que la manera de contarla, es lo que importa para Inés, como señala Graciela Martínez Zalce: "Los cuentos de Inés siguen por lo general la poética de lo siniestro" (1996: 38).

Las miradas que están en los textos de Arredondo, son miradas perniciosas, intensas, perversas o enérgicas. No son miradas que comuniquen ilusiones, o respuesta a una demanda de amor, sino miradas límite que despiertan en el sujeto que las explora satisfacción, gusto, a veces placer. Es el gozo que le acontece al sujeto cuando se despoja al orden, transgresión que despierta sentimientos de culpabilidad en el sujeto, culpabilidad gozosa porque surge del deseo.

La narrativa de Inés Arredondo se encuentra sostenida por un sistema de creencias, en el que las situaciones que favorecen lo perverso transforman las normas que determinan el comportamiento, organizando una forma diferente de ver el mundo, donde gradualmente se rompen las reglas que controlan tanto el pensamiento como las acciones de los personajes. En esa búsqueda de sentido, la mirada es uno de los ejes por los que Inés Arredondo lleva a cabo un recorrido que va de la culpa a la redención por medio del pecado, tras el crecimiento intelectual.

De acuerdo con Bataille, la disposición que excede los límites de lo prohibido está siempre en constante transcripción, ya que crece a la par del ser humano y se forma y crece de acuerdo a la incesante ruptura de la afirmación de la cual es sostenida. Esto lo encontramos en la narrativa de Inés Arredondo, debido a que sus protagonistas, voluntaria o involuntariamente, se enfrentan a su universo, hasta que logran habitar en ese espacio que se encuentra más allá de lo determinado, donde es permisible alcanzar el grado máximo de placer en esa relación amorosa.

El mundo narrativo propuesto por Arredondo sale de los parámetros normales y establece un nuevo paradigma en el cual el bien ha sido trastocado por el proceso que reclama la perversión y transformado por éste. Al respecto Kristeva dice lo siguiente:

> Fascinado por lo abyecto, se imagina su lógica, se proyecta en ella, la introyecta, como el sentimiento de la abyección es juez y cómplice al

mismo tiempo, gualmente lo es en la literatura que se le confronta. En consecuencia, se podría decir que con esta literatura se realiza una travesía de las categorías dicotómicas de lo Puro y lo Impuro, de lo Interdicto y del Pecado, de la Moral" (Kristeva 1988: 25- 26).

Por lo anterior, podemos decir que la escritora no hace sino seguir las fluctuaciones del deseo, el cual es el origen del sufrimiento. Los temas que abarca la totalidad de la obra de Inés Arredondo (34 cuentos) se concentran alrededor de seis ejes: la pasión, el amor, el mal, la pureza, la locura y la muerte. El sentido que ella explora a través de la mirada del otro es el sentido que en sí mismos encarnan los personajes de sus tres libros: *La señal* (1965), *Río subterráneo* (1979) y *Los espejos* (1988). Para tratar de comprender la narrativa de Arredondo es básico seguir los postulados de Bataille, de Freud o de Nietzsche.

4. Conclusiones

Podemos concluir que la narrativa en Inés Arredondo es una indagación de la conciencia en diferentes sentidos en los que podemos vislumbrar la ausencia transcendental de sentido humano, trata las emociones más íntimas y profundas del ser humano, crea una dirección que da a sus textos a partir de su propio orden formado dentro de su obra, ante la ausencia de respuestas en sus personajes. Esta forma el arte le da dirección a la vida que representa. En este amplio panorama convenimos a contextualizar la obra de Inés Arredondo y de otros escritores de su generación.

Es destacable que ante la discordancia en el orden real, la artista opone la forma de su universo artístico; la escritura y su forma literal es el único absoluto a su alcance. Esta autonomía de la forma se acierta en la misma obra, es en este aire lucido sobre la forma literaria donde se defienden los recursos centrales en la escritura del símbolo, el sarcasmo y la ironía de lo terrible.

Inés Arredondo encontró en el ensayo, así como en la prosa breve, una manera de transmitir su efectividad dentro de la literatura, su obra ensayística posee un sinnúmero de méritos literarios y humanos, entre los cuales despunta el interés y la preocupación por el universo femenino. El hecho de abordar su obra desde una perspectiva crítica, de estudio y análisis crítico, confirma que la literatura puede ser apacible o sosegada, pero también oscura y angustiante. El análisis literario de sus ensayos contiene enormes posibilidades, analizar su ideología resulta tan profundo como la fantasía con la cual la escritora se desarrolló. Se puede abordar desde muy distintos enfoques y puntos de vista.

De un solo cuento es posible extraer un gran material para ser examinado y descubrir los motivos por los cuales los personajes femeninos se desarrollan en voces poéticas oscuras y que no logran la felicidad y es en este sentido que la originalidad de la escritora consistió en descubrir los diversos factores que obstaculizan la felicidad de los personajes femeninos. El análisis literario resultó eficaz para desentrañar la verdad, el secreto de cada relato, construido bajo una estructura aparentemente clásica. Es decir, sirvió para dilucidar la complejidad de las mujeres que narran o de quienes se narra. No cabe duda de que la gran inquietud literaria de Inés Arredondo se centra en la inagotable exploración por los rincones del alma, el espíritu o la imaginación femenina, que supone, como en este caso, una tarea meticulosa y ardua.

Los diversos caracteres y los variados espejos que componen el fondo y la forma de cada personaje y su voz interior reflejaron un gran valor para penetrar y explorar el enorme depósito de asombrosas realidades que se presentan en la profundidad de los ríos subterráneos, de incesantes aguas turbulentas, que representan las vidas o las fracciones de vidas de los personajes femeninos que protagonizan las historias.

El contexto físico no está elegido al azar dentro del desarrollo de la historia. Arredondo usa siempre cada palabra con un contenido profundo, ubica cada elemento dándole una profundidad precisa hasta lograr una triple y admirable fusión entre paisaje, circunstancias y personajes. Por esta razón, los personajes se observan incapaces de poder ver en su interior lo que no quieren ver porque temen reencontrarse consigo mismos, mujeres sobajadas que no quieren cambiar su situación porque temen quedar desamparadas y en soledad.

Respecto a la manera en que se desarrollan sus personajes dentro de su entorno y dentro de todas estas facetas, lo que sobresale en la narrativa de Inés Arredondo es la forma en la que describe las emociones y las alteraciones de dichos personajes y la manera de acercarse a cada uno de ellos por medio de los sentidos, especialmente por el sentido de la vista y el gusto, provocando diversas reacciones que, algunas veces, terminan en perversión. Pero también observamos en todos ellos heridas que los han marcado, dejándolos confusos y cansados de la vida, huellas dolorosas con las que nos dan a conocer sus sentimientos e intenciones, que es lo que quería hacer la escritora con las señales que recibía para pronunciar en sus historias sus sentimientos, pues ella siempre necesitó una señal para escribir o hacer algo. Esas descripciones nos llevan a transitar por vidas y caminos desequilibrados, excéntricos, paranoicos, frenéticos, delirantes, furiosos, pero también llenos de placer, de sensualidad, de erotismo, de goce, de lujuria, de éxtasis, de hastío, de dolor y de tristeza. Una narrativa en la que todas estas emociones encontradas nos envuelven

para disfrutar de las historias que nos llevan de la mano a un mundo de misterio con un desenlace inesperado en la mayoría de las veces.

Inés Arredondo, con su obra, logra trastornar al mismo tiempo que lleva a una reflexión pues se puede apreciar que los elementos que habitan la desdicha operan en casi todos los relatos, en algunos como conflictos interiores dentro del ser humano y su existencia, en otros, problemas como el incesto y en otros dirige la atención hacia el erotismo, la culpabilidad, la decadencia hacia lo sagrado, pero siempre llevando a la pasión en un camino que desemboca irremediablemente hacia la fatalidad. Además, debemos tomar en cuenta, que Inés Arredondo se ha dado a la tarea de mostrar realidades, intensamente bruscas y anormales, narradas desde una perspectiva muy femenina, dándole una voz de mujer, y de esta manera logra recrear un mundo lleno de extravagancias y extrañezas, mostrando la cosmovisión femenina ante estas situaciones.

Exceder y fragmentar los límites del apego, la pasión, el bienestar, la libertad u el amor es lo que buscan muchos de los personajes en los textos de Arredondo; buscan lo incondicional, lo absoluto, el ideal de una plenitud quimérica en el amor pasión, tal como lo expresó en una entrevista: –En el amor pasión que yo trato de captar a veces vivido por uno solo de los personajes, hay siempre una búsqueda de lo absoluto. Eso siempre termina en locura, perversión, exterminio o muerte, aunque la locura consista únicamente en seguir viviendo para sí mismo, esa pasión– (Bradu 1998: 9).

En lo personal considero que la mayor contribución de Inés Arredondo, está en mostrarnos el deseo, el erotismo y la sexualidad como innovadores y trascendentes en la literatura mexicana, inclusive turbulentos en tanto nos presenta una fractura en una sociedad conservadora como lo es la mexicana.

Podemos observar, que Inés Arredondo le otorga una particular atención al universo femenino. Sus discursos y conflictos continuamente resultan más profundos y angustiantes. Esto permite afirmar que la dificultad de compenetración se intensifica más en los personajes femeninos. Esta soledad se agudiza y agrava en la constitución femenina, ya que la autora proyecta una soledad, tanto en familia como en la pareja, de una forma más amarga y desoladora.

Bibliografía

ARREDONDO Inés (1966): *Los narradores ante el público*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes/Joaquín Mortiz, agosto de 1966.

— (2002): *Obras completas*. México: Siglo XXI.

— (1966): "Tres entrevistas: Elizondo, Arredondo y Sáinz", *La Cultura en México*, suplemento cultural de la revista Siempre, No. 214, 23 de marzo, pp. 5-7.
— (1998): Los dos rostros de la escritura, Tesis de Doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, (UNAM), Facultad de Filosofía y Letras, México.
— (1998): "Aproximaciones al mundo siniestro de Inés Arredondo", *Juan García Ponce y la generación del medio siglo*. Coord. José Luís Martínez Morales. Xalapa, México: Universidad Veracruzana, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Colección Cuadernos, 41, Colección Cuadernos.
ALBARRÁN Ampudia, Claudia (2000): *Luna menguante. Vida y obra de Inés Arredondo*. México: Juan Pablos/Conaculta.
BATAILLE, Georges (1987): *La literatura y el mal*: Madrid: Taurus.
— (1988): *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
— (2008): *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
BATIS, Huberto (1984): *Lo que cuadernos del viento nos dejó*. México: Diógenes.
— (1981): "Los relatos de Inés Arredondo", *Los universitarios* 188. México.
BELTRÁN Reyes, Esmeralda (2006): *Entre la inocencia y la perversión. Un análisis literario en seis cuentos de Inés Arredondo*. Tesis de Licenciatura. México: Universidad Nacional Autónoma de México, (UNAM), Facultad de Filosofía y Letras.
BRADU, Fabienne. (1998): "La escritura subterránea de Inés Arredondo", *Señas particulares: escritoras*. México: FCE.
ESCALANTE, Evodio (1998): "Inés Arredondo: Entre la pureza y la pornografía", *La espuma del cazador. Ensayos sobre literatura y política*. México: UNAM.
FOUCAULT, Michel (2009), Historia de la sexualidad. 1-La voluntad de saber, México, Siglo XXI.
KRISTEVA, Julia. (1988): Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline, México, Siglo XXI.
LABASTIDA, Jaime. (1990): "Inés Arredondo o las voces del silencio" en *Siempre*", México, 18 de abril de 1990.
PACHECO, José Emilio (1991): "Notas sin música para Juan Vicente Melo", *Proceso*, año 14, núm. 743, 28 de enero de 1991.
QUEMAIN, Miguel Ángel (2009): "Inés Arredondo: el presentimiento de la verdad", Coordinación Nacional de Literatura, http://www.literaturainba.com/escritores/escritores_more.php?id=5720_0_15_0_M, Consultado febrero de 2009
PELLICER, Ana (2009): "Inés Arredondo: una poética transgresora, subterránea y necesaria", en Rinconete, (23 de ene. de 2009), http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/enero_09/23012009_01.asp).

REYES, Juan José (1989): "La inminencia de los límites", *Casa del Tiempo*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, UAM, V.IX, junio de 1989, núm. 87, pp. 37-38.

RIVERA, Carlina (1987): "Cultura, identidad y sexualidad" en "Las mariposas nocturnas de Inés Arredondo", Coloquio de estudios de la mujer, encuentro de talleres PIEM, *Culturas en contacto*, Colegio de México.

RIVERA-RODAS, Oscar (1998). "Categorías de la posmodernidad en Juan García Ponce" en Juan García *Ponce y la Generación del Medio Siglo*, Coord. José Luís Martínez Morales, Xalapa, México, Universidad Veracruzana, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Colección Cuadernos, 41, 1998, pp. 37-62.

SERNA, Enrique (1966): "Dialéctica pasional de Inés Arredondo", *Las caricaturas me hacen llorar*. México, Joaquín Mortiz, 1996, pp.265-272.

— (1989): "En los dominios de Inés Arredondo", *Unomásuno*, Sábado (636) 9 de diciembre de 1989, p. 9.e

TORRES, Vicente Francisco (1988): "Inés Arredondo: Los espejos", *Unomásuno Sábado*, núm. 583, 3 de diciembre 1988, p. 10.

3 Activistas de la historiografía y genealogía feminista

Il caso di belgiojoso e di *ΈΦΗΜΕΡΙΣ ΤΩΝ ΚΥΡΙΩΝ* (*Giornale delle Signore*) di parren. Percorsi intertestuali[1]

Ada Boubara
Università "Aristotele" di Salonicco, Grecia

Riassunto: Si esaminano gli albori dell'emancipazione femminile in Grecia in una società ancora fortemente influenzata dal dominio ottomano dove la figura femminile occupava una posizione del tutto sottoposta all'uomo. Successivamente, si opera un parallelismo fra lo spirito pioniere della Parren e delle sue collaboratrici così come si esprime tramite vari articoli di *Έφημερίς τῶν Κυριῶν* (*Giornale delle Signore*), il primo giornale in Grecia esclusivamente femminile, che aveva lo scopo di lottare per i diritti delle donne e delle posizioni in questione di Cristina Trivulzio di Belgiojoso dimostrando in tal modo come queste due eminenti intellettuali, condividevano quasi per tutti gli argomenti il medesimo punto di vista in relazione ai diritti della donna e alle modalità in cui doveva avvenirne l'emancipazione.

Parole chiave: Parren; *Έφημερίς τῶν Κυριῶν*; (*Giornale delle Signore*); Emancipazione; Grecia; Belgiojoso; Condizione; Donne; Avvenire.

Con la presente disamina si pone l'obiettivo di evidenziare lo spirito pioniere di Καλλιρρόη Σιγανού Παρρέν, [Kalliroi Siganou-Parren] la figura più emblematica fra le donne erudite dell'Ottocento in Grecia. Lei per prima mise in discussione la questione femminile, possedeva una personalità versatile e un talento multiforme: giornalista, traduttrice, scrittrice di romanzi, di opere teatrali, di volumi di viaggio, di diari, di romanzi a puntate e persino di testi di storiografia. Nel 1887 fondò il *Έφημερίς τῶν Κυριῶν* (*Giornale delle Signore*), un giornale scritto esclusivamente dalle donne e rivolto alle donne e attraverso questo "strumento" di emancipazione la Parren e le sue collaboratrici, tenendo in considerazione le peculiarità della natura femminile, in realtà evidenziano le rinnovate esigenze della società dell'epoca nei confronti della donna per i

1 Ringrazio lo studente Alexandos Aivaliotis per la sua fruttuosa collaborazione sull'argomento in questione, oggetto di studio nell'ambito del corso di Master.

suoi diritti e la sua posizione in una società che si trova a cavallo tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento (Boubara 2014: 190-202).

Come detto al titolo proposto lo scopo di questo articolo è di presentare i rapporti intertestuali tra il pensiero di Belgiojoso (Boubara 2011: 89-100) così come viene evidenziato dal suo atricolo *Della presente condizione delle donne e del loro avvenire* pubblicato nel 1866 sulla rivista *Nuova Antologia – Scienze lettere ed arti* e dall'altra parte tra vari fascicoli del primo anno di pubblicazione di *Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν*[2]di Parren, cioè del 1887, in cui gli articoli apparsi diventano voce di lotta per i diritti delle donne nel campo sociale, culturale e familiare e apre la strada per l'emancipazione femminile.

La principessa Cristina Trivulzio di Belgioioso nel 1849 arriva in Grecia, prima a Egina, isola del golfo di Saronico che bagna l'Attica e dopo raggiunge la città di Atene dove rimane per alcuni mesi, fino alla primavera del 1850 per proseguire il suo viaggio a Constantinopoli (Belgiojoso 1978: 11). Ebbe allora la possibilità di vedere molti aspetti della vita, della quotidianità, della società di un paese che da poco dopo secoli di dominazione ottomana, nel 1832 definitivamente, aveva ottenuto la sua libertà e unità nazionale. Tra i vari ricordi presentati da Belgioioso particolarmente interessanti sono le descrizioni riguardanti la posizione della donna in Grecia e come veniva affrontata dalla società maschile del tempo. Molto caratteristica della situazione che incotra è la sua dichiarazione quando scrive: «La galanteria, la cortesia, i riguardi dovuti dal sesso forte al sesso debole sono cose ignorate in Grecia. Traversate da un capo all'altro la dotta città di Atene e non troverete una donna sia per strada sia alla finestra. Qui si suppone che una donna si affacci alla finestra solo per invitare i passanti. Soltanto la domenica, due o tre ore prima della notte, le ateniesi indossano i loro più ricchi abbigliamenti e seguono i mariti al passeggio. Mi valgo della parola seguire perchè è il termine più esatto» (Belgiojoso 1978: 93).

In un tale contesto sociale e culturale il ruolo di Parren fu fondamentale; con gli articoli del *Giornale delle Signore*, altri scritti da lei stessa e altri dalle collaboratrici del giornale, contribuì al cambiamento della mentalità della società greca che cercava di trovare il suo orientamento. Così attraverso i testi del giornale lotta per i diritti femminili, per l'emancipazione della donna allo scopo di ottenere il ruolo che meritava nella società che si stava formando; una societa che contava quasi quaratt'anni di vita da quando la Grecia conquistò la sua indipendenza.

2 Il titolo in greco del giornale di Parren *Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν* per facilitare la lettura nel testo sarà dato con la traduzione in italiano *Giornale delle Signore*, per le citazioni bibliografiche si mantiene il titolo originale. In più anche i titoli in greco degli articoli che saranno presentati si scrivono nel testo anche con la traduzione in italiano.

Il giornale esce per prima volta l'8 marzo del 1887 ad Atene e viene pubblicato fino al 1917 passando però attraverso due fasi, la prima dal 1887 fino al 1907 con circolazione settimanale e la seconda dal 1908 fino al 1917 con circolazione bimensile. Le tematiche dei fascicoli del giornale riguardavano articoli di interesse femminile, informazioni relative alla situazione politica, corispondenza con le lettrici, ricette, articoli sulla moda, ma venivano pubblicati anche impressioni di viaggi, poesie, letteratura, ricensioni di libri e critiche di spettacoli teatrali. Molte erano le intellettuali, letterate, insegnanti e pensatrici greche dell'epoca che hanno collaborato come Σαπφώ Λεοντιάς [Saffo Leontias], Μαριέττα Μπέτσου [Marietta Betsou], Μαρίκα Πίπιζα [Marika Pipisa], Βιργινία Ευαγγελίδου [Birginia Evanghelidou], Μαρίκα Φιλιππίδου [Marika Filipidou] e tante altre oltre alla Parren che ovviamente aveva la responsabilità totale dei testi pubblicati e degli argomenti trattati. Per il nostro intervento ci limiteremo all'anno della nascita di questo primo giornale femminile e cercheremo di evidenziare le opinioni espresse allo scopo di contribuire alla formazione di una coscienza femminile ma anche maschile che andasse d'accordo con i cambiamenti svolti a livello europeo per quanto riguarda la donna. Già dal momento che è uscito alla stampa il primo fascicolo del giornale si mette in un quadro ben definito l'obbiettivo del giornale e le esigenze che hanno portato alla sua nascita (*Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν* 1887: τεύχος [fascicolo] 1, 1-2.

Così l'articolo dell'ottavo fascicolo del giornale dal titolo *Le opere del nostro secolo* (*Τα δημιουργήματα τοῦ αιῶνος μας*) (*Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν* 1887: τεύχος [fascicolo] 8, 2-3) presenta la posizione della donna nell'ambito sociale che stava cambiando a causa della prevalenza delle scoperte scientifiche, del progresso tecnologico e del cambiamento del modo di vita. Questi eventi hanno contribuito al cambiamento totale del comportamento femminile e la donna abbandona il suo ruolo «formale e rigido». Una tale descrizione fa anche la Belgiojoso, parlando dello stesso stato d'animo della donna come una peculiarità alta della creatura umana (Belgiojoso 1866:100-101). Anche nell'articolo firmato da Μαρία δε Γαρδέλη [Maria de Gardeli] dal titolo *Le donne cavalieri* (*Αἱ ἱππότιδες γυναῖκες*) tratto dallo stesso fascicolo (*Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν* 1887: τεύχος 8, 4-5) vediamo l'immagine di una donna-eroina che è molto forte ed è simile a quella che presenta anche Belgiojoso nel suo articolo prenominato (Belgiojoso 1866: 98-99, 110-111).

Nel fascicolo seguente e in particolare nell'articolo dal titolo *La regina in viaggio* (*Ἡ βασίλισσα περιοδεύει*), si nota la debolezza fisica della donna e che la società in cui domina la forza maschile se ne approfitta quella fragilità nella vita quotidiana (*Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν* 1887: τεύχος 9, 3-4). La Belgiojoso, invece, tramite un'ottica più ampia, commenta dal punto di vista storico e biologico questa ingiustizia da parte della società (Belgiojoso 1866: 96-97).

Anche il settote professionale è stato affrontato da tutte e due le intellettuali e ne hanno parlato. Nel trentesimo fascicolo del giornale la Parren con l'articolo dal titolo *Non solo scienze ma anche arti e professioni per le donne* (*Οὐ μόνον ἐπιστήμας ἀλλά καί τέχνας καί ἐπαγγέλματα διά τάς γυναῖκας*) dimostra il bisogno che la donna entri a lavorare in tutti i campi che potrebbero offrirle una carriera professionale relativa sia alle arti che alle scienze; per dimostrare che questo è già un fatto, pubblica dati ed esempi dall'estero. Così, anima le donne greche a seguire l'esempio di donne che già hanno avuto una strada professionale (*Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν* 1887: τεύχος 30, 1-2). La stessa necessità dell'educazione delle donne e la loro preparazione adatta per poter entrare nel mondo del lavoro vediamo anche nell'articolo di Belgiojoso (Belgiojoso 1866: 106-107). La tematica dell'educazione e soprattutto il bisogno di saper far uso della tecnologia dell'epoca per facilitare la quotidianità domestica ma anche per trovare un lavoro con certi requisiti ritorna nell'articolo del trentunesimo fascicolo dal titolo *La donna padrona di casa, artigiana e scienziata* (*Ἡ γυνή οἰκοδέσποινα, τεχνῖτις καί ἐπιστήμων*). È da sottolineare che secondo la Parren una tale conoscenza della tecnologia sarebbe uno strumento utile per l'approvazione delle donne da parte degli uomini che considerano questo settore un campo maschile (*Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν* 1887: τεύχος 31, 1-2).

Un'altra tematica di grande importanza è quella del matrimonio e ovviamente la Parren esprime la sua posizione in questione in un articolo del trentaduesimo fascicolo dal titolo *Assicura il matrimonio il futuro della donna?* (*Ἐξασφαλίζει ὁ γάμος τό μέλλον τῆς γυναικός;*) La scrittrice parla delle disgrazie e delle sventure dopo il matrimonio a causa del comportamento ed il carattere del marito maschile (*Ἐφημερίς των Κυριῶν* 1887: τεύχος 32, 1-2).

Attraverso l'occhiata di Belgiojoso, lo stato coniugale è infatti il dovere più grave soprattutto per la donna, ed evidenzia le difficoltà di una donna sposata a dedicarsi alla cultura ed alla sua educazione (Belgiojoso 1866: 100-101). La via d'uscita da tale situazione la incontriamo nel trentatresimo fascicolo nell'articolo *La greca emancipata tramite il lavoro* (*Ἡ Ἑλληνίς χειραφετούμενη διά τῆς ἐργασίας*), in cui si parla della soluzione proposta per poter migliorare la condizione di vita e indica il lavoro fuori dell'ambiente domestico come unico modo per liberarsi (*Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν* 1887: τεύχος 33, 1-2). Per la Parren e lo stesso anche per la Belgiojoso, il primo passo per l'emancipazione era sempre l'educazione; il secondo era il lavoro, usando il sapere di qualsiasi tipo, frutto dell'educazione (Belgiojoso 1866: 106-107, 110-111). Così non solo parlando del campo sociale, ma specialmente in quello, si può osservare una concordanza fra le due scrittrici. Mentre la Parren mette in evidenza vari esempi dalla realtà greca e fuori dei suoi confini, commentando l'emergenza della

pubblica istruzione e l'uscita della donna fuori di casa in caccia di un lavoro, ma rispettando sempre il suo valore e il suo ruolo nella famiglia come madre e moglie, la Belgiojoso mostra la condizione della donna universale, anche il suo dovere universale e diacronico; cioè di rompere le catene imposte dalla società e dalla storia che la voleva sempre nella schiavitù, ossia nella casa e nella famiglia, per diventare libera, consapevole e attiva.

La Parren, in un vasto numero di articoli pubblicati, mette in discussione non solo il rapporto fra donna e società, ossia un rapporto esterno, ma anche l'affinità fra donna e le regole morali innate a noi stessi per applicare nella società, cioè un rapporto interno. Nell'ottavo fascicolo l'articolo dal titolo *La donna formale e rigida* (*Ἡ τυπική καί ἀκαμπτος γυνή*), si riferisce a un processo penale dell'epoca e commenta il comportamento duro delle donne, ripetendo la tipica frase «la donna formale e rigida» come un attegiamento non adatto ad una donna morale e governata dal cuore ed il sentimento (*Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν* 1887: τεύχος 8, 1). Qui possiamo notare un punto molto interessante, siccome viene evidenziata una contraddizione notevole; la natura delle donne fu riconosciuta da tutte e due le intellettuali ma avevano opinioni diverse per quanto riguarda l'espressione e l'esteriorizzazione della natura femminile. La Belgiojoso sostiene che la natura femminile doveva essere usata come un'arma e come un mezzo per la rivendicazione dei suoi diritti (Belgiojoso 1866: 110-111). La Parren dall'altra parte, mantiene una posizione più moderata, più discreta, proponendo un equilibriofra la natura femminile in sè e quello che la donna del suo tempo deve cambiare in sè stessa.

Seguendo tale filo del pensiero, sul *Giornale delle Signore* troviamo un testo scritto da un'altra greca, Αθηνά Κυπριάδου [Athina Kipriadou] con il quale consiglia le donne sui rapporti familiari; nel suo articolo del trentunesimo fascicolo dal titolo *Amicizia tra madre e figlia* (*Φιλία μεταξύ μητρός καί θυγατρός*) si nota un'altra dimensione del ruolo della donna. Con il passar del tempo cresce e la ragazza adolescente diventa donna, una donna che nutrisce un'altra giovanetta, e così via. La moralità e le buone relazioni tra le due, madre e figlia, sono presuposti e le basi solide per una famiglia che funziona bene ma anche per le famiglie del futuro che coesistono in una società ideal (*Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν* 1887: τεύχος 31, 6).

Continuando la ricerca per quanto riguarda la posizione della donna nel mondo della moralità, nel fascicolo seguente troviamo un articolo, firmato da una scrittrice di cui sappiamo solo le lettere iniziali del suo nome e cognome, A. Σ [A. S.], dal titolo *Come incanta la donna?* (*Πῶς ἡ γυνή γοητεύει;*)in cui viene evidenziato l'adescamento profondo della femminilità. Quello non è altro che l'educazione e la formazio-

ne del carattere; si tratta della base della forza femminile e l'alimento dell'influenza al sesso maschile (*Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν* 1887: τεύχος 32, 3-4). Comparando però la posizione della scrittrice a quella della Belgiojoso, troviamo un'opinione diversa. Per l'intellettuale italiana, la donna cerca di essere attraente e ha imparato a influezare l'uomo solo con l'aspetto esteriore, uno strumento indubbiamente considerato l'arma più forte della donna, che purtroppo svanisce con il passare del tempo (Belgiojoso 1866: 100-105); ma siccome l'educazione morale non è una cosa priva di valore, anzi preesistente, è già un fatto innato dalla società, attraverso la procedura dell'allattamento della giovanetta, una realtà che non è sempre esistente nella società ellenica.

Gli elementi più concreti delle opinioni soprammenzionate, sono presentate attraverso vari articoli del ventiquattresimo e trentesimo fascicolo del giornale; in questi testi si consiglianodelle precise virtù come l'ordine, l'operosità, la semplicità. Sono alcuni dei requisiti che fanno la differenza fra le donne ben educate, però a volte presentate come difetti sfruttati dagli uomini, mentre la Belgiojoso affronta l'argomento in modo più generico (Belgiojoso 1866: 98-99).

L'aspetto psicologico, è senza dubbio un campo d'interesse comune, la posizione della donna nella società, i suoi impegni nella propria famiglia prima e dopo il matrimonio e i passaggi diversi fra le fasi della sua vita fino alla vecchiaia, sono le varie tematiche. La donna, prima di tutto, deve prepararsi per diventare una buona ausiliatrice sua madre, imparando tutto quello che riguarda gli affari domestici. Dopo alcuni anni, deve avere un comportamento socialmente giusto, cominciando ad avere relazioni formali o no, con persone fuori casa. Ma la grande sfida è soprattutto il matrimonio come se tutta la sua vita fino a quell'ora, fosse una lungapreparazione per la vita matrimoniale. E dopo, i ruoli diversi ma sempre paralleli; moglie, madre, nuora, donna sposata per quelli fuori casa, suocera, cognata, ruoli che l'accompagnano magari fino alla morte. E forse lei non è schiava dell'uomo come descrive la Belgiojoso ma schiava della stessa umanità (Belgiojoso 1866: 96-97, 100-101, 102-103, 104-105).

Nel giornale vediamo che gli impegni e i carichi sono dei doveri indispensabili in tutta la vita di una donna; in particolare nell'articolo dal titolo *Il marito, I figli* (*Ὁ σύζυγος –Τά τέκνα*) del quatordicesimo fascicolo firmato da Ζαχαρούλα Μ. Λαμνή [Zacharoula M. Lamni] leggiamo che una donna si trova impreparata per la sua nuova vita da sposa e nello stesso fascicolo l'articolo intitolato *È invidiosa la donna?* (*Εἶναι φθονερά ἡ γυνή;*) vediamo che la vita di una madre-moglie diventa dopo un certo periodo noiosa, di conseguenza un vero motivo per non cadere a questa condizione è attivarsi in altri settori, come l'educazione, l'arte e la scienza (*Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν* 1887: τεύχος 14, 3-4).

La tematica dell'educazione delle giovinette e delle donne, è il settore del maggior interesse sia per la Parren e le sue collaboratrici che per la Belgiojoso e questo è evidente tramite la loro scrittura. Per l'intellettuale greca, l'educazione non è solo l'istruzione pubblica, è anche l'educazione avviata soprattutto dalla famiglia, le cure domestiche e i ricami ben fatti dalle figlie e dalle madri, lo studio delle belle arti, la musica, la scrittura. E dopo, fuori dall'ambiente familiare, la donna, qualsiasi sia il suo ruolo nella società, deve partecipare all'educazione pubblica, partecipare agli studi scientifici o artistici.

L'articolo relativo di Parren dal titolo *Suonatrici di pianoforte o padrone di casa* (*Κλειδοκυμβαλίστριαι ἢ οἰκοδέσποιναι*) evidenzia la sua opinione sostenendo che la donna dell'epoca dovesse dedicarsi anche all'arte più delicata, quella dell'arte musicale (*Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν* 1887: τεύχος 20, 1-2) e con l'articolo del trentesimo fascicolo intitolato *Apprendiamo economia domestica* (*Διδασκόμεθα οἰκιακήν οἰκονομίαν*), esalta l'importanza dell'apprendimento dell'economia domestica, si tratta di un elemento considerevole, siccome maneggiando la condizione finanziaria nella propria casa, si guida alla felicità famigliare. (*Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν* 1887: τεύχος 30, 3-4). L'ottica della Belgiojoso si muove sulla stessa direzione dando maggiore importanza all'educazione moderna più che a quella tradizionale. Secondo il suo parere, le scienze, le belle arti e le scienze sociali moderne, la scienza della medicina, gli studi di legge sono il trampolino per la vera emancipazione della donna la sua libertà dalle convinzioni del passato e ovviamente edidenzia la parità dei sessi (Belgiojoso 1866: 100-101, 106-107, 108-109, 112-113).

Sempre per quanto riguarda l'educazione femminile e l'accesso delle donne agli studi universitari è particolarmente interessante l'articolo di Parren *Perchè non la accettano all'Università* (*Διατί δέν τήν δέχονται εἰς τό Πανεπιστήμιον*) in cui prendendo come stimolo il fatto che una donna non è stata accettata alla Facoltà di Medicina tramite la sua posizione espressa nel testo dell'articolo lotta per il diritto delle pari opportunità all'istruzione e agli studi superiori (*Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν* 1887: τεύχος 29, 1-2).

Tale argomento, cioè dell'educazione femminile, viene affrontato in molti fascicoli come nel quatordicesimo in cui troviamo l'articolo *Fondate scuola pratica per le signorine* (*Ἱδρύσατε σχολήν πρακτικήν διά τάς νέας*) e la Parren espone il bisogno non solo dell'apprendimento di vari lavori allo scopodi un'uscita professionale a livello pratico (*Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν* 1887: τεύχος 14, 1-2) È da sottolineare che queste tematiche predescritte non vengono presentate come se fossero solo un dovere esclusivo del governo e della società ma come anche un dovere di ogni donna nei confronti di sè stessa. Simile concetto viene descritto in maniera evidente nell'articolo del settimo e dell'ottavo fascicolo dal titolo

La donna di oggi e il proprio dovere (*Ἡ σημερινή γυνή και το ἑαυτῆς καθῆκον*) firmato da Πιπίνα Βαλλώση [Pipina Vallossi] avvocata e collaboratrice di Parren e in questi testi si fa una distinzione tra l'allevamento dentro la famiglia e l'educazione fuori casa;l'educazione deve essere integrale sia per il corpo tramite la ginnastica e l'allenamento fisico che per l'anima e lo spirito (*Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν* 1887: τεύχος 7, 5, τεύχος 8, 5-6).

Le parenesi e gli avvertimenti di Parren allo Stato greco appena nato, tramite i suoi articoli intitolati *Istituti femminili in ruderi* (*Ἐρείπια παρθεναγωγεῖα*) nel settimo, nell'ottavo e nel decimo fascicolo hanno lo scopo di presentare le condizioni degli Istituti femminili ad Atene e di evidenziare l'importanza della cultura e dell'educazione delle donne in modo che diventino cittadini ben formati (*Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν* 1887: τεύχος 7, 8,10). In più la Parren per motivi nazionali sottolinea l'importanza che le giovanni donne diventino madri come possiamo notare dall'articolo *Non dobbiare rinunciare ai figli* (*Μή ὦμεν μισότεκνοι*) del ventiquatresimo fascicolo (*Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν* 1887: τεύχος 24, 1-2).

Si potrebbe andare avanti con tanti altri articoli ma quello che vogliamo sottolineare e che questa disamina ha come scopo di portare alla luce lo spirito pioniere del *Giornale delle Signore* di Parren che con la sua scrittura, i suoi articoli si trova al primo sul campo di battaglia per l'emancipazione femminile e ha cercato di cambiare la mentalità, i pregiudizi e l'opinione pubblica per quanto riguarda il ruolo della donna e la sua posizione nella società. In altri termini ha cercato di cambiare il contesto sociale esistente fino a quel momento, un contesto in cui la donna viveva sempre all'ombra dell'uomo, lo seguiva (Belgiojoso 1978: 93). Allora la Parren voleva appunto cambiare tale situazione, voleva che la donna avesse una strada sua da seguire e ciò cerca di realizzarlo anche tramite il suo giornale. La Parren e la Belgioioso furono due grandi personaggi della Grecia e dell'Italia, tutte e due hanno lasciato le loro traccie al movimento femminile non solo nell'ambito del loro paese ma anche all'estero. La loro personalità poliedrica, la formazione, la cultura, la loro scittura e il loro impegno civile e sociale le mettono nei primi posti tra quelle donne che hanno lasciato il loro timbro non solo nella società del loro tempo ma anche alle generazioni seguenti. Indubbiamente dobbiamo notare che tutte le opinioni riportate negli articoli presentati entrano in un contesto storico che rispecchia la realtà sociale di ogni paese, le due figure intellettuali cercano di contribuire alla formazione di nuove tendenze dentro una società che ha da affrontare anche problematiche politiche e nazionali dal momento che si trovano nella loro prima fase di esistenza. Nonostante tutte le difficoltà e gli ostacoli la Parren giornalista e il suo giornale rappresentarono un vero punto di svolta per la nascita e la diffusione di una rinnovata coscienza femminile nel nuovo Stato greco.

Bibliografia

BELGIOJOSO TRIVULZIO, Cristina (1866): "Della presente condizione delle donne e del loro avvenire". *Nuova Antologia-Scienze lettere ed arti* - Vol. I. / 31 Gennaio.96-113.

— (1978): *Ricordi dell'esilio*. Cinisello Balsamo: Edizioni Paoline.

BOUBARA, Konstantina (2011): "Pensare, esprimersi come donna: il caso di Cristina Trivulzio di Belgioioso e di Angelica Palli Bartolomei", *La Querella de las mujeres en Europa e Hispanoamerica,* Dolores Ramírez Almazán, Milagro Martín Clavijo, Juan Aguilar González, Daniele Cerrato (a cura di). Sevilla: ArCiBel Editores, Vol. I, 89-100.

BOUBARA, Ada (2014): "Emancipazione femminile in Grecia e influenze straniere. Il caso di Kallirroi Parren", in *Raudem*- Revista de Estudios de las Mujeres - Vol. 2:190-202 [http://www2.ual.es/raudem/index.php/Audem/issue/current/showToc].

ΠΑΡΡΕΝ Καλλιρρόη (1887): "Πρόγραμμα", (Παρρέν Καλλιρρόη), *Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν*. Τεύχος 1: 1-2.

ΒΑΛΛΩΣΗ Πιπίνα (1887): "Ἡ σημερινή γυνή και το ἑαυτῆς καθῆκον"(Παρρέν Καλλιρρόη), *Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν* .Τεύχος 7: 5.

ΠΑΡΡΕΝ Καλλιρρόη (1887): "Ἐρείπια παρθεναγωγεῖα", (Παρρέν Καλλιρρόη), *Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν*. Τεύχοι 7, 8, 10: 5-7, 5, 4.

ΒΑΛΛΩΣΗ Πιπίνα (1887): "Ἡ σημερινή γυνή και το ἑαυτῆςκαθῆκον"(Παρρέν Καλλιρρόη), *ἘφημερίςτῶνΚυριῶν* .Τεύχος 8: 5-6.

ΠΑΡΡΕΝ Καλλιρρόη (1887): "Τα δημιουργήματα τοῦ αιῶνος μας", (Παρρέν Καλλιρρόη), *Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν*. Τεύχος 8: 2-3.

ΔΕ ΓΑΡΔΕΛΗ Μαρία (1887): "Αἱ ἱππότιδες γυναῖκες", (Παρρέν Καλλιρρόη), *Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν*. Τεύχος 8: 4-5.

ΠΑΡΡΕΝ Καλλιρρόη (1887): "Ἡ τυπική και ἄκαμπτος γυνή", (Παρρέν Καλλιρρόη), *Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν*. Τεύχος 8: 1.

ΠΑΡΡΕΝ Καλλιρρόη (1887): "Ἡ βασίλισσα περιοδεύει", (Παρρέν Καλλιρρόη), *Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν*. Τεύχος 9: 3-4.

ΠΑΡΡΕΝ Καλλιρρόη (1887): "Ἱδρύσατε σχολήν πρακτικήν διά τάς νέας",(Παρρέν Καλλιρρόη), *Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν* .Τεύχος 14: 1-2.

ΛΑΜΝΗ Μ. Ζαχαρούλα (1887): "Ὁ σύζυγος –Τά τέκνα", (Παρρέν Καλλιρρόη), *Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν*. Τεύχος 14: 3-4.

ΛΑΜΝΗ Μ. Ζαχαρούλα (1887): "Εἶναι φθονερά ἡ γυνή;", (Παρρέν Καλλιρρόη), *Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν*. Τεύχος 14: 3-4.

ΠΑΡΡΕΝ Καλλιρρόη (1887): "Κλειδοκυμβαλίστριαι ἢ οἰκοδέσποιναι", (Παρρέν Καλλιρρόη), *Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν*. Τεύχος 20: 1-2.

ΠΑΡΡΕΝ Καλλιρρόη (1887): "Μή ὦμεν μισότεκνοι",(Παρρέν Καλλιρρόη), *Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν* .Τεύχος 24: 1-2.

ΠΑΡΡΕΝ Καλλιρρόη (1887): "Διατί δέν τήν δέχονται εἰς τό Πανεπιστήμιον", (Παρρέν Καλλιρρόη), *Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν*. Τεύχος 29: 1-2.

ΠΑΡΡΕΝ Καλλιρρόη (1887): "Οὐ μόνον ἐπιστήμας ἀλλά καί τέχνας καί ἐπαγγέλματα διά τάς γυναῖκας", (Παρρέν Καλλιρρόη), *Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν*. Τεύχος 30: 1-2.
ΠΑΡΡΕΝ Καλλιρρόη (1887): "Διδασκόμεθα οἰκιακήν οἰκονομίαν", (Παρρέν Καλλιρρόη), *Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν*. Τεύχος 30: 3-4.
ΠΑΡΡΕΝ Καλλιρρόη (1887): "Ἡ γυνή οἰκοδέσποινα, τεχνῖτις καί ἐπιστήμων", (Παρρέν Καλλιρρόη), *Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν*. Τεύχος 31: 1-2.
ΚΥΠΡΙΑΔΟΥ Αθηνά (1887): "Φιλία μεταξύ μητρός καί θυγατρός", (Παρρέν Καλλιρρόη), *Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν*. Τεύχος 31: 6.
ΠΑΡΡΕΝ Καλλιρρόη (1887): "Ἐξασφαλίζει ὁ γάμος τό μέλλον τῆς γυναικός;", (Παρρέν Καλλιρρόη), *Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν*. Τεύχος 32: 1-2.
ΠΑΡΡΕΝ Καλλιρρόη (1887): "Ἡ Ἑλληνίς χειραφετούμενη διά τῆς ἐργασίας", (Παρρέν Καλλιρρόη), *Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν*. Τεύχος 33: 1-2.
Α. Σ, (1887): "Πῶς ἡ γυνή γοητεύει;", (Παρρέν Καλλιρρόη), *Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν*. Τεύχος 32: 3-4.

FUNDADORAS DEL NUEVO FEMINISMO: BETTY FRIEDAN Y *LA MÍSTICA DE LA FEMINIDAD*

Elisa María Casero Osorio
UNED

Resumen: A finales del siglo XIX y principios del XX apareció una generación de mujeres que lucharon contra el sistema patriarcal al que estaban sometidas, reclamando su posición en la sociedad como un individuo más. Junto con las llamadas feministas surgieron las sufragistas que consiguieron el derecho al voto femenino. La lucha continuaría durante el siglo XX en el que nació un nuevo movimiento social denominado Nuevo Feminismo. Betty Friedan, conocida como una de sus fundadoras, realizó un estudio al que llamó *La Mística de la Feminidad*, en el que reflejaba la verdadera situación de la mujer de la época. El resultado de este estudio se convirtió en un referente indispensable para la configuración de este nuevo movimiento feminista de la década de 1970.

Palabras clave: Feminismo; Literatura; Sociedad patriarcal; Movimientos feministas siglo XX; Friedan; Mística de la Feminidad.

1. Introducción

El término feminismo se refiere a un conjunto de movimientos sociales, económicos, políticos y culturales que tienen como objetivo la reivindicación de los derechos de las mujeres desde todas sus diferentes perspectivas. Las corrientes feministas aparecieron a finales del siglo XIX y siglo XX en muchos países y tuvieron grandes figuras femeninas como representantes: María Deraismes o Jeanne Deroin en Francia, Concepción Arenal o Clara Campoamor en España, Emmeline Pankhurst en Inglaterra, Anna Maria Mozzoni en Italia, entre muchas otras. Pero, además de los movimientos feministas que aparecieron, esta ideología feminista también fue divulgada por otros medios: la literatura es uno de ellos.

A través de este artículo pretendo dar a conocer a una mujer que fue pionera para la literatura en la segunda ola del feminismo: Betty Friedan. Su obra, *La Mística de la Feminidad*, es un estudio de la situación de la mujer a principio del siglo XX y muestra como muchas de aquellas mujeres sufrían el llamado "malestar que no tiene nombre", "malestar" que, paradójicamente, podemos encontrar aún en nuestros días.

2. La sociedad norteamericana a mediados del siglo XX

Después de la Segunda Guerra Mundial, la sociedad norteamericana sufrió un cambio radical. Económicamente, la hegemonía de los EEUU era indiscutible: "disponían más del 50% del PIB Mundial y de más del 60% de las reservas de oro del mundo" (Ayén 2010: 15) Este rápido crecimiento tanto económico como tecnológico, llevó al llamado "estado de bienestar", fenómeno social caracterizado por el protagonismo del Estado en asuntos como la economía y la protección del bienestar social de los ciudadanos.

Como consecuencia de la aparición de este nuevo estado de bienestar que apareció a principio del siglo XX, gracias a factores como la creación de nuevos aparatos tecnológicos o a los avances médicos, la clase media norteamericana sufrió un crecimiento significativo, apareciendo una nueva sociedad que llegaría a denominarse sociedad consumista. Esta nueva sociedad respondía a un prototipo muy bien definido: matrimonios con varios hijos con una casa en las afueras, dos coches y una gran capacidad de gasto[3]. Generalmente, la esposa se quedaba en casa a cuidado de ésta y de los hijos y el marido era el que trabajaba. Este modelo de familia corresponde nuevamente al modelo patriarcal conocido en el siglo anterior y del que mujeres pioneras habían intentado escapar: recordemos a escritoras como Charlotte Perkins Gilman o Kate Chopin. En aquella época, los movimientos feministas aparecieron con la finalidad de romper con el rol de la mujer hasta entonces conocido, una mujer victoriana que se debía a su casa y a su marido. Es la conocida figura del ángel del hogar, mujer frágil, delicada, dedicada a los cuidados domésticos y a sus hijos, que debía fiel obediencia a su marido. Es un modelo de familia patriarcal que parece que se repite en el siglo XX. Pero recordemos la definición de sociedad patriarcal:

3 La familia típica de mediados del siglo XX es representada desde multitud de fuentes: literatura, filmografía, anuncios publicitarios, ensayos, artículos, investigaciones, etc. En este caso, la fuente consultada es la página web www.historiassiglo20.org/HM/9-1b.htm

> Sociedad patriarcal, entendida como aquella sociedad donde nos encontramos con una hegemonía masculina, esto es, ¡en la que mandan los hombres! En las sociedades patriarcales el varón tiene el poder y el dominio de la comunidad, existiendo una distribución desigual de derechos y obligaciones [...] Así, desde el patriarcado se parte de la categoría biológica hombre y mujer estableciendo lo masculino y femenino, asignado además a cada uno de los sexos un espacio, la masculino, el exterior; al femenino, el interior (Rubiera 2011: 19-21)

Es el hombre al que le corresponden todas las características que tienen que ver con una vida pública, es el que estudia, el que sabe, el que debe llevar la voz en su casa. Sin embargo, la mujer, es caracterizada con los roles típicos del ya mencionado símbolo ángel del hogar: es todo pasión, débil, sin voz, cuyo lugar es su casa, abnegada a su marido. Es importante señalar que desde un punto de vista patriarcal, los roles de género se intentan transmitir como naturales.

Pero entonces, ¿qué sucede con la situación de la mujer en la primera mitad del siglo XX? La mujer consigue, finalmente, el voto, en el año 1920, con la ratificación de la 19 Enmienda a la Constitución de los EEUU, en la que en su sección 1, expone que "El derecho de los ciudadanos de los Estados Unidos al voto no será negado o menoscabado por los Estados Unidos, ni por ningún estado, por motivos de sexo". Curiosamente, fue la economía y no la política la que produjo el cambio en el papel de la mujer en la sociedad norteamericana. Factores como la Gran Depresión en el 29 y, seguidamente, la Segunda Guerra Mundial a partir de 1939, provocaron que las mujeres salieran de sus casas para ayudar, en primera instancia, a la economía del hogar, y en segunda, para ocupar el espacio que habían dejado los hombres que servían como soldados. Cuando terminó la guerra, muchos de esos soldados ocuparon el puesto de trabajo que había estado cubierto por mujeres; volviendo éstas a sus casas para formar parte de ese modelo ideal de familia estadounidense. Pero no todas abandonaron su profesión y continuaron ejerciendo su trabajo fuera de sus hogares.

3. El Nuevo Feminismo

La Real Academia de la Lengua Española define feminismo como "ideología que defiende que las mujeres deben tener los mismos derechos que los hombres".

Como expone de las Heras (2009: 3-4) en su artículo "una aproximación a las teorías feministas":

El Feminismo, como movimiento social y teórico, surge vinculado a la Ilustración, cuando se conforma un nuevo orden político y social basado en la primacía de la ley y la autonomía de los seres humanos y que reconoce la dignidad humana y los derechos que le son inherentes, pero que excluye a las mujeres y a otros muchos grupos continuamente vulnerados. Frente a esa marginación, como recuerda Cristina Sánchez, "las ilustradas reivindicarán la inclusión de las mujeres en los principios universalistas que la Ilustración mantenía: la universalidad de la razón, la emancipación de los prejuicios, la aplicación del principio de igualdad y la idea de progreso"

Pero es a finales del siglo XIX y principios del XX cuando el movimiento feminista comienza a aparecer con fuerza con la aparición de las llamadas sufragistas. El principal objetivo del sufragio era conseguir el derecho al voto de las mujeres. Otros objetivos fueron: la incorporación de la mujer al trabajo, la mejora de la educación, la capacitación profesional, la consecución de la apertura de nuevos horizontes laborales, y la equiparación de sexos en la familia como medio de evitar la subordinación de la mujer. En EEUU, el sufragio fue dirigido por Susan B. Anthony, Lucy Stone y Elisabeth Cady Stanton encuadradas desde 1890 en la Asociación Nacional Americana por el Sufragio de la Mujer (National American Woman Suffrage Association) dirigida por Carrie Chapman Catt, líder del sufragio americano, quien luchó por el sufragio utilizando marchas, oradores en las calles, peticiones y mítines.

Varias fueron las formas que el género femenino tomó para reivindicar una nueva posición en la sociedad norteamericana de finales del siglo XIX. Ya hemos hablado de las sufragistas como movimiento social; otro de los caminos fue por medio de la literatura. A finales de siglo, escritoras, denominadas feministas, introdujeron en sus historias y personajes que pedían por un nuevo rol para la mujer en la sociedad norteamericana. Algunos, como *The Yellow Wallpaper* de Charlotte Perkins Gilman o *The Awakening* de Kate Chopin, tenían como protagonistas personajes femeninos que mostraban la necesidad de escapar de todo lo que le rodeaba, su casa, su marido, la sociedad, etc. Para estas mujeres que comienzan a mostrar esta rebeldía hacia la sociedad patriarcal al que estaban sometidas, su única vía de escape fue la locura o la muerte. Muchas fueron las escritoras femeninas, por ejemplo, Alice James, Edith Wharton, Willa Cather o Susan Glaspell.

De las Heras (2009: 49) explica, desde el feminismo teórico, los diferentes movimientos feministas que han aparecido a lo largo de la historia y que, con el fin de clasificarlos, se han denominado "olas" feministas.

> Desde el Feminismo teórico, con el fin de clasificar los movimientos feministas que han ido surgiendo históricamente, se ha hecho referencia a "olas" feministas. La primera ola, correspondería a los movimientos de finales del siglo XIX y principios del XX, que tenían como objetivo principal lograr la igualdad de derechos para las mujeres, especialmente el derecho de sufragio. La segunda ola se refiere al resurgimiento del feminismo a partir de los años 60. Respecto a esta clasificación podemos realizar dos apuntes. Por una parte, no todas las teóricas feministas comparten esa propuesta. Así, según la filósofa española Amelia Valcárcel, entre otras, la primera ola surge con el feminismo ilustrado y no con el sufragismo [...] Por otra, como señala Jane Freedman, esa clasificación es útil como resumen histórico, pero puede provocar ciertos equívocos. Así, podría parecer que no ha existido actividad feminista fuera de esas dos olas y, por otra parte, puede enmascarar la diversidad que caracteriza al Feminismo.

La primera ola del feminismo surge a finales del siglo XIX y principios del XX, para intentar romper con el rol de la mujer en la sociedad victoriana y dar voz al género femenino comenzando con el derecho al voto. En esta ola es donde se enmarcan los primeros movimientos sufragistas anteriormente mencionados. En De las Heras (2009: 52-53)

> Lo primero que tenemos que tener en cuenta al analizar esta etapa es que la evolución del discurso de la ciudadanía de las mujeres y el reconocimiento de sus derechos no se desarrolló igual en Europa que en Estados Unidos. Las mujeres norteamericanas consiguieron establecer alianzas con otros movimientos sociales, como el movimiento abolicionista24 o el movimiento de reforma moral; así, mientras que en el continente europeo el discurso feminista lo elaboraron voces aisladas25, en Estados Unidos tuvo una resonancia colectiva que se plasmó en un movimiento social. Además, y quizá como consecuencia de lo anterior, alcanzaron algunos derechos, como el de la educación o el del trabajo, antes que las europeas. En cualquier caso, uno de los argumentos centrales del sufragismo, recogido de la vindicación feminista ilustrada, era "la apelación a un universalismo ético que proclamaba la universalidad de los atributos morales de todas las personas". Así, se invocaba la justicia y el principio de igualdad como derechos morales y, por tanto, universales. Esos principios quedaron reflejados en La Declaración de Sentimientos de Seneca Falls, publicada en 1848 tras la primera Convención sobre los Derechos de la Mujer y considerada el texto fundacional del Feminismo estadounidense. En dicha Declaración, las mujeres proclamaron su independencia de la autoridad ejercida por los hombres y de un

> sistema social y jurídico que las oprimía y aprobaron una serie de resoluciones dirigidas a mejorar los derechos civiles, sociales y religiosos de las mujeres alegando el principio utilitarista de la mayor felicidad. […] En cuanto al movimiento sufragista europeo, cabe señalar que el inglés fue el más potente y radical29. Destaca la labor política y teórica de John Stuart Mill30, así como la de las sufragistas británicas de principios del siglo XX y, en concreto, de Emmeline Pankhurst y sus hijas Sylvia y Christabel, que en 1903, crearon, junto a otras mujeres afiliadas al Partido Laborista Independiente, la Unión Social y Política de las Mujeres y el periódico Votes for Women, que más tarde se denominaría The Suffragette. El principal objetivo de dicha asociación era la aprobación parlamentaria del voto femenino y, con ese fin, llevaron a cabo diversas acciones para llamar la atención sobre sus propósitos dirigidas a la opinión pública y al Gobierno.

Pero poco después de esta lucha por conseguir darle voz a la mujer norteamericana, ya iniciado el siglo XX, se inició un periodo llamado de bienestar, en el cual, la figura femenina quedaba otra vez relegada a su casa. El ideal de familia norteamericana, como he mencionado anteriormente, era tener una casita a las afueras, la mujer al cuidado de sus hijos y su marido, siendo éste último el que trabajaba. Pero la Segunda Guerra Mundial obliga a las mujeres a ocupar puestos de trabajo que antes ocupaban los hombres. Ellas empiezan a salir de sus casas. Cuando acaba la guerra, muchas de ellas dejaron de trabajar pero otras muchas siguieron haciéndolo. En este punto es cuando llega una nueva oleada de pensamiento feminista, conocido ahora como Nuevo Feminismo. Como explica De las Heras (2009: 56)

> En esos primeros años dos grandes temas sirvieron de eje tanto para la reflexión teórica como para la movilización feminista. El primero estuvo representado por el lema "lo personal es político", que llamaba la atención sobre los problemas de las mujeres en el ámbito privado; el segundo fue el análisis de las causas de la opresión, en el que el concepto de Patriarcado desempeñaría un papel fundamental. Hasta los años 80 aproximadamente este gran impulso del Feminismo se canaliza en tres perspectivas que marcan distintas visiones sobre la situación de las mujeres: el feminismo liberal, el feminismo socialista y el feminismo radical.

Esta nueva corriente feminista criticaba, en cierta forma, el papel de la mujer como perfecta ama y esposa. En 1949, Simone de Beauvoir con su obra *El Segundo Sexo,* lanzó un manifiesto en el que denunciaba la posición de la figura femenina en la sociedad. Años después, en la

década de 1960 e influenciada por la obra de Beauvoir, Betty Friedan publicó *La Mística de la Feminidad*, obra en la cuestionaba el estilo de vida, familiar y laboral, de la mujer o esposa de clase media.

El Nuevo Feminismo se define como un movimiento social que se inició a finales de los años 60 en Estados Unidos y Europa con diferentes ejes temáticos: redefinición del concepto de patriarcado; análisis de los orígenes de la opresión de la mujer; el rol de la familia; la división sexual del trabajo; el trabajo doméstico; la sexualidad; la reformulación de la separación de espacios públicos y privado; y el estudio de la vida cotidiana. Como explica Gamba (2008: 3-4) el Nuevo Feminismo

> Plantea también la necesidad de búsqueda de una nueva identidad de las mujeres que redefina lo personal como imprescindible para el cambio político […] El nuevo feminismo asume como desafío demostrar que la Naturaleza no encadena a los seres humanos y les fija su destino: «no se nace mujer, se llega a serlo» (S. de Beauvoir). Se reivindica el derecho al placer sexual por parte de las mujeres y se denuncia que la sexualidad femenina ha sido negada por la supremacía de los varones, rescatándose el orgasmo clitoridiano y el derecho a la libre elección sexual. Por primera vez se pone en entredicho que - por su capacidad de reproducir la especie- la mujer deba asumir como mandato biológico la crianza de los hijos y el cuidado de la familia. Se analiza el trabajo doméstico, denunciando su carácter de adjudicado a ésta por nacimiento y de por vida, así como la función social del mismo y su no remuneración. Todo ello implica una crítica radical a las bases de la actual organización social.

Además de Simone de Beauvoir y Betty Friedan, entre las escritoras de este Nuevo Feminismo encontramos a Emma Goldman con obras como *Anarquismo y otros ensayos*, Alekxandra Kolotái con *Autobiografía de una mujer sexualmente emancipada y otros textos sobre el amor*, entre otros, o Kate Millet y su famosa obra *Sexual Politics*.

4. Betty Friedan

Hija de un matrimonio de inmigrantes judíos, nació el 4 de febrero de 1921 en la ciudad de Peoria, Illinois. Curso estudios de psicología en la Universidad de California, Berkeley, después de graduarse en el Smith College, en 1942. Se estableció en la ciudad de Nueva York donde, entre 1943 y 1946, empezando a trabajar como redactora para Federated Press, un servicio de noticias establecido en 1920 que se dedicaba a la prensa radical y mano de obra en América, y del que se nutrían la

mayoría de los periódicos sindicales; entre 1946 y 1952 trabajó para UE News, publicación oficial de United Electronical, Radio and Machine Workers of America, sindicato radical que representaba a diferentes trabajadores tanto del sector público como privado.

Mientras trabajaba en UE News, Nueva York, conoció a Carl Friedan, productor y ejecutivo de una agencia de publicidad con el que se casaría en 1945, mientras trabajaba en UE News. Tuvo tres hijos con él. Pero en 1949 fue despedida del periódico y se trasladó al vivir a un suburbio de la ciudad de Nueva York, dedicándose a ser ama de casa. Continuó su trabajo periodístico publicando en revistas de consumo popular como *Redbook*, *Ladies' Home Journal*, *Good Housekeeping*, *Cosmopolitan* y *Reader's Digest*. A partir de este periodo fue cuando comenzó su investigación, lo que más tarde se convertiría en *La Mística de la Feminidad*.

En 1966 fundó la Organización Nacional de la Mujer en Estados Unidos, de la que fue presidenta hasta 1970. Paralelamente, colaboró en la organización del National Women's Political Caucus en 1971, the First International Feminist Congress en 1973 y del First Women's Bank en 1973.

El 26 de agosto de 1970, justo en el 50º aniversario del sufragio femenino, Friedan organizó, a nivel nacional, la Huelga por la Igualdad de las Mujeres (Women's Strike for Equality), donde participaron más de cincuenta mil personas en la ciudad de Nueva York, con el fin de reivindicar la aprobación de leyes sobre el derecho al aborto, gratis e inmediato.[4]

Fue profesora y conferenciante en la universidad y siguió escribiendo libros sobre temas relacionados con la mujer, como *It Changed my Life: Writings of the Women's Movement* (1976), *The Second Stage* (1981), *The Fountain of Age* (1993), *Beyond Gender* (1997) y sus memorias, *Life so Far* (2000) donde relata sus 22 años de violento matrimonio.

Esta gran defensora del feminismo falleció el 4 de febrero de 2006 en Washington D.C. a causa de una dolencia cardiaca, a los 85 años de edad.

5. La Mística de la Feminidad

Publicado en el año 1963, Friedan ganó, con este libro, el premio *Pulitzer*, en 1964. Este libro comenzó siendo un simple cuestionario que Friedan realizó en 1956, iniciándose con una serie de preguntas a antiguas

4 Datos bibliográficos obtenidos en la dirección web http://mujeresquehacenlahistoria.blogspot.com.es/ 2010/06/siglo-xx-betty-friedan.html y de Bloch Avial en "Betty Friedan: el trabajo de las mujeres, el liberalismo posterior a la Segunda Guerra Mundial y los orígenes de la liberación femenil en Estados Unidos"

compañeras del instituto sobre ciertos aspectos de sus vidas desde que habían terminado su etapa educativa. Como explica Bloch (2013: 73)

> También utilizó encuestas a egresadas de otras universidades, así como estadísticas y estudios sobre mujeres realizados en varias disciplinas de las ciencias sociales, especialmente psicología y sociología. Además, condujo entrevistas periodísticas con quienes ella denominó expertos: psicólogos, profesionales de la salud mental, pedagogos, trabajadores de la publicidad, editores de revistas y especialistas en los medios. Tras extraer una impresionante cantidad de información, opiniones e historias de vida, describió el problema fundamental de las mujeres blancas de la clase media que vivían en los suburbios con la etiqueta de "la mística de la feminidad".

Lo que Friedan quería plasmar en su obra eran todas las limitaciones impuestas a las mujeres en la esfera doméstica, hábitos de vida que incluían cuidado de los hijos, de la casa y estar atenta a cualquier deseo de su marido. Contraria a toda esta forma de vida, ella presentó lo que define Bloch (2013: 73) como

> La imagen bonita de un cuadro de las amas de casa que trataban de enaltecerse mientras "enceraban el piso de la cocina [...] horneaban su propio pan, cosían su ropa y la de los niños, y mantenían sus nuevas lavadoras y secadoras en funcionamiento todo el día" (Betty Friedan, *op. Cit.,* 1965, p.32)

El estudio consta de un total de 469 páginas divididas en 14 capítulos. No voy a resumir cada capítulo de la obra porque aconsejo leerla pero sí que mencionaré cada uno de ellos, aportando algunos párrafos de relevancia para entender las ideas de Friedan. El capítulo primero es titulado "el malestar que no tiene nombre". Friedan simboliza con este título ese mal que aquejaba a las mujeres. Pero, ¿qué o cual es ese mal? A pesar de vivir cómodamente, dedicada a sus hijos y su casa, sin tener que trabajar, muchas mujeres caían en depresión y había un mayor número de alcohólicas. Friedan habla de ese vacío, de esa necesidad de identidad propia de la mujer. Ese es el malestar que no tiene nombre.

> El malestar ha permanecido enterrado, acallado, en las mentes de las mujeres estadounidenses, durante muchos años. Era una inquietud extraña, una sensación de insatisfacción, un anhelo que las mujeres padecían mediado el siglo XX en Estados Unidos. Cada mujer de los barrios residenciales luchaba contra él a solas. Cuando hacía las ca-

> mas, la compra, ajustaba las fundas de los muebles, comía sándwiches de crema de cacahuete con sus hijos, los conducía a sus grupos de exploradores y exploradoras y se acostaba junto a su marido por las noches, le daba miedo haber, incluso hacerse a sí misma, la pregunta nunca pronunciada: "¿Es esto todo?" (Friedan 2009[5]: 51)

El capítulo segundo, "la feliz ama de casa, heroína", Friedan retrata el papel de La mujer en torno a los años 50. Como bien su título indica, una mujer perfecta es una perfecta ama de casa, cuyas funciones son planchar, lavar, fregar, barrer, etc. además de ocuparse de sus hijos y de que a su marido no le falte nada. Toda la sociedad de la época mostraba que el papel de la mujer era conseguir marido, casa y niños. Véanse algunos ejemplos de artículos de revistas de la época: "la feminidad comienza en el hogar", " tal vez el mundo es de los hombres", "tenga hijos mientras es joven", "cómo se pesca un hombre", "¿debo dejar mi empleo cuando nos casemos?", ¿prepara usted a su hija para que sea una buena esposa?", etc.

> Pero la nueva imagen que esta mística les ofrece a las mujeres estadounidenses es la vieja imagen de "Ocupación: sus labores". La nueva mística convierte a las madres – amas de casa, que nunca tuvieron ocasión de ser otra cosa, en referente para todas las mujeres; presupone que la historia ha alcanzado una cúspide final y gloriosa aquí y ahora en lo que se refiere a las mujeres. Por debajo de tan sofisticadas trampas, sencillamente convierte algunos aspectos concretos, delimitados y domésticos de la existencia femenina –tal como la vivían las mujeres cuyas vidas estaban limitas, por necesidad, a cocinar, limpiar, lavar y parir– en una religión, un modelo de vida que han de seguir todas las mujeres, pues de lo contrario niegan su feminidad. De "realizarse como mujer" sólo había una definición para las mujeres estadounidenses de 1949: la madre-ama de casa. (Friedan 2009:81)

El capítulo tercero, "la crisis de identidad de las mujeres", muestra cómo la sociedad empuja en una sola dirección a las niñas y sus deseos: casarse. Muchas de ellas, buenas estudiantes, tienen que dejar su educación a causa del matrimonio. Friedan nos enseña cómo a éstas jóvenes, con anhelos de tener una profesión, se les cortan las alas porque la sociedad no permite o no ve con buenos ojos que una mujer llegue más lejos que un hombre fuera del hogar.

5 La primera edición del libro fue publicado en 1963; sin embargo, la edición utilizada a lo largo de estas páginas data del año 2009.

> Durante muchos años, sociólogos, psicólogos, analistas y educadores han señalado ese extraño y terrorífico punto de inflexión que las mujeres estadounidenses alcanzan – a los dieciocho, a los veintiuno, a los veinticinco, a los cuarenta y uno. Pero creo que no se ha comprendido lo que era. Se ha llamado una "discontinuidad" en la adaptación cultural; se ha llamado la "crisis de rol" de la mujer. Se ha achacado a los estudios, que hicieron que las chicas estadounidenses crecieran sintiéndose libres e iguales a los chicos – lo que suponía hacer cosas tales como jugar al béisbol, montar en bicicleta, conquistar la geometría y los comités universitarios, marcharse al *college*, salir al mundo ara buscar empleo, vivir solas en un apartamento en Nueva York, Chicago o San Francisco, poner a prueba y descubrir sus propios poderes en el mundo. Todo eso les dio a las chicas la sensación de que podrían ser y hacer lo que quisieran, con la misma libertad que los chicos, decían las voces críticas. No les preparó para su papel de mujeres. La crisis se produce cuando se ven obligadas a amoldarse a dicho papel. (Friedan 2009: 113)

"La apasionada travesía" es el título del capítulo cuatro, en el que, como su nombre bien indica, Friedan retrata a esas mujeres que fueron capaces de salir de sus hogares e iniciar su propio camino (Friedan 2009: 119) "Fue la necesidad de una nueva identidad la que lanzó a las mujeres, hace un siglo, a una apasionada travesía, esa vilipendiada y malinterpretada travesía que las sacaba de casa". En este capítulo habla de importantes sufragistas de la época, como Lucy Stone.

El capítulo cinco, titulado "el solipsismo sexual de Freud", analiza la perspectiva de Freud hacia las mujeres y su teoría de la feminidad que gira en torno a la supuesta degradación de las mujeres.

> En cualquier caso, Freud daba por supuesta la degradación de las mujeres – y esto constituye la clave de su teoría de la feminidad. La fuerza motora de la personalidad de la mujer, según la teoría de Freud, era su envidia del pene, que le hace sentirse tan despreciada a sus ojos "como a los ojos del niño, y más tarde tal vez del hombre" y conduce, en la feminidad normal, a desear el pene de su marido, un deseo que nunca llega a satisfacerse plenamente hasta que posee un pene dando a luz un hijo (Friedan 2009: 157-158)

El capítulo sexto gira en torno al funcionalismo y el trabajo de Margaret Mead. Critica esta teoría y la tesis de Mead. Titulado "El letargo funcional, la protesta femenina y Margaret Mead", habla y define el funcionalismo

> El funcionalismo, originalmente centrado en la antropología y la sociología culturales y que se extendía hasta abarcar el campo aplicado de la educación para la vida familiar, empezó como un intento de convertir las ciencias sociales en algo más "científico", al adoptar de la biología la idea de estudiar las instituciones como si fueran músculos o huesos, en términos de su "estructura" y "función" en el cuerpo social. (Friedan 2009: 172)

Ejemplificando el uso del término, Friedan llega comparar los pensamientos de los funcionalistas con los de Freud. Pero, sin embargo, llega a la conclusión que la sociedad está cambiando y que ninguno de los argumentos son válidos (Friedan 2009: 181) "Los funcionalistas no aceptaron plenamente el argumento freudiano según el cual "la anatomía es el destino", pero aceptaron con los brazos abiertos una definición igualmente restrictiva de la mujer: la mujer es lo que la sociedad dice que es." Friedan ejemplifica el trabajo de Margaret Mead como autora que más influyó en la mujer moderna desde la perspectiva tanto del funcionalismo como de la protesta femenina. Según Friedan (2009: 182-182)

> La mística de la feminidad posiblemente haya tomado de Margaret Mead su visión de la infinita variedad de los modelos sexuales y de la enorme plasticidad de la naturaleza humana, una visión basada en las diferencias de sexo y temperamento, que la antropóloga identificó en tres sociedades primitivas: la arapesh, en la que tanto hombres como mujeres son "femeninos" y "maternales" en su personalidad y pasivos […] mundugumor, en la que tanto el esposo como la esposa son violentos y agresivos y presentan una sexualidad positiva, "masculina"; y la tchambouli, en la que la mujer es la socia dominante, que gestiona de manera impersonal, y el hombre es el menos responsable y el emocionalmente dependiente […] De estas observaciones antropológicas posiblemente traslada a la cultura popular una visión auténticamente revolucionaria de las mujeres, que finalmente se ven facultadas para desarrollar sus capacidades plenas en una sociedad que ha sustituido las definiciones arbitrarias de los sexos por un reconocimiento de los dones individuales y genuinos que se dan en personas de ambos sexos"

El capítulo siete "Los educadores sexistas" es una crítica al sistema universitario estadounidense en el que pueden participar las mujeres pero que, para ellos, es un simple pasatiempo hasta que llegue la hora de su indiscutible destino: casarse y tener hijos. Por ello, Friedan, en el capítulo ocho "La elección equivocada", explica el error cometido por

aquellas mujeres que, brillantes en su carrera, la abandonan para asumir el papel impuesto por la sociedad: el de esposa y madre.

> Y así la mujer estadounidense hizo la elección equivocada. Corrió de vuelta al hogar para vivir únicamente en función del sexo, entregando su individualidad a cambio de su seguridad. Su marido entró al hogar tras ella y la puerta se cerró, dejando fuera el mundo exterior. Empezaron a vivir la bonita mentira de la mística de la feminidad […] ¿Qué fuerza en nuestra cultura es lo suficientemente poderosa ara escribir "ocupación: sus labores" en letras tan grandes que todas las demás posibilidades que se les presentan a las mujeres prácticamente han quedado anuladas? (Friedan 2009: 259-260)

El capítulo nueve "El camelo sexual" es un estudio de un informe que sirvió como referencia a todas las campañas de publicidad de la época "Institute for Motivational Reserch". Como explica Friedan (2009: 276)

> Hoy en día la feminidad no puede ser tan explícitamente predatoria, exploradora, decía el informe; tampoco puede tener las viejas y desfasadas "connotaciones de destacar de la masa y de egoísmo". Por lo tanto es preciso limitar la "orientación del ego" de las pieles y sustituirla con la nueva feminidad del ama de casa, para la cual la orientación al ego debe traducirse en unidad, en orientación a la familia.

El informe describe las estrategias a seguir para captar a las amas de casa con el fin de que compren los productos y, así, satisfacer sus deseos y necesidades. De esta manera, Friedan escribe su capítulo diez "Las tareas domésticas se expanden para rellenar el tiempo disponible". Como su título indica, este capítulo está dedicado a retratar, por medio de diferentes entrevistas, la vida de distintas mujeres. Algunas, representaban el papel de esposa y madre a la perfección.

> Entrevisté a otra mujer en la enorme cocina de una casa que ella misma había ayudado a construir. Estaba ocupada amasando la harina de su famoso pan hecho en casa; un vestido que estaba haciéndole a su hija estaba a medio terminar sobre la máquina de coser; en una esquina había un telar. Tirados por todo el suelo de la casa, desde la puerta de entrada hasta la cocina, había pinturas y juguetes de los niños; en aquella costosa casa moderna, como en muchas de las casas de planta abierta de aquella época, no había puerta entre la cocina y el cuarto de estar. Aquella madre tampoco tenía ningún

> sueño, ni deseo, ni pensamiento, ni frustración propios que la indujera a separarse de sus hijos. Estaba embarazada de su séptimo hijo; su felicidad era completa, me dijo, cuando pasaba los días con sus hijos. Tal vez ella fuera una feliz ama de casa. (Friedan 2009: 292)

Pero no todas ejercían su papel tan seguras de que era su deber y su única profesión. La duda, en algún momento de sus vidas, siempre aparecía:

> Estoy buscando algo que me satisfaga. Creo que lo más maravilloso del mundo sería trabajar, ser útil. Pero no sé hacer nada. Mi marido no cree que las esposas deban trabajar. Daría ambos brazos porque mis hijos volvieran a ser pequeños y tenerlos encasa. Mi marido me dice que me busque algo con que entretenerme y que no necesito trabajar. Así que ahora juego al golf, casi todos los días, sola. Cuando caminas por el campo, tres o cuatro horas diarias, al menos consigues conciliar el sueño por la noche. (Friedan 2009: 292)

Friedan llega a la conclusión que esta obsesión de las mujeres por tener la casa perfecta, ocuparse de los hijos y demás menesteres propios de una mujer casada, estaba relacionada con el tiempo. Era importante mantenerse muy ocupadas para no dar lugar a pensamientos que no estuvieran relacionados con su rol.

> Aunque nunca encontré ninguna mujer que encajara con esa imagen de "feliz ama de casa", observé otra cosa en aquellas mujeres capaces que estaban viviendo sus vidas bajo la protectora sombra de la mística de la feminidad. Estaban *ocupadas* –ocupadas haciendo la compra, llevando a los niños en el coche a todas partes, utilizando sus friegaplatos y secadoras y batidoras eléctricas, ocupadas arreglando el jardín, encerando el suelo, abrillantando los muebles, ayudando a los niños a hacer los deberes, haciendo una colecta para personas con problemas de salud mental y haciendo miles de pequeñas faenas. A lo largo de mis entrevistas con aquellas mujeres, empecé a darme cuenta de que había algo peculiar relacionado con el *tiempo* que llevan hoy en día las labores del hogar. (Friedan 2009: 292-293)

Los capítulos once, "Las ávidas del sexo", doce "la progresiva deshumanización: un confortable campo de concentración" y trece, "la identidad sacrificada", tratan diferentes perspectivas de la mujer ante el sexo y su situación. El capítulo once habla de que ese "malestar sin

nombre" empuja a la mujer a una sexualidad irreal y un amor, hacia su marido e hijos, posesivo que no crea más que frustración.

> Aun cuando el sexo no les satisface, estas mujeres perseveran en su interminable búsqueda. Para la mujer que vive de acuerdo con la mística de la feminidad, no hay vía que conduzca al logro ni al estatus social ni a la identidad, excepto la sexual: el logro de la conquista sexual, el estatus de objeto sexual deseable, la identidad de esposa y madre sexualmente satisfecha. Y sin embargo, porque el sexo no acaba realmente de satisfacer esas necesidades, intenta reforzar su nada con cosas, hasta que con frecuencia el sexo mismo, y el marido y los hijos en los que descansa su identidad sexual, se convierten en posesiones, en cosas. Una mujer que es a su vez un mero objeto sexual acaba viviendo en un mundo de objetos, incapaz de alcanzar en otros la identidad individual de la que ella misma carece. (Friedan 2009: 324)

En el capítulo doce, Friedan establece una durísima comparación entre los campamentos nazis y la situación de la mujer como ama de casa. En el capítulo trece, Friedan sostiene la importancia de tener un trabajo fuera del hogar que desarrolle las habilidades de la mujer para completar su identidad. Intenta demostrarlo a través del psicoanálisis

> A finales de la década de 1930, el profesor Maslow empezó a estudiar la relación entre la sexualidad y lo que él denominó "el sentimiento de dominación" o la "autoestima" o el "nivel del ego" en las mujeres […] descubrió, contrariamente a lo que cabría esperar basándose en las teorías psicoanalíticas y en las imágenes convencionales de la feminidad, que, cuando más "dominante" es la mujer, mas disfruta de su sexualidad […] Nuevamente, el profesor Maslow halló una clara relación entre la fuerza de la identidad y la sexualidad, la libertad de ser una misma y la libertad para "someterse". Descubrió que las mujeres que son "tímidas, vergonzosas, modestas, buenas, llenas de tacto, silenciosas, introvertidas, retraídas, más femeninas y más convencionales" no eran capaces de disfrutar de la misma plenitud sexual de la que gozaban libremente las mujeres de alto nivel de dominio y autoestima. (Friedan 2009: 381-384)

Finalmente, el último capítulo, "Un nuevo plan de vida para las mujeres" concluye con diversas propuestas y opiniones personales sobre la situación de la mujer de su época. Define lo que es para ella "el malestar que no tiene nombre" y qué hay que hacer para combatirlo

> El malestar que no tiene nombre –que es sencillamente el hecho de que a las mujeres estadounidenses se les impide crecer en la medida de sus capacidades humanas y plenas- está cobrándose un peaje mucho mayor sobre la salud física y mental de nuestro país que cualquier otra enfermedad. Consideremos la elevada incidencia de los derrumbamientos emocionales de las mujeres en las "crisis del rol" entre los veinte y los treinta años […] Consideremos la preponderancia de los matrimonios adolescentes, la creciente tasa de embarazos ilegítimos […] Consideremos la alarmante pasividad de las y los adolescentes estadounidenses. […] estos problemas no los pueden resolver la medicina, ni siquiera la psicoterapia. Necesitamos reformar drásticamente la imagen cultural de la feminidad de modo que ésta permita a las mujeres alcanzar la madurez, la identidad, la plenitud del ser, sin conflicto con su plenitud sexual. Es preciso que los educadores y los padres –y los sacerdotes, los editores de revistas, los manipuladores y los asesores orientadores- han un esfuerzo masivo por detener la tendencia al matrimonio temprano, por evitar que las chicas dejen de crecer porque quieren ser una "simple ama de casa", evitarlo insistiendo, con la misma atención que esos padres y educadores dan a partir de la infancia a los niños varones, en que las niñas desarrollen los recursos de la individualidad, unos objetivos que les permitirán encontrar su propia identidad. (Friedan 2009: 431)

Según Friedan, solo hay un camino para que ese "malestar que no tiene nombre", desaparezca, y es que la mujer consiga tener su propia identidad

> Sólo hay una vía para que las mujeres alcancen su potencial humano pleno: participando en la corriente principal de la sociedad, dejando oír su propia voz en todas las decisiones que den forma a esa sociedad […] deben ser económicamente independientes […] sería necesario cambiar las reglas del juego para reestructurar las profesiones, el matrimonio, la familia y el hogar.[…] Y las tareas domésticas y la crianza de los hijos tendrían que ser compartidos de una forma más igualitaria por el marido, la esposa y la sociedad. (Friedan 2009: 454-455)

Friedan termina con algunas opiniones personales sobre lo que le ha cambiado la vida después de escribir *La Mística de la Feminidad*. Todas aquellas entrevistas a mujeres, perfectas amas de casa pero con un vacío imposible de describir, podrían referirse, perfectamente, a ella misma. Como explica al final de su libro (Friedan 2009: 464) "…me aferraba a un matrimonio que destruía mi respeto a mí misma. Acabé por

encontrar el valor para divorciarme en mayo de 1969. Ahora estoy menos sola de lo que lo estaba cuando me aferraba a la falsa seguridad de mi matrimonio"

Bibliografía

AYÉN, Francisco (2010): *La Segunda Guerra Mundial. Causas, desarrollo y repercusiones.* (Sección Temario de oposiciones de Geografía e Historia), Proyecto Clío 36: 15 [http://clio.rediris.es.14/05/2016]

BLOCH, Avital (2013): *Betty Friedan:* "El trabajo de las mujeres, el liberalismo posterior a la Segunda Guerra Mundial y los orígenes de la liberación femenil en Estados Unidos". *Revista Signos Históricos,* vol. 5, nº30, julio-diciembre, 2013, 64-106 [http://www.redalyc. org/articulo.oa?id=34428955003, 15/06/2016]

BEAUVOIR, Simone de (1998): *El segundo sexo,* prólogo de Teresa López Pardina, traducción de Alicia Martorell, Madrid, Cátedra.

DE LAS HERAS, Samara (2009): "Una aproximación a las teorías feministas". *Universitas. Revista de Filosofía, Derecho y Política*, nº 9, enero 2009, 3-56 [http://universitas.idhbc.es/n09/09-05.pdf, 30/05/2016]

FREEDMAN, Jane (2004): *Feminismo ¿unidad o conflicto?* Ed. Narcea, Madrid, 18-19.

FRIEDAN, Betty (2009): *La Mística de la Feminidad*. Cátedra, Madrid.

GAMBA, Susana (2008): "Feminismo: historia y corrientes". *Diccionario de estudios de Género y Feminismo*. Editorial Biblos. Publicado en internet en *Mujeres en Red. El periódico feminista*. Pp. 3-4. [http://www.mujeresenred.net/IMG/article_ PDF/article_a1397.pdf, 15/06/2016]

MOUNT, Steve (2007): "Ratification of Constitutional Amendments". [http://www. usconstitution.net/constamrat.html, 04/06/2016]

RUBIERA, Carla (2011): "El Patriarcado, un Modelo Social". *Mujeres en la Historia*. Instituto asturiano de la mujer, pp. 19-21. [www.aulaviolenciade generoenlocal.es/ consejosescolares/ archivos/mujeres-en-la-Historia.pdf, 04/06/2016]

SÁNCHEZ MUÑOZ, Cristina: "Genealogía de la vindicación", op. cit., p. 17. En DE LAS HERAS, Samara (2009) "Una aproximación a las teorías feministas". *Universitas. Revista de Filosofía, Derecho y Política*, nº 9, enero 2009. [http://universitas.idhbc.es/n09/09-05.pdf, 30/05/2016]

Gertrudis Gómez de Avellaneda: la voz de la emancipación femenina en *Sab*

Gabrielle Croguennec-Massol
Universidad Toulouse1 Capitole

Resumen: La Avellaneda fue pionera en la literatura femenina de lengua española, por sus obras, sus personajes marginados, y su manera de vivir tan alejada del papel tradicional que el siglo XIX imponía a las mujeres. En su primera novela, *Sab*, publicada en 1841, sale en defensa de dos grupos oprimidos, los esclavos y las mujeres: la obra contiene un alegato por la emancipación de la mujer en una sociedad que sólo le deja dos posibilidades: el matrimonio o el convento, como lo ilustran los destinos de los dos personajes femeninos, Carlota y Teresa. Este trabajo mostrará cómo la autora cuestiona en su novela la institución matrimonial, basada en una relación económica, identificándola con la esclavitud imperante en Cuba en aquella época.

Palabras clave: Cuba; Novela; Matrimonio; Esclavitud; Feminismo; Mujer.

1. Introducción

La vida de Gertrudis Gómez de Avellaneda dista mucho de los cánones habituales de la mujer decimonónica, vista como esposa y madre. La autora huyó de un ambiente familiar pesado y cerrado, en el que sus parientes se burlaban de sus conocimientos y aficiones, para instalarse en Sevilla con su hermano y vivir de sus rentas y de su pluma. Conoció varias relaciones amorosas, tuvo una hija ilegítima, se casó dos veces, la primera vez a más de treinta años, mientras que la mayoría de las mujeres se casaban jóvenes, y mantuvo durante años correspondencia con un señor que no tenía por ella los sentimientos que ella sentía por él. Como lo escribe Rosario Rexach: "Gertrudis Gómez de Avellaneda fue una gran rebelde, emancipada de muchos prejuicios, una de las primeras feministas del mundo en el orden del tiempo." (Rexach 1996 22) A aquella vida tan alejada de la de la mujer tradicional, debemos añadir que publicó novelas, cuentos, leyendas, poesía, teatro y que fundó un

periódico en Cuba dedicado a las mujeres: *Álbum cubano de lo bueno y lo bello*[6]. Sus obras le ofrecieron la posibilidad de exponer sus ideas, en particular sobre las mujeres y los marginados, en tres novelas: *Sab*, *Dos mujeres*[7] y *Espatolino*.

Nuestro trabajo se interesará en *Sab*, primera novela de la autora, escrita al final de los años 1830 pero publicada en 1841 en Madrid. En esta obra la escritora expone sus ideas no sólo sobre la esclavitud, lo que hace que muchos críticos la consideran como novela antiesclavista, sino también sobre el matrimonio, verdadero tema de la novela. Avellaneda ofrece una visión negra de esta institución, sinónimo para ella de esclavitud para la mujer, comparable a la de los negros, como lo subraya el personaje principal al final. Cuestiona también el papel de la mujer en la sociedad a través de los dos personajes femeninos principales, Carlota, hija de un hacendado, y Teresa la prima pobre. Por eso, después de presentar brevemente la obra analizaré el matrimonio como relación económica, el sitio de la mujer pobre descrito por la autora, y cómo se oponen la emancipación del héroe a la sumisión de la mujer.

2. La novela

La historia de *Sap* es bastante sencilla: Sap, esclavo mulato y hombre de confianza de la familia de B, está enamorado de su joven ama Carlota aunque bien sabe que se trata de un amor imposible[8]. Ella quiere a Enrique Otway, joven negociante inglés, incitado por su padre a casarse con una mujer rica para recuperar una fortuna mermada por malos negocios. Es de notar que al principio de la novela es el padre, Jorge Otway, quien aconseja a su hijo pedir la mano de Carlota a la que ve como un interesante partido. Por desgracia el padre de Carlota sufre revés de fortuna y Enrique, siempre manipulado por su padre, está a punto de romper su compromiso. Sap, quien entendió qué tipo de hombres eran los Otway, deja a Carlota su billete de lotería que ganó el premio gordo: ella recupera a la vez dinero y a su novio. Sap se muere de pena a la hora en que se casan Enrique y Carlota. Pero la novela tiene un epílogo que muestra toda la crueldad del casamiento de Carlota

6 Así lo define Brígida Pastor: "Revista quincenal femenina donde aparecen junto con algunos viejos trabajos suyos, nuevos cuentos, leyendas y biografías de mujeres famosas, una serie de artículos sobre la mujer y algunas poesías Su duración fue efímera: sólo salieron a la luz doce ejemplares. " (Pastor 2002: 37)

7 Rosario Rexach subraya que en esta novela "se plantea el problema de la esclavitud en el matrimonio." (Rexach 1996: 56)

8 El tema tiene un precursor: *Bug Jargal*, novela de juventud de Víctor Hugo que ocurre en Santo Domingo durante la rebelión de los esclavos.

que acaba por descubrir el verdadero carácter de su marido, empujado por la codicia. Avellaneda denuncia así la institución del matrimonio basada en una relación económica en la que la mujer tiene que traer al hombre dinero para ser digna de interés. Por este juicio se puede ver la modernidad de la autora frente a esa institución presentada en la época como un verdadero pilar social y religioso y para la cual estaban preparadas las mujeres.

3. El matrimonio como relación económica

En el capítulo tres[9] de la primera parte, Avellaneda retrata al padre de Enrique, Jorge Otway, como el prototipo del hombre codicioso, que manipula a su hijo para que dé un braguetazo, y le aconseja enamorar a Carlota de B., hija de un rico hacendado: ella es también heredera de un tío célibe y su hermano es de "constitución frágil", lo que hace esperar a Otway "un desenlace fatal". Carlota se convierte así en la presa ideal para los Otway que la ven como un recurso para restablecer su fortuna. Al contrario, la familia de B. considera en un primer tiempo que Enrique Otway no corresponde con el estatuto social de la familia, y que Carlota puede esperar un mejor partido. Por consiguiente se opone al matrimonio arguyendo que el padre fue un antiguo buhonero y que además los Otway podrían ser protestantes, poniendo la diferencia religiosa como obstáculo: la institución del matrimonio no puede autorizar tales diferencias de niveles entre un advenedizo extranjero y una criolla de buena familia. Además se puede ver en este rechazo una crítica contra los comerciantes extranjeros instalados en Cuba que aprovechan las riquezas de la isla a expensas de los criollos, crítica expuesta por la misma autora: "Sabido es que las riquezas de Cuba atraen en todo tiempo innumerables extranjeros, que con mediana industria y actividad no tardan en enriquecerse de una manera asombrosa para los indolentes isleños." (Avellaneda 2007: 119)

Pero Carlota resiste a su familia, poniéndose así fuera de la ley social, su padre acaba por ceder y Carlota va a ser desheredada por su tío, perdiendo así su interés a los ojos de Otway padre. El dinero es medio de presión sobre las mujeres para que contraigan matrimonio según las reglas de su medio social[10].

Para reforzar la codicia de los Otway, Avellaneda establece una gran diferencia entre los sentimientos de Carlota y los de Enrique: cuan-

9 Este capítulo se abre con una cita de Cañizares: "Mujer quiero con caudal."que anuncia los propósitos de Jorge Otway.

10 Es de recordar que Avellaneda fue desheredada por su abuelo por negarse a casarse a los catorce años.

do va a visitar a los de B. Enrique pregunta por el valor de las tierras de su futuro suegro y se siente decepcionado. Al contrario, Carlota piensa en libertar a sus esclavos, tiene una visión romántica, utópica del amor, en la que puede vivir feliz en una simple choza con tal que esté con Enrique:

> Cuando yo sea la esposa de Enrique [ ] ningún infeliz respirará a mi lado el aire emponzoñado de la esclavitud. Daremos la libertad a todos nuestros negros. ¿Qué importa ser menos ricos? ¿Seremos por eso menos dichosos? Una choza con Enrique es bastante para mí, y para él no habrá riqueza preferible a mi gratitud y amor. (Avellaneda 2007:146-147)

La idealización de la vida matrimonial tropieza con el materialismo de Enrique: cuando este decide romper con su compromiso se confiesa en un largo monólogo su amor por Carlota, que vale muy poco respecto a su amor por el dinero y la influencia de su padre: "Esa mujer me ha trastornado el juicio, y es una felicidad que mi padre sea inflexible, pues si tuviese yo libertad de seguir mis propias aspiraciones es muy probable que cometiera la locura de casarme con la hija de un criollo arruinado." (Avellaneda 2007:229)

Es de subrayar otra gran diferencia entre Carlota y Enrique: ella logra resistir a su familia y obtener casarse con Enrique a pesar de las consecuencias, mientras que él se deja manipular por su padre, incluso cuando está casado. Se ve así una inversión de los papeles tradicionales: la mujer es quien se rebela contra el orden establecido, el hombre obedece la voluntad del padre. Eso hace de Enrique un ser débil, que contrasta con Sab, héroe noble y generoso.

La influencia de Jorge Otway sobre su hijo se ve también cuando le recuerda lo que es el matrimonio: una asociación económica, en la que las calidades físicas y morales no cuentan: "y ¿qué hace de todo eso un marido?" dice a su hijo. La mujer tiene que ser útil a su marido en el plano económico como el esclavo lo es para su amo por su fuerza de trabajo. Del mismo modo, Enrique critica el hecho de que Sab haya recibido educación siendo esclavo: "Todo eso no es un bien para él- repuso el inglés- porque, ¿para qué necesita del talento y la educación un hombre destinado a ser esclavo?" (Avellaneda 2007:128). La mujer y el esclavo están programados por la sociedad a desempeñar un papel preestablecido por el orden patriarcal fuera del cual no existen como seres propios, independientes. Eso permite negarles el derecho a la instrucción, o a desarrollar sus calidades intrínsecas.

Otway convence a su hijo romper su compromiso por estas palabras: "¡Qué linda adquisición ibas a hacer!", dando la palabra "adqui-

sición" a la mujer valor de objeto y bien pudiendo emplearse para un esclavo. Por fin el padre fija una suma (que para la historia corresponde al premio de lotería) a partir de la cual Enrique puede contraer un matrimonio interesante. Así la mujer y el esclavo se evalúan según un valor económico, fuerza de trabajo o dote, todo lo que puede enriquecerlos como seres humanos, talento, calidades morales, educación, no les sirve para nada excepto a tomar conciencia, como en el caso de Sab, de su condición social.

Si la codicia de Jorge Otway aparece desde el capítulo tres, la de Enrique va creciendo a lo largo de la novela: primero sólo se interesa en el valor de las tierras, después a punto de obedecer a su padre y romper con Carlota cambia de parecer al conocer el monto del billete de lotería. El efecto literario es bastante torpe[11] pero sirve para subrayar el carácter codicioso y débil del personaje y reforzar la diferencia con el alma noble y desinteresada de Sab. Por fin en el epílogo, empujado por Jorge Otway Enrique acepta el testamento de Carlos de B. que despoja a sus cuatro otras hijas en provecho de Carlota, lo que significa para las cuatro hermanas perder su dote y no poder casarse. Este último episodio revela a Carlota el verdadero carácter de su marido y las razones por las que se casó con ella. Carlota que soñaba con un matrimonio de amor, que se opuso a su familia, siendo castigada por ello, contrajo al final el matrimonio decimonónico tipo: una alianza basada en lo económico y el poder del dinero. Su ideal de amor está vencido por el mercantilismo de los Otway. "El orden patriarcal ha triunfado y todo sigue igual." (Delaigue 2014:186)

4. La mujer pobre

Otro personaje importante de la novela es Teresa, una prima de Carlota que sirve de contrapunto al personaje de Carlota. Esta está cegada por su amor, mientras que aquella, como Sab, es un ejemplo de lucidez y de comprensión de la sociedad en la que le tocó vivir.

Ilustra, aunque indirecta e implícitamente, la crueldad de la institución matrimonial para con las mujeres pobres.

Teresa representa, como Sab, un personaje marginado por la organización social: es pobre, hija ilegítima, es decir sin el apoyo de una familia establecida como Carlota, y fue recogida por compasión y caridad por la madre de Carlota. Otra diferencia: carece de atractivos ya que no se sabe decir si es fea o hermosa, y eso reduce más aún la posibilidad de

11 Enrique recibe una carta del señor de B. que le suplica juntarse y casarse con Carlota. Enrique se niega y después de leer la posdata en que aprende que Carlota ganó cuarenta mil duros a la lotería cambia de parecer. Es Sab quien le muestra la posdata, poniendo de relieve lo que había intuido del carácter de Enrique.

casarse. Sirve de confidenta a Carlota y cuando esta se casa Teresa se retira en el convento de las Ursulinas justificando así su decisión: "Pobre, huérfana y sin atractivos ni nacimiento, hace muchos años que miré el claustro como el único destino a que puedo aspirar en este mundo, y hoy me arrastra hacia ese santo asilo un impulso irresistible del corazón." (Avellaneda 2007: 252)

Por su nacimiento, sus pocos recursos económicos, el matrimonio le está vedado, y la única solución es alejarse de la sociedad, vivir a su margen esperando la muerte. Es lo que subraya la autora al comparar el convento con una especie de tumba: "¡La muerte! [ ] la muerte que únicamente vuelve a abrir para la infeliz monja las puertas de hierro de aquel vasto sepulcro, que la arroja a otro sepulcro más estrecho." (Avellaneda 2007: 256)

La mujer sin dote de cierto medio social no tiene lugar en la sociedad que la obliga a vivir apartada. Se puede intuir que será también el destino de las hermanas de Carlota privadas de su herencia. Hasta para casarse con Cristo es necesario tener una dote, aunque mínima, como lo escribe Teresa a Carlota: "Mi patrimonio, aunque corto, cubre la dote que necesito para ser admitida." (Avellaneda 2007: 253)

Personaje marginado, Teresa aparece como el doble femenino de Sab en la novela: como él, tiene una conciencia aguda de su falta de oportunidades en la sociedad, como él, tiene un papel de intermediario entre amos y esclavos (prepara la excursión a Cubitas, se ocupa de lo material repetidas veces en la novela) y como él vive un amor imposible: está enamorada de Enrique, sabiendo que él nunca se interesará en ella porque es pobre y huérfana, es decir que no le puede ser de ninguna utilidad. Por eso, Sab y Teresa logran comprenderse sin palabra: cada uno descubre el secreto del otro.

Pero el personaje de Teresa conoce un momento de rebelión contra la sociedad y el orden establecido. En una escena atrevida para la época, propone a Sab huir con él a otro país y ser "su compañera, su hermana, su amiga." Al contrario del esclavo que le asegura que no piensa en fomentar una rebelión, algo además que no podría haber pasado la censura, ella cuestiona los principios de la sociedad decimonónica que impiden el casamiento entre gente desigual en el nacimiento y les cierra todas las puertas. Hacia el final de la novela, Enrique y Carlota piensan que Teresa se enamoró de Sab, y Carlota parece escandalizarse: "¡Amarle!-repitió Carlota-¡A él! ¡A un esclavo!" (Avellaneda 2007: 251). Vemos así una gran diferencia entre los dos personajes femeninos: Carlota acepta el orden establecido, aunque se ha rebelado contra su familia acaba por inclinarse al casarse, no comprende cómo Teresa pudo enamorarse de un esclavo. Al contrario Teresa se vuelve el portavoz de la autora que denuncia no sólo la condición del esclavo,

sino también la de la mujer sumisa. Teresa no propone casarse con Sab, sino una unión libre como la misma autora lo reivindicó[12]. En esta escena también los personajes se tocan, se toman de la mano, Sab tutea varias veces a Teresa reforzando así la igualdad entre ellos y la comparación entre la mujer y el esclavo.

Al final de la novela, Teresa da a Carlota una carta que le dirigió Sab en la que confiesa su amor imposible y por qué dejó a escondidas su billete de lotería a Carlota. Sirve de intermediario una última vez entre el ama y el esclavo, papel que ha jugado en la casa de Carlota. Sin embargo, la autora subraya que en su convento Teresa encontró la serenidad, mientras que Carlota, que según los criterios de la época debería ser feliz porque tiene un marido, una casa, dinero, está desesperada por la actitud de su marido y su codicia, y las temporadas que pasa en su ingenio lejos de él muestran la desavenencia conyugal. Para la autora el matrimonio indisoluble no es sinónimo de felicidad para la mujer.

5. El matrimonio: servidumbre de la mujer

Es Sab quien en su carta a Teresa compara explícitamente el matrimonio con la esclavitud, mostrando que la institución envilece a la mujer y que al casarse renuncia a la libertad. Al menos, un esclavo puede intentar rescatarse y conseguir su libertad, en el caso del matrimonio, no hay cambio posible. Este discurso puesto en la boca del esclavo muestra todo el feminismo de Gertrudis Gómez de Avellaneda que critica fuertemente una institución que priva de libertad a la mujer, y no le ofrece ninguna posibilidad de cambio en casos de maltratos físicos o morales. A través de las trayectorias opuestas de Sab y Carlota, Avellaneda, para reforzar su propósito, muestra cómo el esclavo alcanza su emancipación mientras que Carlota pierde su libertad.

Como esclavo particular, Sab tiene cierta libertad de acción como él mismo lo expresa: "Por mi propia elección fui algunos años calesero, luego quise dedicarme al campo." (Avellaneda 2007: 110); en la novela es el mayoral del ingenio Bellavista, algo ya excepcional en la época para un esclavo, y se sabe que "no ha estado nunca confundido con los otros esclavos" como lo explica Carlota a Enrique. Sin embargo tiene una conciencia aguda de su posición social, tanto más cuanto que siente un amor imposible por su ama. Carlota acaba por otorgarle la libertad lo que puede abrirle nuevas perspectivas. Al cambiar el billete de lotería de Carlota por el suyo que ha ganado el premio, se sacrifica por amor, pero se puede añadir que es un acto de hombre libre, libremente elegi-

12 "En algunas cartas confiesa a Cepeda que aceptaría el matrimonio con la bendición del cura o sin ella." (Delaigue 2014:168)

do. Sin embargo, la libertad del esclavo viene de Carlota como premio por salvar la vida de Enrique. Es un acto de mujer libre que tiene como contrario la imposibilidad de romper el testamento de su padre después de casarse. Carlota logra también imponer su voluntad a su padre y por ende a su familia al elegir a Enrique como marido. Avellaneda subraya esta diferencia, la soltera libre, la mujer casada y sumisa, cuando al final de la novela explica las razones de la tristeza de Carlota. Cuando ya está casada solo cuenta la voluntad de su marido y se ve una diferencia de tratamiento: su padre le dejaba bastante libertad mientras que su marido le recuerda el precio del dinero: "Casada, aprendía cada día, a costa de mil pequeñas y prosaicas mortificaciones, cómo se llega a la opulencia. [ ] a pesar suyo se sentía oprimida por todo lo que tenía de serio y material aquella vida del comercio." (Avellaneda 2007: 259)

La relación matrimonial sigue basándose en lo económico: Carlota aporta dinero a Enrique al casarse, la unión es un enlace económico, pero ella no puede aprovechar esta riqueza como quiere, pasa bajo el control del esposo, que de hecho se convierte en el amo de la mujer, como puede ser el amo de los esclavos. El episodio del testamento lo ilustra bien: Enrique se opone a cualquier cambio haciendo como si Carlota se olvidara de defender sus propios intereses. El vocabulario empleado, la comparación de Carlota con una "niña" "un niño caprichoso que pide un imposible" a lo largo del episodio muestran un estado de inferioridad de hecho: la mujer no es un ser adulto, independiente, capaz de actuar por sí sola, el marido tiene que defenderla, contra ella misma si es necesario, como el adulto tiene que proteger al niño. Al casarse, Carlota ha ganado en estatuto social, porque vive en la opulencia, pero ha perdido su libertad de acción, de decisión. Está considerada como un ser inferior que además tiene que obedecer. Se refuerza esta idea en la carta de Sab que compara el matrimonio con una forma de esclavitud, fruto de la organización social:

> ¡Oh!¡las mujeres! ¡pobres y ciegas víctimas! Como los esclavos ellas arrastran pacientemente su cadena y bajan la cabeza bajo el yugo de las leyes humanas. Sin otra guía que su corazón ignorante y crédulo eligen un dueño para toda la vida. El esclavo, al menos, puede cambiar de amo, puede esperar que juntando oro comprará algún día su libertad: pero la mujer, cuando levanta sus manos enflaquecidas y su frente ultrajada, para pedir libertad, oye al monstruo de voz sepulcral que le grita:"en la tumba". (Avellaneda 2007: 270-271)

Como en el caso de la monja la liberación solo llega con la muerte.

En definitiva, Avellaneda no propone solución para la mujer de cierta clase social: o se casa y se vuelve esclava, o se refugia en un con-

vento en que también tiene que obedecer reglas: no hay sitio para ella en la sociedad, no como esposa y madre sino como mujer dueña de sí misma. Al igual que Sab, mulato y esclavo, no tiene oportunidades en la sociedad por su estatus y su color de piel, la mujer tampoco tiene oportunidades, peor aún, parece no tener conciencia de eso, ya que Carlota nunca cuestiona la institución y tiene una visión utópica del matrimonio, como coronación de su amor por Enrique, mientras que Sab como esclavo, o Teresa como pariente pobre, tienen conciencia de su condición inferior. Por eso, Carlota se convierte en víctima inconsciente de la sociedad patriarcal de su tiempo.

6. Conclusión

A raíz de este análisis se podría decir que *Sab* es una novela sobre la sumisión de los más débiles de la sociedad, esclavos, mujeres, pobres, obligados a respetar leyes instauradas por los más fuertes en nombre de preceptos morales, religiosos o sociales, y podríamos añadir, contra los preceptos naturales o de Dios, que es "el Dios de los débiles como de los fuertes" (Avellaneda 2007: 271). En la novela, repetidas veces, Avellaneda se refiere a la naturaleza como una madre igualitaria que no hizo diferencia entre los hombres pero que es pervertida por el orden social establecido. Es eso lo que cuestiona la autora al criticar dos instituciones esenciales en la Cuba decimonónica: la esclavitud y el matrimonio y en eso es precursora y muestra su feminismo. Los censores no se engañaron cuando en 1845 prohibieron la entrada de Cuba a *Sab* "por contener doctrinas subversivas del sistema de la esclavitud de esta isla y contrarias a la moral y buenas costumbres." (Delaigue 2014: 159): el cuestionamiento del orden patriarcal, la denuncia de la esclavitud y de su injusticia, la crítica de la relación económica en el matrimonio, todo eso denunciado por una mujer escritora, solo podían amedrentar a las autoridades de la época. Hasta la autora añadió una nota al lector a la novela, en la que parece rechazar lo que escribió, escondiéndose detrás de "los sentimientos exagerados pero siempre generosos de la primera juventud" y afirmando que sus "ideas han sido modificadas."(Avellaneda 2007: 97) Hay que recordar también que no incluyó *Sab* en los volúmenes de sus obras publicados entre 1869 y 1871, lo que Nara Araújo explica por los acontecimientos trágicos de su vida personal que "la condujeron quizás, al final de sus días, al asidero religioso, y a no incluir en sus obras completas aquellas obras que, como *Sab* o *Dos mujeres*, resultaban transgresoras" (Araújo 2002: 13). Ese arrepentimiento tardío muestra que tenía conciencia de lo inoportuno que podía ser una novela sobre el matrimonio en la sociedad encorsetada del

siglo XIX. Para Brígida Pastor, "Avellaneda no sólo llevó una vida fuera de lo común a través de una serie de actitudes de rebeldía e inconformismo, sino que representó una filosofía feminista coherente" (Pastor 2002: 37), y podríamos añadir que aquella filosofía feminista que pide tratar a la mujer como un ser libre e independiente, capaz de valerse por sí sola, se adivina en su obra de juventud en la que, como lo subrayó Rosario Rexach "hay un canto a la libertad y, por lo mismo, una condena de toda tiranía" (Rexach 1996: 56), tiranía simbolizada por el matrimonio y la esclavitud.

Bibliografía

ARAÚJO, Nara (2002) "Introducción" (Brígida Pastor) *El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda: identidad feminina y otredad*. Alicante, Universidad de Alicante (9-15).

DELAIGUE, Christine (2014) "*Sab*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda: lectura antropológica de la esclavitud y el género" (Aurelia Martín Casares, Rocío Periáñez Gómez) *Mujeres esclavas y abolicionistas en la España de los siglos XVI al XIX*. Madrid: Iberoamericana, 159-186.

GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis (2007) *Sab* (José Servera). Madrid: Cátedra.

PASTOR, Brígida (2002) *El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda: identidad feminina y otredad*. Alicante, Universidad de Alicante.

REXACH, Rosario (1996) *Estudios sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Madrid: Verbum.

Border/s of the self: Inhabiting the "Other" in Chimamanda Ngozi Adichie's *Americanah*[1]

Mar Gallego
Centro de Investigación en Migraciones, Universidad de Huelva

Resumen: Esta contribución pretende abordar el debate contemporáneo sobre la otredad y los otros identidad/cuerpo desde una aproximación crítica que combina los conceptos del borde y la frontera en conexión con tendencias más recientes en los estudios de raza. Tras una discusión de la configuración de las "otras" mujeres desde una visión pluralista, fluida y multidimensional, el foco del análisis se centra en el particular uso que la novelista Chimamanda Ngozi Adichie hace del "otro/a" en su interesante novela *Americanah* (2013), especialmente concentrándose en el prejuicio y la discriminación racial para denunciar las dinámicas racistas en los Estados Unidos en la actualidad.

Palabras clave: frontera; mestiza; raza; otredad; pensamiento feminista; identidad y cuerpo negros.

To delineate the contours of contemporary feminist thought in relation to the crucial concepts of border and borderland and their connection to race studies, this paper will focus on the new transnational and transdisciplinary approach to female subjectivity and agency as it pertains embodied materialism and situated politics. Concretely, Chimamanda Ngozi Adichie's novel *Americanah*, published in 2013, calls attention to these epistemological and political categories, where a fundamental shift has been effected from the conceptualization of "woman" as a universal notion to a more nuanced and plural vision of women as non-dualistic and hierarchical figurations. Especially relevant for this theoretical displacement is the work of the so-called "other" feminisms, mainly devised by Latina and black women intellectuals and activists from the decade of the 70s and 80s till nowadays. From their perspective, to explore the borders of the self, it is necessary to inhabit otherness as a strategic category, taking into account the

1 The author wishes to acknowledge the funding provided by the Spanish Ministry of Science and Research for the writing of this essay (Research Project FEM2010-18142).

"othered" identity and body as a site for resistance and contestation of dominant racist and sexist ideological parameters.

1. Contemporary Feminist Thought, Otherness and Mestiza Consciousness

The shift from the universal adoption of one single category of "woman" to a pluralistic representation of women in contemporary feminist thought has been really significant in the last three decades. As Lucía Gómez et al. point out, this displacement has allowed the change from "the logic of identity to the logic of difference" (3), whereby non-dichotomic conceptualizations of gender identity have been made possible as the notion of subjectivity is defined as "open, situated and contingent" (7). This possibility also contributes to reinforce the vision of a female subject that is constructed through a multiplicity of discourses and positions, thus illuminating the instability and constructedness of gender identity. The diverse identity markers—gender, race class, sexual preference, etc.—are therefore foregrounded as key issues in that conception of fluid, multilayered and multidimensional identities that characterize "other" women.

One of the groundbreaking contributions to the analysis of those multiple identities is Gloria Anzaldúa's *Borderlands/La Frontera*. Published in 1987, this publication remains essential to define the concepts of the border and borderland. In the preface to the first edition, Anzaldúa tackles the physical, but also the psychological, sexual and spiritual aspects of the borderland taking her cue from the US-Mexican border conflict. She then builds her theoretical model, which encompasses a new language—the language of the borderlands—, and a new culture—border culture–, in order to chronicle what she calls "life on the borders, life in the shadows" (19). Her main intent is to unite her three cultures, namely white, Mexican, Indian in order to recreate "a new culture—una cultura mestiza" (44). This is precisely her most important objective: to give birth to a multivocal and synchretic culture where the three legacies can coexist harmoniously. This does not mean that contradictions and ambiguities are absent, but this new cultural formulation allows for the trascendence of Neocartesian dualities in order to shape a more egalitarian world order.

Struggle figures tantamount in Anzaldúa's theory because it is inherent to borderland consciousness, best represented by the border woman, la mestiza:

Because I, *a mestiza*,
Continually walk out of one culture

And into another,
Because I am in all cultures at the same time,
Alma entre dos mundos, tres, cuatro,
me zumba la cabeza con lo contradictorio.
Estoy norteada por todas las voces que me hablan
simultáneamente. (2007: 99)

Fraught with contradictions, la mestiza personifies all of them living in a state of perpetual transition and contingency. Her soul inhabits two, three, four worlds, and is constantly harassed by different voices that call for a new gender order too, where the concepts of femininity and masculinity need to be revised and expanded, once again to transcend suffocating gender roles and mandates for both women and men. As Anzaldúa mentions, the first step is to "unlearn the *puta/virgen* dichotomy" (106), to deconstruct the heavy load of Judeo-Christian traditional stereotypical designation of women as either prostitutes or virgins. Therefore, she understands the feminist stance of the mestiza, together with her antiracist, antihegemonic and antihomophobic politics.

But in the mestiza's political and epistemological shift there is a need to address two other important issues: the debate over humanity and the public role of the "othered" body. Perhaps the whole concern about the lack of humanity is a basic principle that pervades the mestiza's proposal from the start. The fact that whites "looked upon us as less tan human" (107) as Anzaldúa argues, is the core of the problematization of notions of identity and agency. Both slavery and colonization were based on the assumptions of that lack of humanity on the part of the enslaved and colonized peoples. And also the main argument for the ethnocentric and racist standpoint that unfortunately continues to this day. Thus, one of the first claims to effectively counteract centuries of mistreatment and dehumanization is to claim for the right to humanity and dignity in the face of rampant ostracism and increasing discriminatory practices for those who are regarded as "other" by the dominant ideology, especially women of color or black women.

2. Mestiza (Her)story and Race in *Americanah*

In order to counteract that horrible history, women intellectuals and writers have been weaving another "mestiza (her)story" for more than four decades now, positioning that othered and disowned identity and body as the center for a new understanding of both epistemological and political claims. Thus, the "other" becomes a strategic point of reference as site of enunciation and self-definition, as mentioned above,

but also as a site of political and social discourses and practices. There are two main areas of interest that frequently conflate in this notion of the recovery of the traumatized and negated identity and body: first of all, the creation of alternative images that deconstruct the powerful allure of the white norm and reveal more positive models to inhabit the ostracized "other"; and secondly, the rewriting of the official chronicle of history in order to incorporate these women's voices and contributions, denouncing the harmful effects of racist and sexist dominant ideologies.[2]

To effectively tackle these two aspects, the work *Americanah* by Chimamanda Ngozi Adichie has been selected because this novel provides interesting insights into the texture of those alternative images as they carve a different approach to that concept of the "other" within the American context. Indeed, the book elicited great critical attention both in Britain and the States upon its publication in 2013. The author was already a bestselling author with her first novel *Purple Hibiscus* (2003) and especially with the second *Half of a Yellow Sun* (2006). Thanks to the Orange prize, she became one of the best-known contemporary voices for women of color who straddle between at least two worldviews and two cultures. And also because she declares her feminist views very openly, especially in her pamphlet *We Should All Be Feminists* (2014).

One of the first hints at her position as a mestiza author has to do precisely with how she has been categorized as either a Nigerian or African American writer, but also a black and decidedly feminist author. Although Adichie herself sees these generalizations as "reductive," she is very aware of their importance: "being part of an under-represented group brings with it a sense of 'we-ness' which is why I feel an odd pride when an Igbo or an African or African-American or woman or Nigerian does well. I suppose categorization can be positive in this way" (2005: 1). For Adichie writing is thus a political act, as authors belonging to under-represented groups are prone to a militant political role. Moreover, when they need to constantly redefine and correct the dominant representations about "othered" identities and bodies. Indeed, debates about her positioning as an Afropolitan witer continue both as a way of overcoming Afropessimism,[3] but also as a means to celebrate plurality and mestizaje by deploying new African, but also African American subjectivities.

In this sense, *Americanah* is an extremely intriguing book, since it allows readers to delve into the intricacies of those "others" in American

2 Due to space limitation, I will devote the remaining part of the paper to racial issues.

3 The term was coined by Achile Mbembe by merging both African and Cosmopolitan (2008), first published in 2006. Gikandi provides a more accurate definition emphasizing its hybrid constitution: "Afropolitan is to ... live a life divided across cultures, languages, and states. It is to embrace and celebrate a state of cultural hybridity—to be of Africa and of other worlds at the same time" (2011: 9).

culture, African Americans, from an outsider's point of view: a Nigerian woman who reflects upon the categories of race, gender, nationality, etc… as they are implemented in contemporary US. Adichie performs her political role as a writer by comparing racial and gender discourses in US and Nigeria from her vantage point as a mestiza writer, drawing interesting conclusions that throw light onto the workings of discriminatory practices, but which are also helpful to complicate and enrich representations of those black "others" regarded as homogeneous and one-dimensional by the dominant white gaze.

When the protagonist Ifemelu first arrives in US, what is actually striking is her rapid success as a blogger. Clearly drawing on "familiar tropes that position the US as a land of opportunity," that is, repeating the trope of the "American dream," Adichie's politically-oriented novel targets the manifold limitations of that dream "by ongoing histories of racism" (Hallemeier 2015: 235, 237) from the very onset. Discourses of race and racism figure tantamount in the novel, starting from the protagonist's awareness that "when you make the choice to come to America, you become black" (220). Confronting everyday racism is essential to Ifemelu's experience as a hybrid entity who does not identify as black till she lands in the US.[4] From that primal scene Ifemelu's cultural commentary on the idisiocracies of race in the US will be a constant trait of the novel, ultimately discussing the further implications of "race as a global discourse" (Guarracino 2014: 11).

What is even more striking in her cultural commentary is the way in which the pervasive presence of race and racism is constantly denied by both white and black Americans: "the only reason you say that race was not an issue is because you wish it was not. We all wish it was not. It's a lie" (290). So the complicit silence over race is deemed as an unstated social compromise, because "You're supposed to pretend that you don't notice certain things" (127). Thus, the presence of that absence weighs really heavily on the understanding of the insidious workings of racist discrimination on the part of Ifemelu and other non-American blacks. She perceptively chronicles episodes of blunt racism, along with other more subtle, more refined moments in which racial hostility and hatred are covered up by a thin veil of misinterpretation and uncertainty. From the terrible statement: "You people never do anything right" (182), the Manichean distinction between "we"—as the empowered subjects—in opposition to "you"—the subjugated others—is clearly present throughout the novel. And conveniently internalized and echoed by black Americans too, as they feel their options for education, for work, for promotion are not the same as for whites.

4 Unfortunately an experience that is common to many black migrants also in Europe.

Apart from internalization, other processes are shown at work as far as racial dynamics are concerned in the States, namely, homogenization and hierarchization. As Aunty Uju affirms: "All of us look alike to white people" (120). For the average dominant subject encoded as a white heterosexual successful man, black people are reduced to just that: their blackness. Thus, all of them stand for the interchangeable other which does not admit nuances nor significant differences. It could be also argued that their (racial) difference makes them alike, although it may sound contradictory. But this is precisely how hegemonic racial politics standarize non-normative beings depriving them of their specificities, even of their own humanity. In comparison to full-fledged white subjects, blacks seem to form a unified pack, where distinctions between individuals and even communities are blurred. The differences between black Americans and Africans are then subsumed under one single category only based on skin color.

While this is absolutely true regarding the racial innuendo behind racist practices, the reversed process is also witnessed in the novel. Despite being seen as one entity, blacks are also singled out for their blackness. So most of them attempt to integrate, fit in, as they do not want to stand out. After the episode in which Dike is not given sunscreen by his teacher allegedly on the basis that he does not need it, his response is illuminating: "I just want to be regular" (184). This answer voiced by a black teenager seeks to explain that constant need felt by black Americans to prove they also belong, they are also entitled to the same rights and opportunities as whites. The need for integration is keenly felt by each African American that appears in the novel, even those who express the opposite like Blaine. As it happens, it is really relevant to see how educated upper class blacks also believe in their dream, the American dream.

Thus, Adichie provides a complex understanding of the processes involved in race prejudice and discrimination and their harmful and long-term effects. In so doing, she reveals the manifold ways in which the "others" are mistreated, marginalized and excluded from the so-called American dream. As a mestiza writer, she is keenly aware that it is necessary firstly to clearly bring to the forefront and denounce the terrible racist ideology that pervades each encounter with the racialized "other," and secondly to look for alternative models that endorse otherness as a socially and politically strategic category.

Bibliography

ANZALDÚA, Gloria (2007): *Borderlands/La Frontera.* 1987. San Francisco: Aunt Lute Books.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi and Daria Tunca (2005): "Interview", http://www.l3.ulg.ac.be/adichie/cnainterview.html. (Accessed: June 6, 2016).

ADICHIE, Chimamanda Ngozi (2013): *Americanah*. London: Fourth State.

CUMMINS, Anthony (2013): "Exotic, yet Familiar", *The Spectator*. May 4: 40-41.

GIKANDI, Simon (2011): "Preface". (Ed. Jennifer Wawrizinek and J.K.S. Makokha*). Negotiating Afropolitanism: Essays on Borders and Spaces in Contemporary African Literature and Folklore*. Amsterdam and New York: Rodopi, 9-12.

GUARRACINO, Serena (2014): "Writing 'so Raw and True': Blogging in Chimamanda Ngozi Adichie's *Americanah*." *Between* iv.8 (November): 1-27.

HALLEMEIER, Katherine (2015): "'To Be from the Country of People Who Gave': National Allegory and the United States of Adichie's *Americanah*", *Studies in the Novel*. 47.2 (Summer): 231-245.

MBEMBE, Achille (2008): "What is Postcolonial Thinking? Interview with Achille Mbembe", *Eurozine*. http://www.eurozine.com/articles/2008-01-09-mbembe-en.html. (Accessed July 14, 2014).

Los trinos que no se extinguen: reivindicación de María Polyduri y su papel para la literatura griega

Enrique Íñiguez Rodríguez
Universitat Jaume I

Resumen: La concepción general de María Polyduri (1902-1930) hasta muy recientemente, tanto dentro como fuera de Grecia, ha sido la de la autora cuya obra y cuya vida giraron en torno al también poeta Kostas Karyotakis. El mito de Polyduri se ha centrado siempre en la relación amorosa de ambos poetas y los motivos de este último para no casarse con ella, mereciendo solo unas pocas reseñas muy breves en los manuales más corrientes de historia literaria. Sin embargo, más de 80 años después de su muerte, Polyduri sigue estando entre los poetas más populares de la literatura griega, siendo objeto de nuevas reediciones y estudios. Su vida, «liberada y escandalosa» en su época, se ha llevado al teatro y a la televisión. Más importante, su obra se ha musicalizado en buena parte recientemente, penetrando en la cultura popular, y se ha comenzado a traducir a lenguas como el español, el sueco o el alemán. Con todo, aún queda por reivindicar su verdadera contribución a las letras griegas y como promotora de ideales feministas.

Palabras clave: Literatura griega moderna; Poesía decadentista; Literatura de entreguerras; Feminismo en el siglo XX; Crítica literaria en el siglo XX; Traducción de literatura griega.

1. María Polyduri: entre la realidad y el mito[1]

María Polyduri nació en Kalamata, al sur de la región griega del Peloponeso, en 1902, siendo la tercera hija de un matrimonio acomodado. Su padre, Evgénios Polyduris, era director de instituto; su madre, Kyriakí Markatu, era una mujer progresista, ávida lectora de la liberal *Gazeta de las Señoras* (*Εφημερίς των Κυριών*) y que fomentó tales actitudes en

1 Toda traducción que aparece en el presente trabajo es del autor a menos que se indique lo contrario.

sus hijas. Además de dos hermanas mayores (Pepi y Virginía), Polyduri tuvo también dos hermanos menores (Konstantinos y Evángelos). Ya desde su adolescencia se interesó en la literatura. Publicó un par de relatos con 14 años gracias a la intervención del director de su escuela secundaria y redactó un poemario (ahora perdido), manuscrito en un cuaderno, que denominó *Margaritas* (Duniá 2014: 383) Tras graduarse con sobresaliente y a instancias de su padre, aprobó a los 16 años las oposiciones para integrarse funcionaria en la prefectura de Mesenia (de la cual es capital la ciudad de Kalamata). La muerte de su padre al año siguiente y de su madre tan solo 40 días después, la decidió a solicitar un traslado a Atenas para cursar allí la carrera de Derecho. Buena parte de su motivación para estudiar esa carrera era su interés por la defensa de los derechos humanos y en especial de la igualdad de las mujeres en la sociedad. Todavía en el colegio bromeaba con que de mayor quería ser ministra, solo para ver la reacción de los demás (Papantonópulos 1989: 192) y con 17 años se había comunicado por telegrama con diputados comprometidos con la concesión del voto a las mujeres (Duniá 2014: 384).

Sus primeros dos años en Atenas transcurrieron sin grandes altibajos entre la universidad y su trabajo en la prefectura del Ática y Beocia. A principios de 1922 el poeta Kostas Karyotakis (que entonces contaba con 26 y ya había publicado dos poemarios) fue trasladado a la prefectura del Ática y Beocia, donde conoció a Polyduri. Karyotakis, todavía poco conocido en los círculos literarios, hacía gala un estilo pesimista y melancólico que crearía escuela en Grecia (el movimiento conocido como *karyotakismo*) y que sin duda llamó la atención de Polyduri (Meraklís y Paradisi 2007a: 1045; Duniá 2014: 385). Aunque no se conocen buena parte de los detalles de este vínculo, que sin embargo ha dado lugar a una extensa mitología, parece claro que se trató de una breve relación amorosa que duró menos de un año. Al parecer, Karyotakis descubrió que había contraído la sífilis algún tiempo atrás y decidió distanciarse, pese a la propuesta de Polyduri de que se casaran incluso si no pudieran tener hijos (Duniá 2014: 386 y ss.). En todo caso, es indudable que de esta relación frustrada extrajo Polyduri buena parte de la inspiración para su posterior obra poética. Al poco cayó enferma de adenopatía y pasó, por recomendación médica, tres meses en la campiña para reponerse. A su regreso, parece que Polyduri decidió hacer varios cambios en su vida. Dejó abandonada la carrera de Derecho a mitad del cuarto y último curso, comenzó a estudiar teatro y también a escribir una novela. Al mismo tiempo vivió un romance con un joven abogado, Aristotelis Georgíu, con quien llegó a prometerse. Esta etapa finalizó bruscamente en diciembre de 1926, cuando decidió de súbito instalarse en París.

Desde París intentó llevar a buen puerto la publicación de una novela (que finalmente no vería la luz) y, tras este revés, intentó encontrar trabajo en el cine y más tarde en la alta costura. Todo indica que fue en este momento cuando comenzó a dedicarse más seriamente a la poesía (Duniá 2014: 342 y ss.). A principios de 1928, tras poco más de un año en París, cayó enferma de tuberculosis y los médicos le recomendaron regresar a Grecia por la bondad del clima. Allí se instaló en el sanatorio «Sotiría» ('salvación', en griego) donde pasaría sus últimos años escribiendo poesía. En la pequeña habitación compartida del sanatorio recibía numerosas visitas, entre ellas la de Karyotakis, en junio, semanas antes de su suicidio, ocurrido el 21 de julio (Duniá 2014: 389). Ese mismo año publicó su primer poemario, *Los trinos que se extinguen* (*Οι τρίλλιες σου σβήνουν*), que se abre con una dedicatoria en seis sonetos al malogrado poeta. A partir de este momento empezó a recibir visitas de importantes poetas y literatos en general, y su figura se hizo popular en el ámbito literario griego. El estado de su salud, así como su relación con el, para entonces, ya célebre Karyotakis, eran temas comunes de conversación entre las clases acomodadas de Atenas (Duniá 2014: 302 y ss.). Algunos de sus poemas se comenzaron a publicar en revistas feministas, que también se hacían eco de la situación y la obra de Polyduri. A finales de 1929 salió a la luz su segundo y último poemario, *Eco en el caos* (*Ηχώ στο χάος*). A causa de una salud cada vez más deteriorada, falleció unos pocos meses después, el 29 de abril de 1930. Apenas unos años más tarde, Polyduri ya se había convertido en un símbolo de la belleza malograda y del amor funesto (Duniá 2014: 297).

2. Una obra y un contexto

María Polyduri esparció, ya desde su adolescencia, tanto textos en prosa como poemas por diversas revistas de manera bastante escalonada a lo largo del tiempo (Duniá 2014: 339 y ss.). Escribió también una novela, *Romance* (*Ρομάντσο*), antes de marchar a París, que sin embargo no consiguió publicar en vida y vio la luz ya póstumamente en 1981 (Duniá 2014: 341). Es notorio (y ha tenido importantes consecuencias, como se verá) que sea en sus obras en prosa, la mayoría publicadas después de su muerte (*Romance*, su diario, relatos, una autobiografía incompleta…), donde más claramente se ve la apercepción femenina de Polyduri, que considera, junto a las feministas de su época, que la identidad femenina la «construye» la sociedad (Duniá 2014: 342). Por ejemplo, las dos protagonistas de las novela son Dánai, una joven independiente e intelectual con inclinaciones feministas y la impulsiva Afrula, atractiva y con una vida amorosa liberada. Ambas figuras to-

man parte de sus características de la propia autora y ambas tienen comportamientos subversivos en el marco de la sociedad griega de los años 1920.

Con todo, Polyduri se hizo realmente conocida gracias a sus dos poemarios, publicados en sus últimos tres años de vida, los que pasó enferma de tuberculosis en el sanatorio «Sotiría». La popularidad de su primer poemario, *Los trinos que se extinguen*, fue bastante alta, por lo que llamó la atención tanto de críticos como de literatos. Algunos de los poemas más populares de Polyduri pertenecen a este primer poemario, entre los que destaca sobremanera «Porque me quisiste». De este poema el poeta Ángelos Sikelianós escribía en 1945 que bastaba por sí solo para comprender el valor de la joven poeta (Sikelianós 1981: 272).

No canto sino porque me quisiste
en los años pasados.
Y con sol, con presagio de verano
y con lluvia, y con nieve,
no canto sino porque me quisiste.

Solo porque me tuviste entre tus brazos
una noche y me besaste en la boca,
solo por eso soy bella como un lirio abierto
y tengo un temblor en el alma todavía,
solo porque me tuviste entre tus brazos.

Solo porque tus ojos me contemplaron
con el alma en la mirada,
orgullosa me adorné con la más alta
diadema de mi existencia,
solo porque tus ojos me contemplaron.

Solo porque cuando pasaba me miraste
y en tus ojos vi pasar
mi ligera sombra, como un sueño
jugando, padeciendo,
solo porque cuando pasaba me miraste.

Porque titubeante me llamaste
y me extendiste las manos
y tenías en los ojos el deslumbramiento
—un amor desbordado,
porque titubeante me llamaste.

Porque, solo porque a ti te gustó,
por eso fue bonito mi caminar.
Como si me siguieras allá donde iba,
como si pasaras por cerca de mí.
Porque, solo porque a ti te gustó.

Solo porque me quisiste nací
por eso se me dio la vida.
En esta triste vida insaciable,
se me sació la vida.
Solo porque me quisiste nací.

Nada más por tu excepcional amor
me puso el alba rosas en la mano.
Para que iluminara un momento tu camino
me colmó la noche los ojos de estrellas,
nada más por tu excepcional amor.

Nada más porque tan bonito me quisiste
viví, para multiplicar
tus sueños, cariño, que te has apagado
y así dulcemente muero
nada más porque tan bonito me quisiste.

Solo porque me quisiste, *Los trinos que se extinguen*

Este primer poemario de Polyduri recibió un buen número de críticas, en su mayoría positivas. La mayoría estas provienen de autores y críticos jóvenes, así como de círculos feministas, mientras que los críticos más asentados vieron su obra de una manera más negativa (que será la que finalmente transcienda a los manuales de literatura). Su segundo poemario, *Eco en el caos*, fue acogido todavía de forma más positiva e unánime (Duniá 2014: 346). En ese momento Polyduri empezó a recibir visitas de algunos de los personajes más importantes del panorama literario y feminista de la Atenas de su época: poetas como Ángelos Sikelianós, Myrtiótisa, Kostas Uranis, Galátia Kazantzáki, Yanis Jondroyanis; críticos como Sotiris Skipis, Eleni Urani (Alkis Thrilos); y feministas como Athiná Gaïtanu-Yaniú, Iris Skaravéu; entre otros (Duniá 2014: 300 y ss.). La prensa la llega a caracterizar de «una poeta de auténtico talento, como reconocen hasta los más duros de los críticos» (Anónimo 1930: 7). Uno de estos críticos duros, el ya mencionado Skipis, llegó a afirmar que: «*Eco en el caos* me da más bien la impresión de ser un drama que una serie de poema. Y su trama es simple y trágica. Pero tiene como desenlace la bella perseverancia de ciertos filósofos antiguos» (1930: 2).

Una característica común de las críticas literarias del entorno feminista, que no comparten con el resto, es que destacan la dimensión «filosófica» de su obra, así como el hecho de que fuera estudiante universitaria, en una época en la que el 64,04% de las mujeres griegas eran analfabetas (Tsukalás 1982: 393). En general, los textos las revistas feministas la caracterizan como una «poeta intelectual» por su espíritu visionario y meditativo (Duniá 2014: 354). Entre las mayores promotoras de la obra de Polyduri estaba su amiga Athiná Gaïtánu-Yaniú, importante miembro de la Asociación de Mujeres Socialistas y directora de la revista *Griega* (*Ελληνίς*). En dicha revista apareció la siguiente crítica del primer poemario de Polyduri:

> La Srta. Polyduri es conocida por su volumen de cantos, que se publicó el año pasado bajo el título de *Los trinos que se extinguen*, así como por otros publicados en la revista *Pnoí* y otras. Sus versos rara vez resuenan con alegría, y generalmente buscan la calma o estallan en amarguísima filosofía […]. La Srta. Polyduri es al mismo tiempo académica, cursando cuarto curso de la carrera de Derecho (Anónimo 1929: 127).

Otra importante revista que luchaba por los derechos de las mujeres era *La lucha de la mujer* (*Ο αγώνας της γυναίκας*). Como se puede ver en el siguiente fragmento de una crítica al segundo poemario de Polyduri, *Eco en el caos*, el lenguaje utilizado en estas críticas guarda ciertas similitudes.

> Sus poemas nos revelan la tragedia de su vida y además un alma sensible, cultivada, orgullosa. Hay páginas repletas de inspiración real y trágica. Y sin embargo, ¡con cuánta esperanza comenzó su vida cuando, como estudiante de Derecho, veía una vida llena de acción desplegándose antes sus ojos! (Anónimo 1930: 7).

Del resto de críticas positivas, la mayoría están escritas por jóvenes críticos y literatos. Como ejemplo, se puede citar un fragmento de la siguiente del importante crítico Kleon Parasjos, que al momento de escribir contaba con 35 años:

> En los cantos de Polyduri encontramos —¡cosa tan extraña!— el auténtico tono del amor y del sentimiento, el delicado y embriagador, el incontrolable y loco, el tono repleto de todos los vaivenes ocultos, de todas las sacudidas y estremecimientos y de todos los grandes y divinos aleteos del alma. La sed del cuerpo y el hambre del alma no se separan, ambas se crecen en una gran pasión que la hace

> arder y derretirse en su terrible horno. [...] Diría que los cantos de Polyduri son una monodia de la pasión amorosa, una monodia que oculta una polifonía del amor realizada con tres o cuatro, los mismos siempre, y en la que de tanto en cuanto se escuchan algunos de los tonos más desgarradores y dolientes que despierta la muerte en el alma humana (Parasjos 1930: 331-332).

Muchos de los críticos que valoran positivamente la poesía de Polyduri encuentran que esta es tan buena que resulta sorprendente que la autora sea una mujer. En una época en que la crítica literaria se dirigía a un público mayormente masculino, ese tipo de comentarios han de entenderse como elogios (al igual que el resto de la crítica) más que como en el menosprecio que aparece ante los ojos de los lectores actuales.

> Rara vez, muy rara vez supo una mujer ofrecer de manera tan magistral, tan leve, tan sutil, el sentimiento amoroso [...] Dudo que en la literatura griega moderna existan muchos versos como estos. Se habrá observado la exaltación lírica, las portentosas imágenes, el intenso color y la sonoridad de los versos. Una armonía espontánea, tranquila, surge de este canto, tan profundamente humano y evocador (Prátsika 1930: 243).

Incluso el poeta Yanis Jondroyanis, uno de los mayores admiradores (y posteriormente estudioso) de Polyduri y un buen amigo de la poeta durante sus últimos años, no pudo evitar caer en este tipo de dudosos elogios: «Se acaba uno preguntando, a decir verdad, cómo es posible que quepa dentro de un corazón femenino tan admirable sencillez y tanta reflexión» (Jondroyanis 1930: 53).

El poeta Kostas Uranis llegó, por genuina simpatía, incluso a hacer un llamamiento para recoger dinero y así asegurar que una un tratamiento correcto a la poeta, que pudiera garantizar su supervivencia (Uranis 1930). Esto indignó a la poeta y por tanto no logró resultado deseado. Según el testimonio de Athiná Gaïtanu-Yaniú, la respuesta de Poliduri a este llamamiento de Uranis fue: «¡Que juzguen mi canto, que se lo carguen! ¿Pero qué les interesa mi pobreza o mi enfermedad? ¿Quién anda buscando su compasión?» (1930: 119).

3. Haciendo historia

Pese a las generalmente buenas críticas que la obra de Polyduri recibió en vida o al poco de su muerte, por diversas razones que se destacan más abajo la imagen que acabó predominando fue la de una

poeta menor, descuidada, sensible pero trivial. Como destaca Duniá: «en la posguerra la crítica filológica la clasificó en los estantes de una literatura femenina discreta, inocente y melosa» (2014: 313). La visión de Polyduri como una poeta que no había que tener demasiado en cuenta no tardó en imponerse. Llama la atención que Lilí Zografu, que compiló la primera edición de las obras completas de Polyduri y muestra en su prólogo su admiración por la figura de Polyduri (Duniá 2014: 298), no pudo sustraerse de minusvalorar su poesía, de la que afirma que: «es literalmente 'anticuada', incluso para la época en que la escribió» (Zografu 1961: 80).

3.1. Manuales de literatura griega moderna

Las críticas reseñadas más arriba muestran varios aspectos de la recepción positiva que recibió la obra de Polyduri. Los aspectos que censuran las críticas negativas siguen subyaciendo en la mayoría de los manuales de literatura griega moderna. Dado que estos son muy numerosos, en este apartado solo van a citarse algunos de los más populares que siguen siendo utilizados en la actualidad. La presencia de Polyduri en la mayoría de estos manuales es mínima. En general, son comentarios escuetos que enfatizan los aspectos que los críticos consideran negativos en su obra.

Probablemente el manual más popular de literatura griega es el de Linos Politis (1978), con numerosas reediciones en Grecia y traducido a varios idiomas, entre ellos español e inglés. Su breve mención no deja a la poeta en buen lugar:

> Podemos destacar a María Polyduri (1902-1930) por su cierta sensibilidad femenina, que no compensa sin embargo lo improvisado y trivial de sus versos […] (Politis 1978: 249)

Otro manual popular es el de Konstantinos Dimarás (1983, 1ª ed. de 1949) que, si bien dedica unas pocas líneas más a la poeta, tampoco deja su arte en muy buen lugar. Al menos sí que destaca aspectos concretos de los versos de Polyduri, como el tono melancólico y reflexivo. Es llamativo que califica su poesía de «pálida»; este adjetivo puede entenderse como propio de una poesía débil o incapaz, pero en opinión de Duniá (2014: 314-315) es, además, una referencia al mito de Polyduri y su estado físico enferma en el sanatorio.

> En las cercanías del arte de Agras podríamos ubicar la pálida poesía de María Polyduri. No tiene ni su dedicación técnica ni su cuidado filológico; sin embargo, les une la ternura y la distensión. Por mucho

que encontremos en Polyduri expresiones de pasión, estas señalan básicamente más bien cómo desearía estar la poeta: la melancolía, la reflexión y la partida marcan su tono (Dimarás 1983: 587).

Los dos manuales que hemos mencionado anteriormente podrían justificar la brevedad de sus menciones a Polyduri al tratarse de obras relativamente poco extensas dedicadas a la historia de toda la literatura griega moderna. Este no es el caso de Aléxandros Argyríu, que en un volumen bastante reciente (2002) de más de 500 páginas dedicado a la literatura griega entre 1918 y 1940 (el llamado período de entreguerras) no asigna a Polyduri más que cuatro líneas, las justas para afirmar que su poesía es «aceptable», pero quizás podría haber sido mejor de haber vivido más tiempo:

> Las colecciones […] de María Polyduri contienen poemas agradables, pero su muerte prematura y agónica no le permitió quizás —si arbitrariamente lo suponemos— que se desarrollara su escritura poética más allá de una pasión excusable y una sinceridad que la hacen aceptable (Argyríu 2002: 172).

El manual de Mario Vitti (reeditado y ampliado en 2003), también bastante popular en Grecia, dedica algo más de espacio a Polyduri. Sin embargo, no lo ocupa explicando su obra o su trayectoria, sino para destacar su relación con Karyotakis. Es notorio que Vitti se adscribe a una corriente «negacionista» (iniciada por Jarílaos Sakellariadis, filólogo amigo de Karyotakis), que defiende que la relación entre ambos poetas nunca fue más allá de una breve amistad:

> En Atenas conoció [Karyotakis] a una compañera que escribía poemas, María Polyduri. Se trató de una relación de amistad sin ninguna evolución amorosa concreta, quizás porque Karyotakis no era una persona fácil […]
>
> […] el conmovedor caso de María Polyduri (1902-1930) es excepcional. Pasó sus mejores años en el sanatorio, y durante algún tiempo había atraído el interés de Karyotakis. La inmediatez de sus palabras nos acerca a los sentimientos de su cotidianeidad (Vitti 2003: 370, 377).

Bruce Merry, en su enciclopedia literaria (2005), dedica bastante más espacio a Polyduri, siendo probablemente uno de los pocos autores que intenta dar una visión completa de la poeta. Aun así, aunque trata algunas características de su poesía dedica bastante más espacio a su relación con Karyotakis, y a diferencia de los autores an-

teriores, destaca también la polémica que suscitaba su liberal estilo de vida entre una parte de la sociedad de la época:

> Era una chica tempestuosa y dotada que se escapó de casa y acabó siendo despedida de su trabajo de funcionaria por falta de asistencia (1922). Los escritores de revistas religiosas encontraron su vida como un ejemplo del tipo de amor que no había que imitar. […] Sus versos […] son a menudo eróticos, siempre sentimentales. […] Extrajo una cantidad considerable de material poético de su relación con Karyotakis, que continua violenta y vívida en su mente después de que la abandonara, y más tarde tras su suicidio (21 de julio de 1928) (Merry 2005: 341-342).

Por último, veamos también un par de ejemplos extraídos de los libros de texto de las escuelas públicas griegas. Es cierto que la popularidad de Polyduri ha hecho que en las últimas décadas algunos de sus poemas se lean y se estudien en las aulas. Sin embargo, las notas sobre la autora son tan escuetas y superficiales como en la mayoría de manuales arriba reseñados. La siguiente cita proviene del manual de literatura que se estudia en el *Gymnasio* (educación secundaria obligatoria): «Nos referimos notablemente a la poetisa María Polyduri (1902-1930), cuya poesía se distingue por un sentimiento melancólico, […]» (Athanasópulos et al. 2007: 110)[2]. La antología de literatura contemporánea para uso del segundo curso del *Lykio* (bachillerato) no se extiende mucho más a la hora de explicar las particularidades de la poeta: «[…] Conoció a K. Karyotakis, cuya poesía le influyó. Sus poemas tienen un lirismo original y una delicada sensibilidad femenina, llena de tristeza» (Grigoriadis et al. 2007: 193).

3.2. Razones para olvidar a una poeta

Pese a que la obra de Polyduri fue acogida de manera generalmente positiva en su tiempo, se ha podido comprobar como la valoración dominante entre la crítica literaria algunas décadas después de su muerte es más bien negativa y en todo caso escueta. Los motivos son complejos y se influyen mutuamente, si bien hay una suerte de «palabras clave» que se repiten con cierta frecuencia en las críticas (anticuada, descuidada, sensibilidad femenina, etc.) que sirven de pistas para entender este viraje.

2 La fecha indicada aquí para esta obra y la siguiente se refiere a la de la copia consultada, puesto que la fecha de primera edición no aparece reseñada en dichos libros.

Uno de los principales motivos que identifica Duniá (2014: 319 y ss.) para este cambio de opinión es el estilo poético, no ya tan solo de Polyduri, sino de la llamada generación de 1920 en su conjunto. Esta generación es la última de Grecia que utiliza ampliamente los metros poéticos tradicionales y la rima. La generación de 1930, cuyos miembros realmente son coetáneos, se distingue no por la fecha de nacimiento de los autores o la fecha de aparición de sus poemas, sino por tener una sensibilidad poética distinta, característica de la llamada «nueva poesía». Ya se ha visto al inicio de este apartado como Lilí Zografu califica de «anticuada» la poesía de Polyduri, y la escueta mención de Polyduri que hace Argyríu (2002: 172) se ve bajo otra luz cuando se conoce que este crítico es uno de los mayores defensores de la «nueva poesía» (Duniá 2014: 319).

La poesía de Polyduri tiene influencias neorrománticas y decadentistas, muchos estudiosos han visto similitudes con los poetas malditos franceses (Polyduri dominaba el francés), especialmente Charles Baudelaire y Marceline Desbordes-Valmore (Duniá 2014: 357 y ss.). Los aspectos más optimistas de su poesía tienen resonancias del poeta nacional griego, Dionysios Solomós, y son innegables las influencias (y referencias) de Kostas Karyotakis en la poesía de Polyduri (Meraklís y Paradisi 2007b: 1849). Sin embargo, estas son solo una parte de las influencias y similitudes que presenta su poesía. Aunque Polyduri suele mantener un esquema formal en sus poemas, en algunos coqueteó con el verso liberado y, lo que es más importante, su sensibilidad poética y su desarrollo de los temas está en muchos aspectos más cerca de la de, por ejemplo, el premio Nobel Yorgos Seferis (generación de 1930) que de otros poetas de la generación de 1920 (Duniá 2014: 369). En la poesía de Polyduri los versos de juventud conviven con el peso de una madurez precoz y trágica (Duniá 2014: 343), que habla del pasado y de lo que ya no vendrá. En esta línea, al describir el tono poético de Polyduri, Zengeli afirma que «entre las ruinas de la vida, solo su llama arde orgullosa, siempre vigilante, iluminando trágicamente lo pasado, examinado inaguantablemente la sensibilidad de su corazón enfermo» (1930: 35). Este tratamiento la acerca al tono del alejandrino Constantino Cavafis, cuya poesía es difícil de encajar en las generaciones literarias de Grecia, y que cultivó formas métricas más cercanas a la «nueva poesía». Los poemas de temática amorosa de Cavafis comparten con los de Polyduri la evocación del pasado feliz que no ha de volver: en el caso del alejandrino porque rememora encuentros ocurridos varias décadas atrás, en el de Polyduri por su enfermedad y el suicidio de Karyotakis. Otra característica que une a ambos poetas es el uso de una fina ironía que aligera el tono melancólico y lo aleja del de un treno.

Oh, no miréis que estoy llorando,
será alguna antigua costumbre.
Mis secretos os los cuento todos,
ahora que ya no me embriagan
[Oh, no miréis que estoy llorando…], *Eco en el caos*

Este uso de la ironía, que se puede encuadrar dentro de la tradición decadentista, crea una cierta distancia entre la poeta y lo que evoca. Polyduri no se limita (como sostienen, por ejemplo, Dimarás (1983: 587) y Vitti (2003: 377)) a transcribir sus sentimientos, sino que los controla desde un punto privilegiado: «los cantos [de Polyduri] varían entre las lágrimas amargas y la gélida perseverancia, con notas de fría distancia, que muestran que la poeta asiste desde fuera a su propio sufrimiento» (Lavagnini 1955: 166).

Muchos de los críticos de Polyduri coinciden en la «sensibilidad femenina» (o términos similares) como una de las principales características de su poesía, en ocasiones a modo de elogio, y frecuentemente como justificación, como si esta cierta sensibilidad, en una tradición carente apenas de mujeres poetas y literatas, fuera lo único que justificara su inclusión en el canon. Ya se ha mencionado la inclusión de Polyduri en la más discreta «literatura femenina» (Duniá 2014: 313), por oposición al parecer a la «literatura» sin más. Es cierto que Polyduri tenía unos ideales de emancipación femenina que marcan buena parte de su obra en prosa, pero curiosamente estos se encuentran mayormente ausentes en su poesía. Esta tiene un tono personal, melancólico, desgarrador en ocasiones, que no protagonizan las notas «femeninas» de la poeta, sino los recovecos de su alma atribulada. Incluso sus poemas más románticos y afectivos desprenden un cierto pesimismo que alejan a Polyduri del amor idealizado, la emoción, la sencillez con que se tiende a caracterizar la «literatura femenina» (Duniá 2014: 320).

Junto a ti no se oye el rugir del viento,
junto a ti encuentro sosiego y luz.
Las ideas más tiernas se tejen
en la dorada rueca del pensamiento.

Junto a ti el silencio parece sonrisa
reflejada en una mirada tierna,
y las veces en que hablamos, revive
en nosotros la alegría adormecida.

Junto a ti la tristeza se abre cual flor
y pasa desapercibida por la vida.

Junto a ti todo es dulzura y suavidad
cual caricia, cual rocío, cual brisa.

Junto a ti, *Los trinos que se extinguen*[3]

Aunque tanto los objetos como los sentimientos descritos en la obra son los más comunes y cercanos, es su autenticidad y musicalidad la que los hace memorables (Themelis 1959: 50). Polyduri utiliza en sus poemas una lengua casi cotidiana, un ritmo familiar y una rima que no busca la sofisticación. Se trata de una escritura fresca, sincera y sentida, que no se preocupa en demasía por la perfección estilística que buscan otros poetas (Duniá 2014: 346). Es cierto que algunos de sus poemas pueden llegar a parecer *apuntes* más que poemas finalizados, pero también lo es que Polyduri no disponía de tiempo para dejar «maduran» sus poemas y, en todo caso, no es un aspecto que deba considerarse necesariamente de manera negativa (piénsese en prácticas como la escritura automática o afines). En su defensa escribe Stamatíu (1982): «Personalmente creo que aquello de que le acusan en última instancia, de que su poesía es más bien un "brote del momento", con muchas características de improvisación, prosaísmo, tópicos, descuidos, verbosidad, es precisamente su virtud. Auténtica, escribió libremente buscando más bien expresar su estallido anímico que alguna cierta perfección formal».

Este estilo, que sus contrarios califican casi sistemáticamente de «descuidado» (véase el punto anterior), se convierte en un aspecto central de su tono personal. Es difícil justificar dicho estilo mejor que ya lo hizo el poeta y crítico Telos Agras hace más de 85 años (1930: 67):

> [Sus poemas] contienen las impresiones abundantes, pero inalcanzables, brillantes pero fugaces, los estados de ánimo variables y porosos que producen en el cerebro el veneno y las drogas… Y de todo esto, ¿qué va a surgir? ¿Orden, síntesis, simetría? En absoluto. Hemos de perseguir el lirismo que rehúye, el dolor que se pierde, el pesar que se queda a medias, la chispa que parpadea y luego se desvanece, el serpenteo del rayo que queda más allá de cualquier geometría.

Si hay un aspecto central que ha marcado el mito de Polyduri como poeta trágica o maldita, es su relación con el poeta maldito por excelencia de la literatura griega, Kostas Karyotakis. La importancia de este poeta para la poesía griega del siglo XX es innegable, lo que

3 Traducción colectiva supervisada por Enrique Íñiguez Rodríguez en el marco del máster en Traducción, Comunicación y Mundo Editorial de la Universidad Aristóteles de Salónica. Participaron los alumnos: Vasiliki Dosemetzi, Luisa Marisol Fuentes Bustamante, Zacharoula Kampouri, Gabriela Larrieux, Giorgos Maniotis y Dimitra Papadopoulou.

llevó a muchos de los críticos de Polyduri a preguntarse si su obra sería de interés si no fuera por la relación que hubo entre ambos poetas y su trágico fin. Algunos críticos e historiadores, como Sakelariadis (1969), Kordatos (1962) o Vitti (2003) defienden una corriente «negacionista», afirmando que si bien Polyduri podría haber estado realmente enamorada de Karyotakis, ese sentimiento no era correspondido y que, por ende, pasado un tiempo de la muerte de ambos, la poesía de Polyduri ya no revestiría apenas interés: «Ahora que ha pasado algún tiempo y el trágico final de Karyotakis y Polyduri ya se ha olvidado, la poesía de Polyduri solo conmueve a unos pocos, aquellos que se han alejado de la acción y los intereses de la vida social» (Kordatos 1962: 631).

En cierto modo, la negativa a tratar la obra de Polyduri se justifica por prevención de que la respuesta a la disyuntiva anterior sea «no». Para Dimitrios Tsákonas resulta evidente que «la poesía de Polyduri tiene menos importancia que su vida y por ello no puede juzgarse con criterios exclusivamente estilísticos» (1981: 1225). Sin embargo, Duniá (2014: 322 y ss.) defiende que ese enfoque ha de invertirse: la cuestión es si la crítica y el público tendría interés en la figura de Polyduri y su relación con Karyotakis si no se tratara además de una poeta notable, y concluye que no, del mismo modo que el interés por Karyotakis no se limita al hecho llamativo de que se suicidara, sino al valor de su poesía. En definitiva, por mucho interés que atraiga la biografía de estos poetas, el valor y la pervivencia de Polyduri a lo largo de los años no se puede explicar si no por su propio valor como escritora.

La vida personal de Polyduri no estuvo exenta de polémica, ni durante sus últimos años, cuando se convirtió en una figura mediática, ni en los que siguieron a su muerte. Su comportamiento liberal tan alejado de lo que se esperaba de una «buena joven» en la época, sus escarceos amorosos, sus amistades con mujeres y hombres no sentaban bien en ciertos ámbitos de la sociedad griega. Más de 30 años después, el crítico Yanis Kordatos censuraría en un manual de literatura griega que: «[Polyduri] cometía todo tipo de abusos. Bebía, festejaba, bailaba hasta el amanecer, merodeaba. [ ] Ahí en una cama de la tercera clase [del sanatorio] recibía las visitas de Karyotakis y, cuando este se suicidó, de otros amigos suyos» (1962: 631). Todavía en vida de la poeta la prensa más amarillista publicaba sobre su condición titulares sensacionalistas y desdeñosos como, por ejemplo: «La poeta tísica María Polyduri que perece loca en "Sotiría". Su amante un poeta que se suicidó» (Perastikós 1930: 3). En esta línea, ni tan solo la muerte de Polyduri está ausente de habladurías. Sakelariadis, que criticó tanto la obra como la vida personal de la poeta, parece haber sido uno de los primeros en difundir la idea de que Polyduri no falleciera naturalmente a causa de su enfermedad, sino que se suicidara con una sobredosis de morfi-

na (Sakelariadis 1969: 7; Alexíu 1981: 13). El hecho de que muriera una mañana de abril ha ayudado a espolear el mito, pues ocho años antes Polyduri había escrito:

> Moriré una mañanita melancólica de abril,
> cuando enfrente se abra, tímida, en mi maceta
> una rosa —una vidita—. Y se me cerrarán los labios
> y se me cerrarán los ojos, ellos solos, en silencio.
> Cuando muera, *Los trinos que se extinguen*

Por último, un factor que ha contribuido al olvido de la poesía de Polyduri en la época de entreguerras y posterior es que esta es, como se ha visto, profundamente personal y no pertenece a la esfera de lo público. Por tanto, no es posible utilizar los poemas de Polyduri con fines nacionalistas o para la lucha social (Duniá 2014: 321). Este último punto ha contribuido también a que la figura de Polyduri siga estando mucho más estrechamente relacionada con la poesía y amor trágico que con la lucha por la emancipación de la mujer.

4. Popularidad y pervivencia moderna

En los últimos 20 años las obras de Polyduri se han reeditado en al menos once ocasiones por distintas editoriales, seis de las cuales con aparato crítico (introducción a la obra, notas, etc.) (véase el Anexo I). Además, la presencia de sus poemas es fuerte en internet: todos ellos se pueden encontrar en la biblioteca libre Wikisource, y con cierta frecuencia aparecen entradas en blogs con pequeñas recopilaciones de los mismos (Puliu 2011).

Al menos 30 o 40 de sus poemas se han musicado, la mayoría en fecha relativamente reciente y por parte de artistas bastante dispares, desde la conocida cantante melódica Elefthería Arvanitaki hasta grupos de rock progresivo como Plithentes. Así, un poema popular como «Porque me quisiste» cuenta con al menos cinco versiones distintas: de Yanis Spanós e interpretrado por Popi Asteriadi (1969), de Dimitris Papadimitríu e interpretado por Elefthería Arvanitaki (1996), de Vasilis Dimitríu e interpretado por Magda Pensu (2009, entradilla de la serie televisiva *Karyotakis*), de Mijalis Androniku e interpretado por Sissy Kassandra (2010) y de Yanis Zótos e interpretado por María Símoglu (ca. 2013). Lo mismo ocurre con «Junto a ti» (al menos seis versiones) o «Oh, no miréis que estoy llorando» (al menos cuatro versiones), entre otros.

La vida de Polyduri se ha llevado a la novela, siendo la más reciente *Llueve luz* (*Βρέχει φως*) de Kostís Gimosulis (2003). Su vida ha sido también

objeto de un documental (Meraklís y Paradisi 2007b: 1850). Además, la figura de Polyduri ha inspirado personajes de obras en las que no aparece como tal, como el de la joven tuberculosa Ana en la novela *Mujeres* (*Γυναίκες*) de Galátia Kazantzaki (1930) (Duniá 2014: 309). Mención aparte merece la novela *Hécate* (*Εκάτη*), de Kosmás Politis (1933). En ella la presencia de Polyduri es doble: por una parte, la protagonista femenina, Ersi, está inspirada en la vida y forma de ser de la autora; por otra, versos de sus poemas aparecen entremezclados con la narración y se utilizan a modo de oráculo sobre el amor cuando el protagonista masculino decide consultar a una pitonisa gitana que reside, no casualmente, en el sanatorio «Sotiría» (Duniá 2014: 328 y ss.).

Su vida se ha llevado al teatro en diversas ocasiones desde diversas perspectivas. Por citar dos ejemplos recientes, el monólogo *Calle Poliduri* (*Οδός Πολυδούρη*) de Rula Georgakopulu (2014) aborda su vida desde un punto de vista de la lucha por la igualdad de la mujer, mientras que la obra *PoKa* de Kelly Píliura (2015) se centra en la historia de amor entre Polyduri y Karyotakis. Dicha relación es también el tema central de la serie de televisión *Karyotakis* (2009) de la Radio Televisión Griega (ΕΡΤ). Pese al título de la serie, ejemplo una vez más de la supeditación corriente de Polyduri a la figura de Karyotakis, los 20 capítulos de la misma muestran muy diversos aspectos de la vida de ambos poetas entre 1916 y 1930, dando el mismo protagonismo tanto al uno como a la otra. Esta obra es interesante porque defiende la imagen de una Polyduri con una personalidad fuerte y activamente feminista, pero al mismo tiempo humana y equilibrada, y no se recrea en el mito de sus vicios y excesos. No menos importante es el hecho de que el ayuntamiento de Kalamata presenta cada año el premio de poesía "María Polyduri". En general, parece que la aceptación por parte del público de su obra poética sigue un camino diametralmente opuesto al de la mayoría de manuales de literatura griega, con una popularidad creciente (Duniá 2014: 375-376).

Polyduri sigue siendo una poeta leída y vivida en la actualidad y sigue inspirando a multitud de artistas. Como afirma Duniá: «los poemas sobre Polyduri, desde la época de entreguerras a la actualidad, podrían ser objeto de un estudio específico, pues es con diferencia la más popular de entre las poetas» (2014: 328).Sin embargo, su obra en prosa, aparte de su diario, dista mucho de ser tan conocida y se reedita con mucha menor frecuencia. Este hecho, junto a una poesía tan personal e íntima como la suya, ha tenido como consecuencia que la figura de la Polyduri más feminista, a favor de la igualdad de los sexos y la emancipación de la mujer, no sea apenas conocida ni estudiada. De este aspecto, lo único que forma parte del mito, como se ha visto en el apartado anterior, son los comentarios despectivos sobre su estilo de vida.

La presencia de Polyduri fuera del ámbito griego es mucho más discreta. Por una parte, es un hecho que la literatura griega no cuenta con una gran presencia exterior. Más allá de grandes figuras como Constantino Cavafis, Nikos Kazantzakis, los premios Nobel Odysseas Elytis y Yorgos Seferis y, más recientemente, el autor de novela policiaca Petros Márkaris, la mayor parte de las obras literarias griegas está todavía por traducir a lenguas como el francés, el inglés, el alemán o el español por mencionar solo aquellas en que la literatura griega tiene mayor presencia. El hecho de que Polyduri esté casi ausente de los principales manuales de literatura puede haber influido también en el exiguo número de traducciones, si bien sus obras originales están presentes en muchas de las grandes bibliotecas de Europa y América del Norte (Puliu 2011).

Por otro lado, llama la atención lo relativamente fuerte que es la presencia de Polyduri en español según la base de datos consultada (véase el Anexo II), teniendo en cuenta que el número de obras de literatura griega publicadas en francés, inglés o alemán es en cada uno de esos idiomas el doble o hasta el triple que en español[4]. De hecho, el español es la única lengua en la que se ha publicado una traducción íntegra de un poemario de Polyduri, *Los trinos que se extinguen* (2013). La siguiente edición más extensa de su obra traducida apareció en sueco, en 2003, en un volumen que recoge poemas de Karyotakis y Polyduri. Por otro lado, antologías de varios poetas, incluyendo a Polyduri, han aparecido recientemente en rumano (2003), alemán (2001 y 2002), macedonio (2002), neerlandés (2000) y español (1997).

5. Anexos

5.1. Anexo I: Ediciones de Polyduri en Grecia desde 1989[5]

POLYDURI, María (1989): *Ποιήματα*. Atenas: Δαμιανός.

(1989): *Άπαντα*: Atenas: Πέλλα.

(1989): *Άπαντα*. Τάκης Μενδράκος (ed.). Atenas: Αστάρτη.

4 Entre 1950 y 1999, del total de obras de literatura griega traducidas a lenguas europeas, el 18,38% corresponde a traducciones al alemán, el 18,35% a traducciones al francés, el 11,72% a traducción al inglés y solo el 7,85% a traducciones al español, según la información que se puede obtener en la base de datos *Μεταφράσεις της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας σε άλλες γλώσσες* (*Traducciones de la literatura lengua moderna a otras lenguas*) y el *Index Translationum*.

5 Los datos se han extraído de la base de datos de ediciones *Biblionet* que, sin ser exhaustiva, incluye la mayoría de obras publicadas en el mercado griego; se puede consultar (en griego) en <http://www.biblionet.gr/author/2842/ Μαρία_Πολυδούρη> [Último acceso: 28/06/2016].

(1992): *Άπαντα*. Μάριος Βερέττας (ed.). Atenas: Ωρόρα.

(1998): *Μιλώ για την αγάπη σου: όλα τα ποιήματα*. Atenas: Modern Times.

(2001): *Μαρία Πολυδούρη*. Μαρία Κούρη (ed.). Atenas: Γαβριηλίδης.

(2005): *Ζωή με παραφορά: Αθηναϊκό ημερολόγιο 1921-1922, 1925*. Αλέξης Ζήρας (ed.). Atenas: Γαβριηλίδης.

POLYDURI, María (2007): *Άπαντα ποιητικά*. Γιώργος Βλαχιώτης (ed.). Atenas: Χώρος Ποίησης Σικυώνιος.

(2011): *Μόνο γιατί μ' αγάπησες: τα ποιήματα*. Γιάννης Η. Παππάς (ed.). Atenas: Μεταίχμιο.

(2012): *Άπαντα*. Atenas: Πελέκανος (e-book).

(2012): *Άπαντα*. Atenas: Πελέκανος.

(2012): *Άπαντα*. Atenas: Ζαχαρόπουλος, Σ.Ι.

(2014): *Τα ποιήματα*. Χριστίνα Ντουνιά (ed.). Atenas: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

(2014): *Ρομάντσο και άλλα πεζά*. Χριστίνα Ντουνιά (ed.). Atenas: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

(2015): *Οι τρίλλιες που σβήνουν*. Atenas: Εντύποις.

5.2. Anexo II: Traducciones de Polyduri publicadas[6]

Español

ALSINA CLOTA, José (trad.) (1962): "Antología de poesía griega moderna". *Estudios clásicos.* Vol. 6: 234-259.

ALSINA CLOTA, José; MIRALLES SOLÁ, Carles (ed. y trad.) (1966): *La literatura griega medieval y moderna*. Barcelona: Credsa.

CASTILLO DIDIER, Miguel (ed. y trad.) (1981): *Poetas griegos del siglo XX*. Caracas: Monte Ávila.

ANGHELIDIS-SPINEDI, Nina (ed. y trad.) (1992): *Poetas griegas contemporáneas 1930-1990*. Santiago de Chile: Centro de Estudios Bizantinos y Neohelénicos Fotios Malleros.

ALEJANDROU, Dafni; BENEYTO, Antonio (trad.) (1993): "Kostas Karyotakis y María Poliduri: dos poetas de la generación derrotada de la mesoguerra". *Hora de Poesía.* Vol. 85-86-87: 9-22.

MORENO JURADO, José Antonio (ed. y trad.) (1997): *Antología de la poesía griega (desde el siglo XI hasta nuestros días)*. Madrid: Ediciones Clásicas.

POLYDOURI, María (2013): *Los trinos que se extinguen*. Juan Manuel Macías (trad. y ed.). Madrid: Vaso Roto Poesía.

6 Los datos se han extraído principalmente de la base de datos *Μεταφράσεις της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας σε άλλες γλώσσες* (*Traducciones de la literatura lengua moderna a otras lenguas*), desarrollada por el Centro de la Lengua Griega y se puede consultar (en griego) en <http://www.greek-language.gr/greekLang/literature/bibliographies/from_greek/> [Último acceso: 28/06/2016]. A estos se ha añadido la reciente traducción de Juan Manuel Macías (2013) y las dos traducciones al catalán.

Alemán

EMMANUEL, Eugenie (ed. y trad.) (1990): *Zwanzig Jahrzehnte neugriechische Dichtung. Auswahl 1780-1980*. Atenas: Eugenie Emmanuel, selbstverlag.

KONSTANTINOU, Evangelos (ed. y trad.) (2001): *Und ewig ruft Kassandra…: eine zweisprachige Anthologie griechischer und deutscher Lyrik des 20. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

GIANNAKAKOS, Kostas; GREIFF, Christian (ed. y trad.) (2002): *Weiter Stein - weites Herz. Moderne griechische Poesie*. Múnich: Babel Verlag-Tulay.

Búlgaro

BOZHILOV, Bozhidar et al. (ed. y trad.) (1960): *Antologia na novata gratzka poezia*. Sofía: Balgarski pisatel.

Catalán

CARIOTAKIS, Costas (1996): *El dolor de l'home i de les coses*. Valencia: Alfons el Magnànim.

ÍÑIGUEZ RODRÍGUEZ, Enrique (2015). "Dubte". *Lo Càntich*. Vol. 27: 27-28.

Francés

ASSERIN, Marie-Louise (ed. y trad.) (1934) : *À travers le Parnasse néo-grec*. Atenas: s.ed.

YANOUKAKIS, Dimitri (ed. y trad.) (1959) : *Grèce. Poètes contemporains*. Atenas: s.ed.

GRANDMONT, Dominique (ed. y trad.) (1972) : *37 poètes Grecs de l'indépendance à nos jours*. Honfleur: Pierre Jean Oswald.

Italiano

LAVAGNINI, Bruno (ed. y trad.) (1957): *Arodafnusa, 32 poeti Neogreci (1880-1940)*. Atenas: Istituto Italiano di Atene.

VITTI, Mario (ed. y trad.) (1957): *Poesia greca del '900*. Parma: Guanda.

MASPERO, Francesco (ed. y trad.) (1974): *Da Palamàs a Vretàkos. La moderna poesia greca*. Milano: Academia.

Macedonio

GILELVSKI, Paskal (ed. y trad.) (2002): *Kuka polna gosti: poezija i prepevi*. Skopje: Matica makedonska.

Neerlandés

WARREN, Hans; MOLEGRAAF, Mario (ed. y trad.) (2000): *Spiegel van de Griekse poëzie van oudheid tot heden*. 3ª ed. Ámsterdam: Meulenhoff.

Rumano

BEZDECHI, Ştefan (ed. y trad.) (1939): *Antologia poeziei greceşti 1800-1930*. Cluj: Tipografia Cartea Românească.

BANUS, Maria (ed. y trad.) (1965): *Din poezia de dragoste a lumii*. Bucarest: Întreprinderea Poligraficã.

[s.a.] (1960) *Din lirica femininã*. Bucarest: Editura De Stat Pentru Literaturã Şi Artã.

BRAD, Iron (ed. y trad.) (2003): *Poeţi greci contemporani. Antologie. De la Palamas până în zilele noastre*. Bucarest: Editura Pegasus Press.

Sueco

GRUNEWALD, Ingelise (ed. y trad.) (2003): *Kostas Karyotakis & Maria Polydouri – två grekiska poeter. Dikter i urval och tolkning av Ingelise Grunewald*. Riga: Preses Nams.

Bibliografía

AGRAS, Télos (1930): "Ολίγαι λέξεις". *Πνοή*. Vol. 16-17: 67.

ALEXÍU, Eli (1981): "Εισαγωγικό σημείωμα". (Μαρία Πολυδούρη). *Ποιήματα*. Γιώργης Πικρός (ed.). Atenas: Γ. Οικονόμου, 7-13.

ANÓNIMO (1929): "Γυναίκα και λογοτεχνία". *Ελληνίς*. Vol. 6-7: 127.

(1930-01-15). "Τα νέα βιβλία". *Ο αγώνας της γυναίκας*, 7.

ARGYRÍU, Aléxandros (2002): *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της στα χρόνια του Μεσοπολέμου (1918-1940)*. Atenas: Καστανιώτης.

ATHANASÓPULOS, Evángelos; KOKKINAKI, Irini; BISTA, Polyxeni (2007): *Ιστορία νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Atenas: ΟΕΔΒ.

DIMARÁS, K. Th. (1983 [1949]): *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. 7ª ed. Αθήνα: Γνώση.

DUNIÁ, Jristina (2014): "Μαρία Πολυδούρη ή 'τα ρόδα του αίματος' / Στοιχεία βιογραφίας" (Μαρία Πολυδούρη). *Τα ποιήματα*. Atenas: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 296-392.

GAÏTANU-YANIÚ, Athiná (1930): "Μαρία Πολυδούρη". *Ελληνίς*. Vol. 5: 119.

GRIGORIADIS, N. et al. (2007): *Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας· Β' τεύχος*. Atenas: ΟΕΔΒ.

JONDROYANIS, Yanis (1930): "Μαρία Πολυδούρη". *Ελληνική Επιθεώρηση*. Vol. 23: 53.

KORDATOS, Yanis (1962). *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας (1453-1961)*. Κώστα Βάρναλη (pról.). Atenas: Βιβλιοεκδοτική.

LAVAGNINI, Bruno (1955): *Storia della letteratura neoellenica*. Milán: Nuova Academia Editrice.

MERAKLÍS, Mijalis M.; PARADISI, Evdokía (2007a): "Κώστας Καρυωτάκης". (Στέφανος Αλ. Πατάκης). (ed.). *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: Πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*. Atenas: Πατάκη, 1045-1047.

(2007b): "Μαρία Πολυδούρη". (Στέφανος Αλ. Πατάκης). (ed.). *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: Πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*. Atenas: Πατάκη, 1849-1850.

MERRY, Bruce (2005). *Encyclopedia of Modern Greek Literature*. Westport, Connecticut / Londres: Greenwood Press.

PAPANTONÓPULOS, Kostas (1989): "Τα τετράδια της Μαρίας Πολυδούρη". *Τα νέα του Ε.Λ.Ι.Α.* Atenas: Ε.Λ.Ι.Α.

PARASJOS, Kleon (1930): "Μαρία Πολυδούρη, *Οι τρίλλιες που σβήνουν — Ηχώ στο χάος*". *Νέα Εστία*. Vol. 78: 331-332

PERASTIKÓS (1930): "Η φθσική ποιήτρια Μαρία Πολυδούρη που πεθαίνει τρελλή στη 'Σωτηρία'. Ο εραστής της ποιητής που ηυτοκτόνησε". *Ημερήσιος Τύπος*, 3 (1930-2-9).

POLITIS, Linos (1978): *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Atenas: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

PRÁTSIKA, G. A. (1930): "Μαρία Πολυδούρη". *Αλεξανδρινή τέχνη*. Vol. 4: 243-248.

PULIU, Panayota (2011): "Η Μαρία Πολυδούρη στο διαδίκτυο". Conferencia pronunciada en la ceremonia del premio *Πολυδούρεια*. Kalamata (Grecia).

SAKELARIADIS, Jarílaos (1969): *Η πραγματική Πολυδούρη και η έκδοση των Απάντων της*. Atenas: s.e.

SIKELIANÓS, Ángelos (1981): «Ημερολόγιο Ορίζοντες». (Μαρία Πολυδούρη). *Άπαντα*. Atenas: Αστέρι.

SKIPIS, Sotiris (1930): "Μαρίας Πολυδούρη, *Ηχώ στο χάος*". *Εστία*, 2 (1930-01-19):.

STAMATÍU, Kostas (1982): "Εξόριστη στην εποχή της. Τα (σχεδόν πλήρη) *Άπαντα* της Πολυδούρη". *Τα Νέα* (1982-04-03):.

THEMELIS, Georgios (1959): *Νεοέλληνες Λυρικοί*. Βασική Βιβλιοθήκη, 29. Atenas: Ιωάννης Ν. Ζαχαροπούλου.

TSÁKONAS, Dimítrios Gr. (1981): *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Vol. 3. Atenas: Λαδιά.

TSUKALÁS, Konstantinos (1982): *Εξάρτηση και αναπαραγωγή. Οι κοινωνικός ρόλος των εκπαιδευτικών μηχανισμών στην Ελλάδα (1830-1922)*. 3ª ed. Atenas: Θεμέλιο.

URANIS, Kostas (1930): "Η ποιήτρια του έρωτα και του θανάτου". *Ελεύθερον Βήμα* (1930-01-26/27).

VITTI, Mario (2003): *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Atenas: Οδυσσέας.

ZENGELI, K. (1930): "Τρεις γυναίκες — τρία έργα". *Ελληνίς*. Vol. 2: 35.

ZOGRAFU, Lilí (1961): "Η δραπέτις". (Μαρία Πολυδούρη). *Άπαντα*. Atenas: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 61-127.

Mulier sine nomine

Raffaela Lo Brutto
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

Abstract: Il lavoro si propone di analizzare la struttura dei nomi femminili del sistema onomastico latino.I romani avevano un sistema onomastico basato su "tria nomina": *praenomen*, *nomen* e *cognomen;* il *praenomen* aveva lo stesso valore del nostro nome individuale, il *nomen* era il nome della *gens* e il *cognomen* indicava il gruppo familiare di appartenenza e poteva avere una funzione simile al nostro soprannome. Dall'esame delle fonti si evince che le donne romane, a differenza degli uomini, non venivano designate con tre nomi propri, ma solo con uno o raramente due nomi: il nome della *gens* e/o quello familiare; solo poche donne avevano un nome individuale.

Giulia, Cornelia, Flavia, i nomi delle donne romane, non sono infatti nomi individuali, ma nomi gentilizi al femminile; l'uso, sebbene attestato, di indicare una donna con il prenome, ossia come essere umano unico e irripetibile, era una pratica poco comune nella società romana.

Parole Chiave: Onomastica romana; Letteratura latina; *Mulier*; *Praenomen*; *Nomen*; Pseudonimo poetico.

1. Introduzione

Nell'immaginario collettivo romano la *mulier* veniva considerata come *imbecillus sexus* (Tacito: III,33) infatti dall'analisi della condizione femminile e del ruolo della donna nella società romana condotta dalla storica Eva Cantarella (2015a: 257-259) si evince che le donne non avevano un ruolo sociale e quando le matrone che vissero durante il periodo dell'imperialismo romano cercarono faticosamente di emanciparsi, incontrarono un'ideologia maschile fortemente ostile che, appellandosi alle antiche tradizioni del *mos maiorum,* rinnegava la nuova immagine della donna.

La storia della letteratura latina ci offre una copiosa presenza di figure femminili, molto differenti tra loro, ma accomunate, forse, da una sola caratteristica: l'impossibilità di avere una vita consapevolmente equilibrata. I letterati latini nelle loro opere propongono infatti ora un'apoteòsi della donna, per le sue virtù, l'amore che sa ispirare, la bellezza;

ora una sua demonizzazione per la dissolutezza, l'immoralità, l'avidità. Al primo gruppo di donne appartengono *exempla virtutis* femminili come Cornelia, Camilla,Lucrezia, ossia donne caste, pudiche, *univirae;* al secondo, invece, *mulieres* come Lesbia, Cynthia, Sulpicia che furono considerate simbolo di dissolutezza.

Tutte queste donne, reali o fittizie, hanno però qualcosa che le accomuna, nessuna di loro viene designata con un nome proprio, nessuna di queste figure femminili storiche o mitiche, rispettose o no del *mos maiorum*, ha un nome individuale che la caratterizza come essere umano unico e irripetibile.

"Haec ornamenta mea", con queste parole Cornelia, indicando orgogliosa i suoi figli, rispose ad una *matrona* romana che ostentava le sue pietre preziose. Cornelia, non è il nome proprio della celeberrima madre dei Gracchi, che rimasta vedova in giovane età consacrò la sua vita all'educazione dei figli. La donna considerata *exemplum* di dedizione familiare venne chiamata così perché figlia di Publio Cornelio Scipione Africano, il suo non è quindi un nome individuale ma, come la maggior parte delle donne romane (Giulia, Cornelia, Flavia), la madre dei Gracchi ricavò il proprio nome dal *nomen* della *gens* a cui apparteneva la famiglia del padre.

Il nome di Cornelia è un esempio di onomastica femminile latina e offre l'input a questo lavoro che si propone di dimostrare che la donna romana è una *mulier sine nomine* e cioè che quasi tutte le matrone romane, illustri o sconosciute, fedeli al *mos maiorum* o emancipate, non avevano un nome individuale ma venivano appellate con il nome della *gens* paterna declinato al femminile.

Se poniamo la nostra attenzione, invece, sul nome del padre di Cornelia notiamo che le fonti per l'illustre generale che sconfisse Annibale riportano ben quattro nomi: Publio Cornelio Scipione Africano, secondo il sistema tradizionale dei *tria nomina* ai quali, nel caso di personaggi illustri come il nonno dei Gracchi, se ne poteva aggiungere anche un quarto.

Il sistema onomastico dei *tria nomina*, usato dai romani sin dall'età tardo repubblicana,era valido solo per gli uomini e non veniva esteso alle donne, che erano identificate solo con il nome gentilizio (*nomen*) spesso seguito da un aggettivo, per evitare omonimie tra donne della stessa *gens,* oppure dal patronimico o dal gamonimico.

Dopo una breve presentazione del sistema onomastico romano dei *tria nomina,* costituito dalla sequenza *praenomen, nomen e cognomen*, ai quali, nel caso di personaggi illustri, si poteva aggiungere anche un *agnomen,* esamineremo l'onomastica femminile nella letteratura latina e nel suo sviluppo storico all'interno della società romana, dall'uso poco attestato del *praenomen* in età arcaica all'impiego di pseudonimi poetici, usati da Catullo e dai poeti elegiaci, per indicare la donna amata.

2. Il sistema onomastico romano: i *tria nomina*.

Il sistema onomastico romano tradizionale fondato sulla formula dei *tria nomina* si affermò nella seconda metà del I secolo a.C., sul finire dell'età repubblicana, e rimase una caratteristica costante dell'onomastica romana nel corso dei primi due secoli dell'impero.

Dall'età regia alla caduta dell'impero romano d'Occidente (VIII secolo a.C. – V secolo d.C.) l'onomastica nel mondo latino attraversò una serie di cambiamenti provocati dal periodo storico e connessi alla condizione giuridica e sociale dell'individuo. Bisogna infatti fare le opportune classificazioni tra i nomi dei *cives romani* e distinguerli a seconda che si tratti di uomini liberi, donne libere, stranieri con cittadinanza romana, liberti e schiavi. Infatti, il sistema onomastico tradizionale dei *tria nomina* si riferisce solo ai *cives* di sesso maschile e liberi, tutte le altre condizioni sociali e giuridiche meritano un discorso a parte, in primis la *mulier*.

Nella primissima fase dell'età arcaica l'onomastica latina consisteva nel nome unico, infatti, all'inizio dell'età regia, negli anni del primo monarca, era diffuso il sistema uninominale come dimostra la denominazione del nome stesso di Romolo, fondatore eponimo dell'Urbe, che sebbene fosse di origine aristocratica e divina aveva un solo nome (Peruzzi 1970: 15-17).

Nel corso del VII secolo a.C., dopo la vittoria di Tito Tazio, i romani adottarono il sistema binomio o dei *duo nomina* (prenome e nome gentilizio) che mutuarono dal contatto con i sabini e che veniva usato al tempo di Numa, come attesta Prisciano (Keil 1855: GLK II 57.13-17) grammatico del VI secolo d.C.:

> praenomen est, quod praeponitur nomini, vel differentiae causa, vel quod tempore,
> quo Sabinos Romani asciverunt civitati ad confirmandam coniunctionem, nomina
> illorum suis praeponebant nominibus et invicem Sabini Romanorum. Et ex illo
> consuetudo tenuit, ut nemo Romanus sit absque praenomine.

Alla base di questo sistema binominale, di importazione straniera, costituito da *praenomen* e *nomen* c'era la *gens,* un raggruppamento di famiglie i cui membri avevano in comune lo stesso *nomen* gentilizio, che corrispondeva al nostro cognome. Questo *nomen* gentilizio diventò, quindi, l'elemento cardine del sistema onomastico latino, il segno che, secondo Cicerone, contraddistingueva la qualità di *gentilis* (Cicerone *Topica*:- VI.29), mentre il precedente nome unico, individuale, veniva considerato

come *praenomen* (da *prae + nomen),* ossia un elemento che è premesso ed accompagna il nome e che Devoto ha definito un "relitto del sistema onomastico anteriore a quello gentilizio" (Devoto 1930-31: 1084).

Nel corso del III secolo a.C. venne introdotto, come ulteriore elemento di distinzione individuale all'interno della *gens,* il *cognomen,* il cui uso si affermò nella seconda metà del I secolo a.C. fino a diventare uno dei tre elementi caratteristici del sistema onomastico tradizionale romano.

L'introduzione del *cognomen* fu quasi una scelta obbligata per i cittadini romani, dovuta ai sempre più frequenti casi di omonimie spesso causati dal limitato numero di *praenomina* all'interno della stessa *gens*. Il *cognomen*, quindi, è ciò che accompagna il *nomen* (da *cum + nomen)*e costituisce il terzo elemento della formula dei *tria nomina* tipica del sistema onomastico romano. Il *cognomen*, approssimativamente, equivaleva al nostro "soprannome" e in un primo momento serviva ad identificare un individuo che si fosse distinto all'interno della *gens* e successivamente a individuare i diversi rami di una stessa *gens*.

Quando i romani avvertirono la necessità di distinguere nuclei più ristretti all'interno della *gens* fu aggiunto un secondo *cognomen*, definito *agnomen* (da *ad + nomen),* che fu usato come soprannome o titolo onorifico per ricordare ai posteri un'impresa importante. Gli *agnomina,* dall'esame delle fonti, risultano come secondi soprannomi acquisiti in età adulta in via non ufficiale e pertanto non intaccano il sistema dei *tria nomina.*

La sequenza *praenomen – nomen – cognomen* costituisce la celebre formula dei *tria nomina,* che rappresenta, la carta d'identità del *cives* romano della tarda età repubblicana.

Diomede, grammatico vissuto nel IV sec. d.C., in un passo dell'*Ars grammatica* (Keil 1855: GLK I 321. 3-11) spiega in modo chiaro quali sono i termini tecnici del sistema onomastico latino:

> Propriorum nominum quattuor sunt species, praenomen, nomen, cognomen, agnomen.
> Praenomen est quod nominibus gentiliciis praeponitur, ut Marcus, Publius. Nomen proprium
> est gentilicium, id est quod originem familiae vel gentis declarat, ut Porcius, Cornelius.
> Cognomen est quod unius cuiusque proprium est et nominibus gentiliciis subiugitur, ut
> Cato, Scipio. Ordinantur enim sic, Marcus Porcius Cato, Publius Cornelius Scipio. Agnomen
> quoque est quod extrinsecus cognominibus adici solet ex aliqua ratione vel virtute
> quaesitum, ut est Africanus, Numantinus et similiter.

Il testo del grammatico Diomede ci spiega in maniera inequivocabile il nome completo di Publio Cornelio Scipione Africano che nell'introduzione abbiamo riportato come esempio di onomastica maschile.

Dal testo di Diomede si evince anche che il fulcro del sistema onomastico latino è il *nomen*, come dimostra la designazione stessa degli altri due elementi della formula tradizionale. Il *nomen* è l'elemento che rivela l'appartenenza di un individuo a una determinata *gens* o gruppo familiare e che, come abbiamo spiegato, in pratica corrisponde al nostro cognome. Gli altri elementi caratteristici del sistema onomastico romano sono il *praenomen,* che letteralmente viene posto prima del *nomen* e svolge una funzione simile a quella del nostro nome individuale o di battesimo, ossia permette di distinguere il singolo membro all'interno della famiglia e il *cognomen* che, invece accompagna il *nomen*, e come terzo elemento della formula equivale al nostro soprannome. Il *cognomen*, fu l'ultimo dei *tria nomina* ad entrare nell'uso e fu impiegato, in origine e per lungo tempo, quasi esclusivamente dalla nobiltà.

3. Onomastica femminile

La formula dei *tria nomina,* che caratterizzava il sistema onomastico tradizionale romano, si applicava solamente agli uomini liberi. La società romana, infatti, non identificava le donne secondo le regole del sistema onomastico tradizionale e addirittura non osava attribuire alla *mulier* un nome individuale e personale che la distinguesse dalle altre *dominae*. Le donne romane, a differenza degli uomini, venivano designate con un solo nome, il gentilizio, ossia con il *nomen* della *gens* paterna declinato al femminile, in alcuni casi il *nomen* poteva essere seguito da un aggettivo per evitare omonimie tra donne della stessa *gens.*

L'uso, caratteristico dell'onomastica romana, di identificare le donne con un sistema uninominale, basato solamente sul *nomen,* si attribuisce ai sabini dell'età romulea, senza escludere però che in ogni epoca la donna abbia potuto avere un *praenomen* (Peruzzi 1970: 55), anche se generalmente la donna a Roma non veniva quasi mai identificata con il primo nome.

Sull'uso del prenome nel sistema onomastico femminile romano le opinioni degli studiosi sono molto discordanti, infatti Giuliano Bonfante sostiene che i prenomi femminili non siano mai esistiti (Bonfante 1980: 3-9), Kajanto (1972: 13-30) ritiene che siano scomparsi in un periodo "antecedente all'età storica dei Romani", Peruzzi (1970: 99-128), infine, crede che i prenomi femminili siano sempre esistiti ma i romani preferivano non pronunziarli.

Il cimitero di Praeneste, ricco di epigrafi databili dal IV al II sec. a.C. è una fonte preziosissima per ricostruire il sistema onomastico della donna romana; infatti a Preneste sono state rinvenute 337 iscrizioni e di queste circa 125 si riferiscono alle donne e ci permettono di ricostruire un quadro abbastanza completo del sistema onomastico femminile nel mondo romano (Peruzzi 1970: 57-60).

Dall'esame delle epigrafi gli studiosi hanno individuato diversi tipi caratteristici di onomastica femminile che ci permettono di capire come venivano chiamate le *mulieres* romane. Le epigrafi prenestine dimostrano che solitamente la donna veniva designata solamente con un nome unico, il *nomen* gentilizio: *Anicia, Aulia, Camelia*. In alcuni casi il *nomen* della donna poteva essere accompagnato dal patronimico, con l'indicazione del prenome del padre seguito dal sostantivo *filia*, la menzione del nome paterno serviva per distinguere le donne che appartenevano alla stessa *gens* ma non erano sorelle. Per distinguere due sorelle, invece, si usavano gli aggettivi *maior* e *minor*, queste forme venivano considerate *cognomina* dagli antichi, come testimonia Festo: "minores et maiores inter cognomina feminarum poni solebant" (Festo: 109.9), ma sebbene questi aggettivi venissero considerati come cognomi in realtà erano posti non dopo il *nomen*, come ci aspetteremmo, ma prima, cioè al posto del *praenomen*.

Se le sorelle diventavano tre si utilizzavano gli aggettivi numerali *Prima, Secunda, Tertia*, anche questi aggettivi di solito venivano collocati prima del *nomen* al posto che spettava al *praenomen*. Un altro tipo di onomasia femminile ricorrente nelle epigrafi che permetteva di identificare la donna prevedeva la menzione del gamonimico, ossia del *nomen* della gens del marito.

Le epigrafi rinvenute a Preneste dimostrano che il *nomen* è determinante nel sistema onomastico femminile, così come in quello maschile, ma mentre gli uomini prima e dopo il nome della *gens* aggiungevano due nomi propri caratteristici che servivano a distinguerli dagli altri *cives*, le donne invece, qualora si presentasse la necessità, potevano aggiungere al nome della *gens* un aggettivo, il patronimico o il gamonimico.

Dall'esame delle fonti si evince, quindi, che i tipi più ricorrenti di onomastica femminile sono i seguenti: il nome unico, ossia il *nomen* paterno declinato al femminile (*Sempronia)*; il *nomen* seguito dal patronimico (*Sulpicia Servi filia)*; il *nomen* accompagnato dai *cognomina maior*, *minor*, o *maxuma,* collocati al posto del *praenomen (Maior Fabricia)*; il *nomen* seguito dal gamonimico, (*Maria Claudia)*.

Alle donne, quindi, non veniva data la possibilità di accompagnare il *nomen* con un altro nome proprio, così come avveniva per gli uomini, che per distinguersi all'interno della stessa famiglia avevano un *cognomen* o, addirittura, un *agnomen*. L'uso dell'aggettivo al posto del nome

proprio nell'onomastica femminile latina dimostra che i romani non ritenevano necessario designare la donna con un nome individuale caratteristico che la potesse distinguere in modo univoco, ma preferivano invece identificarla attraverso un attributo, che tra l'altro non indicava una qualità della donna ma l'ordine di nascita all'interno della famiglia. A tal proposito Paolo Marpicati (2007: 246) definisce l'onomastica femminile "unomastica", infatti sostiene che il nome femminile non è un vero ὄνομα, ma si può piuttosto considerare come un οὔνομα, ossia un "non nome".

4. La *mulier* aveva un *praenomen*?

Il sistema onomastico femminile latino era prevalentemente uninominale e della formula tradizionale dei *tria nomina* le donne romane riportavano soprattutto il *nomen,* a cui potevano aggiungere il patronimico, il gamonimico o un aggettivo che aveva valore di *cognomen* ma occupava il posto del *praenomen*.

Tuttavia, sebbene le opinioni degli studiosi sull'esistenza e l'uso del *praenomen* femminile siano molto discordanti tra di loro, diverse testimonianze dimostrano che durante l'età arcaica le donne, così come gli uomini, avevano un *praenomen.*

Sia le iscrizioni funerarie che le fonti letterarie, infatti, ci documentano l'esistenza di *praenomina* femminili, molti dei quali derivati dai corrispettivi maschili. *Gaia, Lucia, Quinta, Publia* sono i prenomi femminili più ricorrenti nelle iscrizioni, *Marca,* rispetto a *Marcus* non è molto frequente forse perché la sua etimologia si ricollega a Marte, il dio della guerra (Kajanto 1972: 25-26).

Varrone cita i prenomi femminili *Mania, Postuma, Lucia* (Varrone: IX,61) mentre Festo tra i *praenomina* ricorda *Caecilia, Titia e Taracia* (Festo: 251.6). Giulio Paride ci spiega che alcuni prenomi femminili (Paride: 7) derivavano dal colore della pelle o dei capelli della donna (*Rutilia, Caesellia, Rodacilla, Murrula, Burra),* altri da prenomi maschili (*Gaia, Lucia, Publia, Numeria*). Lo stesso Giulio Paride sostiene che secondo Q.M. Scevola gli uomini ricevevano il *praenomen* nel momento in cui indossavano la toga virile, mentre alle donne veniva imposto appena si sposavano. Altre fonti letterarie, invece, dimostrano che il prenome veniva assunto al momento della purificazione, ossia dopo otto giorni dalla nascita per le donne e dopo nove giorni per gli uomini (Cantarella 2015a: 188).

Kajanto (1972: 14), analizzando i nomi femminili che ricorrono nell'*epistolae* di Cicerone, sottolinea che l'oratore anche quando si riferisce alla figlia *Tullia* usa solo il *nomen* o, nei "momenti più intimi", il diminutivo

Tulliola, ma non ricorre mai all'uso del *praenomen*. Nelle lettere di Cicerone è attestato l'uso di *Tertia* in funzione di *praenomen*, ma, come abbiamo spiegato, *tertia* è un aggettivo numerale, usato con valore di *cognomen* per distinguere le sorelle all'interno della stessa famiglia. Pertanto è evidente che in Cicerone, uno degli autori più rappresentativi dell'età tardo repubblicana, l'uso del *praenomen* femminile non è documentato.

Dall'esame delle iscrizioni Kajanto aveva notato, però, che in età arcaica i prenomi femminili erano attestati e che i più ricorrenti derivavano da quelli maschili, pertanto lo studioso sostiene che il sistema onomastico romano in un primo momento prevedeva anche l'uso di *praenomina* femminili, come documentano le fonti, ma per ragioni non specificate questi prenomi sono scomparsi in un periodo anteriore alla "historical age of the Romans" (1972:13-30).

Giuliano Bonfante (1980: 3-10)confuta la tesi di Kajanto e sostiene, invece, che le donne romane non hanno mai avuto un nome e rifacendosi allo Schulze (1966: 49) afferma che la motivazione si deve far risalire ad una regola giuridica, infatti l'assenza di un nome per una donna romana significava "mancanza di capacità giuridica" e questo rispecchiava il diritto romano che considerava come esseri inferiori le donne e gli schiavi che erano soggetti alla potestà del *paterfamilias*, una potestà che ha "la sua suprema espressione nel famigerato *ius vitae et necis*" (Bonfante 1963: 55).

Secondo un'altra ipotesi (Salway 1994: 124-125), invece, i prenomi femminili sarebbero scomparsi a seguito di una naturale evoluzione del sistema onomastico romano e non per motivi legati alla differenza di genere. Salway sostiene che i prenomi romani erano troppo pochi, infatti riporta un elenco di soli diciassette *praenomina* maschili, e pertanto non riuscivano a garantire l'identificazione dei singoli individui con un unico nome. Dato il numero esiguo di prenomi si avvertì, quindi, la necessità di identificare una persona con un secondo nome e così, pian piano, i prenomi cominciarono ad essere abbreviati con la sola lettera iniziale puntata, come testimoniano le iscrizioni. Secondo questa ipotesi le donne, quando l'uso del *praenomen* cominciò a diminuire, al di fuori del contesto familiare venivano riconosciute solo con il *nomen* gentilizio paterno al quale, qualora fosse necessario fare distinzioni, si poteva aggiungere un aggettivo, il patronimico o il gamonimico.

Peruzzi (1970: 67-74) sostiene che il *praenomen* femminile sia sempre esistito ma i romani, rispettosi di alcuni tabù onomastici, preferivano non pronunciarlo, soprattutto in pubblico, e quando avevano la necessità di identificare la donna in modo preciso utilizzavano aggettivi numerali con valore di *cognomina*. L'uso privato del *praenomen* femminile, induce a credere che i romani consideravano il nome proprio come un

elemento caratteristico dell'individuo, simile ad una parte del corpo e quindi non era consentito pronunciarlo al di fuori del contesto familiare. Questa concezione di considerare il nome femminile come una parte della persona si crede che i romani l'abbiano ricavata da una cultura straniera dopo la fondazione della città e si pensa sia stata introdotta a Roma dai sabini insieme al sistema binominale.

Le donne indicate con il *praenomen* venivano considerate di facili costumi e poco apprezzate nella società romana, infatti le fonti letterarie testimoniano che alcuni prenomi femminili erano tratti dai colori, *Rutilia* ad esempio, deriva dal rosso in riferimento al colore dei capelli che a Roma era un colore caratteristico delle prostitute. Quindi, di solito, le donne romane che portavano i prenomi svolgevano delle professioni che le conferivano una scarsa dignità e rispettabilità sociale (Cantarella 2015b: 50-52).

L'ipotesi dei tabù onomastici viene confermata anche dalla denominazione di un'antica divinità femminile onorata a Roma che, genericamente, veniva chiamata *bona dea* per non pronunciare il suo vero nome che agli uomini non era dato conoscere; infatti i romani tenevano segreto sia il nome dell'*urbs* che quello della sua divinità tutelare.

Dall'esame delle fonti si evince quindi che le donne potevano essere indicate anche con un prenome e cioè che anche le *mulieres* romane avevano un nome proprio ma solo pochissime donne, però, venivano identificate in questo modo mentre la maggior parte di esse veniva appellata con un nome unico che era il nome della *gens* paterna femminilizzato.

5. Gli pseudonimi poetici.

Il primo libro di Properzio si apre nel nome di *Cynthia,*un "senhal" che costituisce l'*incipit* della prima elegia del poeta, un referente dominante e tematico della poesia properziana, non a caso collocato in apertura del carme programmatico, del primo libro e dell'intera raccolta poetica. Cinzia non è il vero nome della donna amata dal poeta elegiaco (secondo le fonti la donna si chiamava *Hostia)* ma uno pseudonimo poetico, Properzio infatti, seguendo una caratteristica comune a tutti i poeti elegiaci, nasconde il nome della donna amata sotto uno pseudonimo che risulta essere metricamente equipollente (*Cynthia-Hostia*). Cinzia, il nome usato dal poeta elegiaco per indicare la donna amata va collegato a *Cynthus*, nome di un monte dell'isola di Delo, sacro ad Apollo, dio della poesia, di cui "Cinzio" è epiteto.

Un celebre passo di Apuleio ci svela la chiave di lettura del presunto autentico nome delle donne cantate da famosi poeti latini, nome che

veniva celato appunto dietro un sinonimo onomastico metricamente equipollente: "Catullo menzionò Lesbia invece di Clodia, Ticida similmente chiamò per iscritto Perilla colei che in realtà era Metella, Properzio parlando di Cinzia dissimulò Hostia e Tibullo ebbe nei versi Delia, nel cuore Plania" (Apuleio: 10).

Lesbia, protagonista indiscussa della poesia catulliana, è lo pseudonimo poetico di *Clodia*, moglie di Q. Cecilio Metello e sorella del tribuno Clodio accusato da Cicerone (Cicerone *Pro Caelio)*. Lo pseudonimo usato da Catullo per la donna amata rievoca Saffo, la poetessa di Lesbo, e consente al poeta di creare attorno a questa figura femminile un "alone idealizzante" che le conferirà una grazia e una bellezza non comune (Conte; Pianezzola 1993: 15). Anche il nome di *Lesbia* prosodicamente equivale a *Clodia*, così come la coppia *Cynthia-Hostia*.

Cynthia e *Lesbia* non sono quindi i veri nomi delle donne amate e celebrate nelle opere di Properzio e Catullo, ma due pseudonimi usati dai poeti per velare il *nomen* delle donne cantate nei loro versi. L'uso di pseudonimi poetici è un altro dato importante per ricostruire l'onomastica femminile latina e serve a dimostrare la tesi secondo la quale i romani preferivano che il nome della donna rimanesse segreto e non venisse pronunciato in pubblico.

6. Conclusioni

Dall'esame delle fonti epigrafiche e letterarie si evince quindi che nella cultura romana la donna non aveva un ruolo sociale riconosciuto, questo si riflette anche nel sistema onomastico che esprimeva la condizione giuridica e sociale dell'individuo. Il sistema onomastico tradizionale romano dei *tria nomina* si riferiva solo ai cittadini liberi di sesso maschile, le donne, i liberti, gli schiavi e gli stranieri non venivano chiamati secondo la sequenza caratteristica di questa formula. Alla *mulier* romana veniva dato il *nomen* della *gens* paterna declinato al femminile, quindi tutte le donne della gens Flavia portavano il nome Flavia, tutte quelle della gens Giulia si chiamavano Giulia e così via. Giulia, Flavia, Cornelia, sebbene nomi propri, svolgevano a Roma la funzione dei nomi comuni, infatti il nome Giulia si riferiva ad una delle tante "Giulie" della famiglia e non indicava in maniera chiara e definita uno specifico individuo rispetto ad altri membri del gruppo, pertanto non svolgeva la funzione caratteristica di un nome proprio, ma in maniera generica indicava una donna della *gens*. Se i romani volevano essere più precisi per individuare una donna ricorrevano ad aggettivi numerali che indicavano l'ordine di nascita all'interno della famiglia oppure aggiungevano al nome gentilizio il patronimico o il gamonimico.

Le iscrizioni prenestine, una delle fonti più ricche e preziose per ricostruire l'onomastica femminile latina, riportano alcuni casi di donne indicate con il *praenomen*, fenomeno che viene documentato anche da alcune fonti letterarie. Non possiamo quindi negare che le donne romane avessero un nome proprio, ma allo stesso modo non abbiamo testimonianze per attestare che questo nome fosse usato dalle donne fuori dal contesto familiare o pronunciato in pubblico. La donna romana non avendo un nome individuale caratteristico ci appare come una *mulier sine nomine* infatti veniva identificata in pubblico attraverso aggettivi numerali o specificando il nome del padre o del marito.

Risulta quasi impossibile fare un parallelo tra le matrone romane del I sec. a.C. e le donne occidentali del XXI secolo, il cammino verso l'emancipazione femminile, seppur lungo e tortuoso, ha dato molto frutti ed appare inarrestabile.

La donna oggi è indipendente, colta, riveste ruoli politici e sociali che un tempo erano riservati solo agli uomini, ha un nome individuale che la contraddistingue, ma non dimentichiamo che Hillary Rodham, una delle donne più influenti d'America, si candida per le elezioni presidenziali del 2016 con il gamonimico Clinton. Il cammino verso l'emancipazione nella società occidentale odierna, almeno nel campo dell'onomastica femminile, non sempre procede verso realtà più progredite.

Bibliografia

BONFANTE, Pietro (1963): *Corso, I, Famiglia.* Milano: Giuffrè Editore.

BONFANTE, Giuliano (1980): "Il nome delle donne nella Roma arcaica". *Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei (Classe di Scienze morali, storiche e filologiche)*. Vol. 35: 3-10.

CANTARELLA, Eva (2015a): *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana.* Milano: Feltrinelli.

— (2015b): *Passato prossimo. Donne romane da Tacita a Sulpicia.* Milano: Feltrinelli.

CHASE, George Davis (1897): "The Origin of Roman Praenomina". *Harvard Studies in Classical Philology.* Vol. 8: 103-184.

CONTE, Gian Biagio; PIANEZZOLA, Emilio (1993): *Storia e testi della letteratura latina,* 2. Milano: Le Monnier.

DE BERNARDIS, Gaetano; SORCI, Andrea (2006): *SPQR. 2 L'età di Augusto.* Firenze: Palumbo.

DEVOTO, Giacomo (1930-31): "Poplifugia". *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.* Vol. 90, Scienze morali e lettere: 1075-1086.

GARBARINO, Giovanna (1991): *Excursus sui generi letterari.* Torino: Paravia.

KAJANTO, Iiro (1972): "Women's Praenomina Reconsired". *Arctos*. Vol. 7: 13-30.
KAJAVA, Mika (1994): "Roman female praenomina. Studies in the Nomenclature of Roman Women". *Acta Instituti Romani Finlandie*. Vol. 14: 239-241.
KEIL, Heinrich (1855): *Grammatici Latini* (GLK). Vol. 1 e 2.
MARPICATI, Paolo (2007): "Note sull'onomastica femminile nella letteratura latina". *Quaderni Italiani di RION (Rivista Italiana di Onomastica)*. Vol. 2: 245-260.
PERUZZI, Emilio (1970): *Le origini di Roma*, I. Bologna: Pàtron.
POMEROY, Sarah B. (1978): *Donne in Atene e a Roma*. Torino: Einaudi.
SALWAY, Benet (1994): "What's in a Name. A Survey of Roman Onomastic Practice from c. 700 B.C. to A.D. 700". *The Journal of Roman Studies*. Vol. 84: 124-145.
SCHULZE, Wilhelm (1966) : *Zur Geschichte der lateinischer Eigennamen*. Berlino-Zurigo: 49, n. 5.

FONTI

APULEYO, Lucio (2008). *Apologia*. Madrid: Gredos.
CICERONE, Marco Tulio (1996): *Pro Caelio*, a cura di A. Caverzere. Venezia: Marsilio.
-Marco Tullio: *Topica*.
FESTO, Sesto Pompeyo (1840): *De verborum significatu*, s.v. *Praenominibus*, Gustavo Ugoni, a cura di, University of Toronto.
PARIDE, Giulio (2007). *Liber singularis incerti auctoris de praenominibus*. Intratext Eulogos.
TACITO (1983): *Annali*, a cura di Azelia Arici. Torino: UTET.
VARRONE (1965): *De lingua latina, in Benedetto Riposati, a cura di, Storia della letteratura latina, Milano-Roma-Napoli-Città di Castello, Società Editrice Dante Alighieri.*

Je suis androgyne des lettres (Rachilde, 1860-1953)

Mª del Carmen Lojo Tizón
Universidad de Cádiz

Resumen: Rachilde, escritora francesa que desarrolló su carrera literaria durante las últimas décadas del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, consiguió el reconocimiento de sus contemporáneos. En *Madame Adonis* (1888), Rachilde afirma: "Je suis androgyne de lettres". La escritora demostró con su producción literaria que las mujeres también eran capaces de crear una literatura equiparable a la del hombre, sin tener que escribir exclusivamente obras ligadas a la moral, ni justificar su labor literaria como un pasatiempo, pudiendo convertirse ésta en su actividad profesional. El alto contenido inmoral que caracterizó su obra, dentro de los clichés de su época, podría resultar una reacción frente a dicha premisa. Rachilde, cuyas novelas están protagonizadas por seres andróginos, lucha contra la "literatura de etiquetas" en pos de la androginia literaria.

Palabras clave: Rachilde; Fin de siglo; Androginia; Feminismo; Literatura; Decadencia.

Rachilde, seudónimo de Marguerite Eymery nace en 1860 en el Périgord, (Aquitaine). Existen elementos de su infancia que determinan por completo su personalidad y que por supuesto, ejercen una influencia crucial en su producción literaria. En primer lugar, Rachilde, que era hija única, lamentará toda su vida no haber nacido hombre, pues su padre, que era militar, deseaba tener un hijo varón. Aún así, Rachilde fue educada como un chico, monta a caballo como un hombre y lleva el pelo corto, como confiesa en sus obras autobiográficas.

Otro elemento importante es la mala relación que mantenía con su madre, declarada feminista, y que además tenía graves problemas psiquiátricos. La madre de la escritora delegó toda la responsabilidad de su casa en su hija de apenas 12 años (Rachilde 1928: 24). Tal situación influye en que la escritora se posicione contra el feminismo emergente.

Debido a los múltiples problemas familiares, Rachilde se refugia en la lectura. Lee todos los libros de la amplia biblioteca de su abuelo materno y siendo adolescente ya conoce las obras de Ponson du Terrail, Molière, Lord Byron, Balzac, Zola, Voltaire, Sade o Baudelaire. Pero sin

duda alguna su gran referente fue Victor Hugo. Y no sólo lee, sino que también, desde muy jovencita, se atreve con la escritura. Con sólo 15 años, ya había escrito un libro y varios cuentos (Rachilde 1947: 16), y con 21 años, se traslada a la capital francesa a probar suerte en la literatura. Allí será conocida como "Reine des Décadents" (Gaubert 1907: 14), o, como la apoda Maurice Barrès, "Mademoiselle Baudelaire", (Dauphiné 1991: 11), pues su estilo es muy próximo al del poeta simbolista. Su primer gran éxito llega en 1884 con la publicación de *Monsieur Vénus*. Basada en la inversión sexual de los personajes, esta novela será considerada patrón del resto de su obra.

Por problemas económicos, según ella misma justifica, y por comodidad, pues también realizaba labores periodísticas, Rachilde pide permiso a las autoridades (permission de travestissement) para poder llevar pantalón[1] (*Cfr*. Rachilde 1928: 65). Y no sólo eso, sino que además de vestir de forma masculina y de usar un seudónimo ambiguo, firma su tarjeta de visita como *Rachilde: Homme de lettres*.

Junto con su marido funda en 1890 *Le Mercure de France*, revista de gran prestigio literario a principios del siglo XX que sirvió de tribuna a las nuevas generaciones, y en la que participó activamente a través de una sección que tenía asignada, *Les romans*, desde donde realizaba su actividad como crítica literaria. Rachilde también fue encargada de organizar *les mardis du Mercure*, reuniones literarias a las que asistían personalidades como su amigo Jean Lorrain, Maurice Barrès o Moréas. Además de su actividad como crítica, Rachilde publica alrededor de 70 obras en volumen, entre las individuales y las sujetas a una doble autoría. La mayor parte de su producción es romanesca, si bien es cierto que no es el único género que cultivó, pues Rachilde fue también autora de numerosos cuentos, relatos cortos, teatro y poesía.

Además, parte de su obra ha sido traducida a otras lenguas, y por supuesto al español. La mayor parte de las traducciones se llevan a cabo durante las primeras décadas del siglo XX, y los traductores están próximos al círculo de la revista *Prometeo*, dirigida por Javier Gómez de la Serna y posteriormente por su hijo Ramón Gómez de la Serna. El objetivo de dicha revista era renovar el panorama literario español, pues el Modernismo estaba completamente agotado (*Cfr*. Laget 2011). Para ello, recurren al extranjero y por supuesto a París, centro literario mundial en la época en el que Rachilde gozaba por aquel entonces del reconocimiento de sus contemporáneos, y se interesan por la es-

1 Rachilde indica en su panfleto *Pourquoi je ne suis pas féministe* (1928), que en ese momento sólo hay tres mujeres en Francia que se visten como hombre: Mme Dieulafoy, Mme Marc de Montifaut y Sarah Bernhardt (Rachilde 1928: 69-70).

critora. A pesar de la enorme producción[2], Rachilde se encuentra casi olvidada en su país natal y completamente olvidada en España. Evidentemente, la amplia producción no es motivo para que su obra sea reconocida en la posteridad. Pero lo que resulta sorprendente es que habiendo obtenido el reconocimiento de los grandes de la época, entre los que destacamos Verlaine, Barbey D'Aurevilly, Oscar Wilde, Remy de Gourmont, Marinetti, Rubén Darío, Alfred Jarry, Maurice Barrès, entre otros, la escritora haya caído injustamente en el olvido. Rachilde, como afirma Luis Ruiz Contreras en el prefacio a *La Ciénaga Florida*[3] (Rachilde 2012: 19), fue la única escritora incluida en *Le Livre des Masques* (1896) de Remy de Gourmont y en *Los Raros* (1896) de Rubén Darío, obras en las que tanto Darío como Remy de Gourmont hacen una lista de los autores modernos capaces de renovar la escena literaria. De los veinte escritores elegidos por Rubén Darío y de los treinta elegidos por Remy de Gourmont, Rachilde es la única mujer.

A principios de siglo, Rachilde suscitó interés en España, y algunas de sus obras fueron traducidas, como decimos, al español. Además, en múltiples periódicos (nacionales y de provincia) la escritora es noticia. En 1924, obtiene el reconocimiento del Estado francés al recibir la distinción de La Legión de Honor, acontecimiento del que se hace eco ABC:

> No debe ser hipócrita Rachilde en sus manifestaciones de asombro ante su ingreso en la Legión de Honor que acaba de concedérsele. Verdaderamente, la autora de *La sanglante ironie* podía esperar todo menos eso. Podía esperar la adhesión creciente de sus lectores, el aplauso de sus contemporáneos más contrarios a su arte y hasta la aprobación probable de la posteridad. Contaba, efectivamente, con el juicio favorable de los selectos, cuyo rumor amigo llega hasta la redacción del *Mercure*, donde la ilustre novelista trabaja al lado de su marido, sin mengua de su temperamento ni de su estética. Pero esa sanción oficial de unos libros, ligeros, según ella, y perversamente trascendentales en realidad, ha superado todas las posibilidades soñadas. El Gobierno francés no sólo aprueba, sino que premia (Alsina 1924: 7).

Rachilde no fue la única escritora que obtuvo el reconocimiento literario, sino que compartió el mismo con algunas de sus contemporáneas. Los primeros años del siglo XX son cruciales para la mujer gracias a la adquisición progresiva de derechos y a la promulgación de leyes que hacen que la mujer obtenga mayor protección jurídica. Las mujeres se

2 Según Patricia Ferlin en *Femmes d'encrier*, sólo le bastaba treinta días para escribir una novela (Ferlin 1995: 95).

3 Traducción de Luis Contreras de *Le Dessous* (traducción reeditada en 2012).

abren paso en el mundo de las letras y la *Belle Époque* fue un periodo de proliferación de la literatura femenina (*Cfr*. Leroy; Bertrand 1998).

Aunque Rachilde desarrolle también su actividad literaria durante la *Belle Époque*, la escritora pertenece a una etapa anterior, la Decadencia de final de siglo. El imaginario decadente presenta asimismo un carácter misógino. Rachilde ha sido catalogada como escritora decadente y se le atribuye dicho carácter misógino debido, principalmente, a la explotación del cliché de la *femme fatale* en su obra, que además lleva al extremo, por lo que muy a menudo sus protagonistas femeninas son mujeres destructoras, dominantes y sádicas[4].

No obstante, el aspecto más significativo de Rachilde es que consiguió hacerse un hueco en el panorama literario de la época, cuyo dominio era completamente masculino, y crea una literatura que se posiciona al mismo nivel que la masculina[5], sin tener que justificar su labor literaria (*Cfr*. Lojo 2012: 319). Rachilde, además de acceder al minoritario círculo de escritores finiseculares, fue considerada una personalidad influyente, no sin antes superar todos los obstáculos que intentaron limitarla, sobre todo en sus inicios. Fue, en efecto, además de pionera, precursora de la entrada de la mujer en ambientes literarios:

> Rachilde, en fait, ouvre le chemin à des cadettes dont les débuts seront moins problématiques, mais les mérites parfois plus discutables. Songeons aux étoiles de la Belle-Époque, aux Anna de Noailles, Gérard d'Houville, Jane Catulle Mendès, Lucie Delarue-Mardrus, Renée Vivien, Nathalie Barney et, plus tard, à une Marcelle Tinayre ou une Colette Yver, qui bénéficieront les unes d'un nom, les autres d'un époux fameux, les dernières du courant féministe naissant (Dauphiné 1985: 21).

Evidentemente, antes de Rachilde hubo otras personalidades femeninas que también ejercieron la literatura, pero es ella quien realmente consigue que la suya sea la que se encuentre al mismo nivel que la masculina, de la que nunca quiso desmarcarse, con declaraciones que, vistas desde la perspectiva contemporánea, resultan cuanto me-

4 *Cfr*. Lojo Tizón, Mª del Carmen (2013): «Figuras masculinas en algunas novelas de Rachilde» in Catena, Àngels; Estrada, Marta; Mallart, Myriam; Ventura, Gemma (Éds) in *Les mondes du français*. XXI Colloque de l'Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española. Barcelona-Bellaterra: Secció de Filologia Francesa- Departament de Filologia Romànica (Universitat de Barcelona)/ Departament de Filologia Francesa i Romànica (Universitat Autònoma de Barcelona), pp. 220-228. En dicho artículo, se ofrece un análisis de la relación hombre-*femme fatale* en la novela de Rachilde.

5 Claire-Lise Tondeur realiza un análisis crítico de la correspondencia de Flaubert en la que el escritor diferencia entre literatura masculina (prestigiosa) y la femenina (mediocre) (Tondeur 1984: 86).

nos sorprendentes. Rachilde consiguió acceder a la escena literaria, altamente restringida para la mujer en el siglo XIX, pues como hemos indicado anteriormente, la escritura era un acto masculino:

> ¿Es la pluma un pene metafórico? Parece que Gerard Manley Hopkins así lo pensaba. En una carta a su amigo R. W. Dixon escrita en 1886, le confiaba un rasgo crucial de su teoría sobre la poesía. Declaraba que "la cualidad más esencial del artista" es la "ejecución magistral, que es una especie de don masculino y distingue fundamentalmente a los hombres de las mujeres, es el engendramiento del pensamiento propio sobre el papel, en verso o como sea". Además, señalaba que "considerándolo mejor, me asombra que la maestría de la que hablo no sea en la mente más que una pubertad en la vid de esa cualidad. La cualidad masculina es el don creativo". En otras palabras, la sexualidad masculina no es sólo analógica, sino realmente la esencia de la fuerza literaria. La pluma del poeta es en cierto sentido (incluso más que de forma figurada) un pene (Gilbert; Gubar 1998: 18).

Rachilde, sin embargo, demostró a la sociedad francesa de su época que las mujeres también eran capaces de crear una literatura equiparable a la del hombre, sin tener que escribir exclusivamente obras ligadas a la moral, ni justificar su labor literaria como un pasatiempo, pudiendo convertirse ésta en su actividad profesional. El alto contenido inmoral que caracterizó su obra, dentro de los clichés de su época, podría resultar una reacción frente a dicha premisa. Pero de ahí a catalogar a Rachilde como una autora misógina -de hecho es ésta la visión que se ha venido transmitiendo- resulta al menos paradójico. Es cierto, que puede presentar rasgos machistas (que no misóginos), similares a los de la literatura de su época, que no han de causar ningún tipo de sorpresa debido al periodo que le tocó vivir, y sobre todo, a las vivencias que experimentó durante su infancia, pues jugaron un papel de suma importancia en la formación de su pensamiento. Evidentemente, tampoco podemos arriesgarnos a considerarla como feminista, en gran medida porque ella misma se posicionó en contra de este movimiento, al que ataca duramente en su panfleto *Pourquoi je ne suis pas féministe* (1928). Sin embargo, en él reconoce haber contribuido a esta corriente y pudo haber sido, quizás muy a su pesar, feminista o pre-feminista:

> Ayant vécu, bien ou mal, je ne peux offrir ici que le résultat de mes propres expériences. Je le ferai donc en toute connaissance de cause et en prenant cette liberté comme représentant, malgré moi, une des premières féministes de l'époque, sinon par le mérite, au moins

par l'esprit révolutionnaire d'alors… qui est, à présent, l'esprit réactionnaire car ainsi tourne la roue du progrès mettant en bas ce qui fut en haut, sans, d'ailleurs, améliorer énormément l'existence (Rachilde 1928: 8).

No obstante, en el mismo panfleto aclara que ella no pretende crear escuela, y que actuó particularmente desde una perspectiva puramente individual:

J'ai toujours regretté de ne pas être un homme, non point que je prise davantage l'autre moitié de l'humanité mais parce qu'obligée, par devoir ou par goût, de vivre comme un homme, de porter seule tout le plus lourd fardeau de la vie pendant ma jeunesse, il eût été préférable d'en avoir au moins les privilèges sinon les apparences. Cette tendance à des allures masculines ne m'a nullement inspiré le désir de m'emparer de droits qui n'étaient pas les miens. J'ai toujours agi en *individu* ne songeant pas à fonder une société ou à bouleverser celle qui existait. J'aime, par-dessus tout, la logique et si je consens à être une exception (on ne peut pas faire autrement dans certains cas) je n'entends pas la confirmer en prenant mes personnelles erreurs pour de nouveaux dogmes. (Rachilde 1928: 6).

La utilización del término "individuo" no es baladí ya que *individu*, concentra algunos de los vectores más importantes por los que circula su obra. Por un lado, expresa la individualidad (afín al pensamiento de Schopenhauer que influenció a la Decadencia), y por otro, "individuo" es presentado como un término asexuado, fin último de su literatura; encontramos aquí atisbos de lo pretendido por Rachilde: alcanzar esa ambigüedad y androginia que permita eliminar la distinción establecida entre literatura masculina y femenina. Dicho de otra manera, más sintética y abrupta: acabar con el sexo por una inflación del mismo en la literatura.

El análisis del panfleto *Pourquoi je ne suis pas féministe* (1928) y de su correspondencia personal, podrían facilitarnos las claves de muchas de las contradicciones que pueblan su obra, una de las más llamativas es, sin duda, su lucha por la libertad de la mujer (de ella, como mujer) y sus declaraciones frente a esa misma lucha por la emancipación:

Si je suis *vivante* à un âge où, sans doute, à leurs beaux yeux, je devrais être morte, c'est parce que j'ai toujours eu, malgré toutes les exagérations de mon existence, le respect de la logique : je ne fais pas ce qui m'est contraire et mon instinct d'animal, qui n'a jamais désarmé au milieu de la *jungle mondaine*, m'avertit du danger de

> certaines modes. Je n'imite pas les gestes de l'humanité quand je me sens très loin de cette humanité-là. Je ne lui dois rien et ne lui donne que ce qui peut lui faire plaisir de me donner… et quiconque veut me contraindre à lui rendre…un hommage que je ne veux pas lui rendre…n'a jamais eu qu'à s'en repentir. Par-dessus tout j'aime la liberté…surtout la mienne ! (Rachilde 1928: 72).

Rachilde critica duramente a la mujer que busca la aceptación del hombre, y en general de la *sociedad masculina*, imitando su comportamiento, pues tal imitación es considerada por la escritora como la pérdida de la libertad, y que paradójicamente la libertad es el principal derecho por lo que luchó el movimiento feminista: "- Mais, cher Monsieur, on peut s'habiller en homme sans se croire obligée d'imiter leurs défauts… […]" (Rachilde 1947: 91-92). A causa de tal imitación en pos de la aceptación, Rachilde denomina a este tipo de mujeres como "les frères inférieurs de l'homme" (Rachilde, 1928: 10). Igualmente critica que sus *consœurs* hagan uso de la literatura con otros fines que el Arte, pues lo percibe como una violación del mismo:

> Son premier grief, nous l'avons évoqué plus haut : elles utilisent la littérature pour arriver à leurs fins. Plus important encore, elle les accuse de dépoétiser l'Amour, en considérant avec mépris leurs revendications bassement pragmatiques […]. Rachilde vient ainsi, à titre de digne représentante de la sensibilité décadente, introduire dans le débat social et politique que mènent les féministes un argument qui relève d'une tout autre sphère, l'esthétique, et joue, avec mauvaise foi, sur les registres sociaux et littéraires (Denault 2011: 200).

La obra de Rachilde está plagada de continuas dicotomías, y una de las principales es la oposición entre la *cérébralité* y la *matérialité*. Fiel a la doxa decadente, Rachilde aboga por la *cérébralité* influenciada por el idealismo imperante a finales de siglo. De tal modo, Rachilde percibe las reivindicaciones feministas como reclamos materiales, pues para sentirse libres exigen derechos sociales. Sin embargo, la libertad para la escritora francesa reside en el individuo y, éste consciente de ello hará uso de la misma. Para ella, la libertad no es un elemento externo que se nos tiene que autorizar, sino que es intrínseco al ser humano:

> Émanciper les femmes ? Pourquoi faire, mon Dieu ? Toute femme intelligente, ou douée seulement de la puissance de raisonner, s'émancipe quand elle le désire, et pour ce qui lui convient elle n'a nul besoin de voter ni de s'occuper des différents genres de gouvernements, qui crouleront bien sans ses sollicitudes. Ne perdez pas de

vue, bon réformateurs, que la femme est supérieure à l'homme de par la force même de sa patience, qui userait des rocs[6]. Elle n'a pas besoin d'égaler l'homme dans ses idioties pour le suivre dans ses meilleures études. Elle peut, si elle veut, gagner *de la vie*, sinon du *luxe* (Rachilde 1896: 197-198).

Su primera gran novela, como hemos dicho, fue *Monsieur Vénus*. En 1889, Louis Villatte, seudónimo de Adrien Joseph Bajut (Didier 2009: 133), hace una crítica de la novela y ya entonces, él parece dar con la clave del pensamiento rachildiano para con la mujer. En general, el autor decadente se hace eco de los *dolores* de la sociedad de su tiempo, los radicaliza representando situaciones extremas y dicho proceso de hiperbolización no es más que un reclamo de cambio. De igual modo ocurre con la presencia de la mujer en la novela rachildiana. La escritora se apropia de un imaginario existente, tanto literario como político-social y lo lleva al extremo. Muestra así que la mujer puede situarse al mismo nivel que el hombre, y en su obra la mujer aniquila al hombre del mismo modo que éste la aniquila socialmente. Así, el ser ideal sólo es realizable a través del equilibrio entre masculinidad/feminidad.

Louis Villatte publica en *Le Décadent* un artículo sobre *Monsieur Vénus* en el que percibe a Rachilde como defensora de la mujer:

> Mlle Rachilde en développant cette théorie de l'inanité de l'amour a pris un plaisir malin à ravaler l'homme bien au dessous de la dernière des prostituées. En cela elle a bien fait au point de vue de son sexe et elle mérite à ce titre les hommages d'un grand nombre de femmes. Elle les a vengées de cette prétendue infériorité dont les accuse si sottement la mufflerie écriturière de notre triste époque. La femme inférieure ! Rachilde n'y croit point. Elle a raison. Des femmes comme Madame Adam, comme Séverine et comme elle sont plus fortes que les trois quarts des hommes qui les attaquent et sont de taille à répondre à toute agression. […] Nous ne voyons pas qu'il en soit autrement pour la femme qui aspire à jouer le rôle de l'homme. Ce défaut est un des plus graves que nous ayons rencontrés dans *Monsieur Vénus* (Villatte 1889: 59).

En 1913, Valentine de Saint-Point, que frecuentaba el salón de Rachilde (Geat 2009: 123), publica el *Manifeste de la femme futuriste*. Tal y como afirma Marina Geat en su artículo titulado "Rachilde: La Révo-

6 Citado por Citado por Marina Geat (2009): «Rachilde: La Révolution de l'écriture féminine entre Symbolisme et Futurisme», *Intercâmbio* 2.ª série nº2: 131. Disponible en http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8695.pdf [Consultado el 1/12/2014]

lution de l'écriture féminine entre Symbolisme et Futurisme", la concepción de la mujer en Rachilde y en los Futuristas es recíproca:

> Rachilde aussi, comme le fera Marinetti dans son Manifeste de 1909, a souvent proclamé le « mépris de la femme », à savoir de la femme telle que la société l'a façonnée, une créature faible, mutilée et passive, poupée ou fantoche inerte face aux désirs de l'homme. La " parabole " de *Monsieur Vénus* est exemplaire (Geat 2009: 130).

Si Rachilde manifiesta una postura próxima a la de Marinetti respecto de la mujer, Marina Geat señala en su citado artículo que Rachilde y Valentine de Saint-Point tienen también posturas muy cercanas en lo referente a la percepción de la mujer. Valentine de Saint-Point expresa en su manifiesto:

> **Il est absurde de diviser l'humanité en femmes et en hommes**. Elle n'est composée que de **féminité** et de **masculinité**. Tout surhomme, tout héros, si épique soit-il, tout génie, si puissant soit-il, n'est l'expression prodigieuse d'une race et d'une époque que parce qu'il est composé à la fois d'éléments féminins et d'éléments masculins, de féminité et de masculinité : c'est-à-dire qu'il est un être complet. Un individu, exclusivement viril, n'est qu'un brute ; un individu exclusivement féminin, n'est qu'une femelle[7] (Saint-Point 2005: 8-10).

Es por ello que Rachilde, entre otros aspectos, concibe el ser andrógino como el ser ideal y sentencia en su citado panfleto: "La guerre des sexes est une lutte nouvelle à ajouter aux luttes anciennes et elle ne serait très intéressante que si elle amenait au … troisième sexe" […] (Rachilde 1928: 12).

Villatte detecta en *Monsieur Vénus* una única pega: "Nous ne voyons pas qu'il en soit autrement pour la femme qui aspire à jouer le rôle de l'homme" (Villatte 1889: 59); se trata pues de la misma *pega* que Rachilde encuentra en las feministas: la imitación del hombre ("Je n'imite pas les gestes de l'humanité quand je me sens très loin de cette humanité-là" (Rachilde 1928: 72). Saint-Point converge de nuevo con Rachilde en dicho aspecto, y ambas autoras rechazan la corriente feminista, no por repudiar o despreciar a la mujer, sino por el camino que sigue la corriente:

> Le Féminisme est une erreur politique. Le Féminisme est une erreur cérébrale de la femme, erreur que reconnaîtra son instinct.

7 Las negritas son del texto original.

Il ne faut pas donner à la femme aucun des droits réclamés par les féministes. Les lui accorder n'amènerait aucun des désordres souhaités par les Futuristes, mais au contraire, un excès d'ordre[8] (Saint-Point 2005: 12)[9].

Según Rachilde, que la mujer obtenga los derechos que reclama no tiene nada que ver con la emancipación de la mujer, sino que ésta sería cómplice de la torpe gestión socio-política que detentan los hombres[10]:

> [...] j'ai peur que demain la grâce de la femme... soit reconnue *d'utilité publique* et se *socialise* au point de devenir l'article banal, un objet de bazar à treize et que l'on trouve des catégories de femmes tendres ou amusantes à des milliers d'exemplaires comme les confections des grands magasins... *de nouveauté*[11] où c'est toujours la même chose (Rachilde 1982: 167).

Consideramos que Rachilde conserva en gran medida el imaginario de final de siglo, pero aportando novedades importantes. Creemos pues, que representa un estado de transición referente a la igualdad de géneros, y que su forma de vida atestigua de tal modo un cierto rechazo hacia el imaginario finisecular, no sin ocasionar en la escritora un fuerte sentimiento contradictorio, muy característico también durante este periodo, provocado por la incertidumbre que suscita la sociedad venidera. Lejos de ser cómplice del feminismo social, su postura estaría tal vez más cerca del feminismo elitista, ya que debido a la situación privilegiada que gozó como escritora, nunca tuvo la necesidad personal de reclamar los derechos sociales de los que la mujer estaba privada. De igual modo, Rachilde parece percibir el feminismo como una lucha de sexos en la que hombre y mujer son seres opuestos y uno de ellos busca someter al otro; es decir, ve en las feministas la posibilidad de invertir los roles sociales cuya consecuencia sería la posible sumisión del hombre. En tal caso, Rachilde desconfía tanto de la dominación preponderante del hombre como de la de la mujer. En definitiva, el ser humano le origina tanta desconfianza que se de-

8 Las negritas son del texto original.

9 Citado por Marina Geat (2009): «Rachilde: La Révolution de l'écriture féminine entre Symbolisme et Futurisme», *Intercâmbio* 2.ª série nº2: 130-131. Disponible en http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8695.pdf [Consultado el 1/12/2014].

10 «Si le vote des femmes est une façon de faire partager aux femmes les mêmes « idioties » que les hommes ; si le prétendu « libre amour » n'est que l'opportunisme de celles qui voudraient garder le mari et l'amant, sans avoir le courage sentimental d'un choix ; si le lesbianisme, à la mode à la fin du XIXe siècle, n'est qu'un moyen de plus pour aiguiser les désirs du sexe masculin, Rachilde les refuse» (Geat 2009: 131).

11 La escritora hace referencia a su primera novela: *Monsieur de la nouveauté*.

sarrolla un sentimiento de misantropía en la propia autora (Liar 2011: 60). Ella misma declara en *Dans les puits : ou La vie inférieur, 1915-1917* pertenecer a la clase animal, no a la humana, y que "l'unique ennemi de tous les hommes, c'est celui-là" (Rachilde 1918: 77). La lucha de sexos obstaculiza la conquista de la androginia, tan ansiada por la escritora, androginia que representa a través de sí misma (con el uso de un seudónimo ambiguo y por vestir como hombre siendo mujer); y por supuesto, a través de su obra[12].

Bibliografía

ALSINA, JOSÉ (1924): "Un premio literario", *ABC* (10/11/1924), p. 7. Disponible en http://hemeroteca.abc.es/detalle.stm [Consultado el 21/12/2014]

BRENT LEZAMA, Nigel (1998): *La perversité et la marginalité sexuelles fin de siècle: la mise en discours de la transgression dans trois romans de Rachilde*. Londres/ Ontario: Nigel Lezama. Disponible en http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk3/ftp04/mq30842.pdf [Consultado el 4/10/2012]

DARÍO, Rubén (1905): *Los Raros*. Volumen VI de las obras completas. Madrid: Editorial Mundo Latino. [1ª ed. 1896]

DAUPHINÉ, Claude (1985): *Rachilde, femme de lettres 1900*. Périgueux: Pierre Fanlac.

— (1991). *Rachilde*. París: Mercure de France.

DENAULT, Marilou (2011): "Rachilde et le masque de l'antiféminisme", (Études réunies et présentées par Jean-Philippe Beaulieu et Andrea Oberhuber). *Jeu de masques. Les femmes et le travestissement textuel (1500-1940)*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 195-203.

DIDIER, Bénédicte (2009): *Petites revues et esprit bohème à la fin du XIXème siècle (1878-1889)*. Paris: L'Harmattan.

FERLIN, Patricia (1995). *Femmes d'encrier*. París: Christian de Bartillat.

GAUBERT, Ernest (1907) : *Rachilde*. París: Bibliothèque Internationale d'édition E. Sansot et Cie.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan (1998): *La loca del desván*, Madrid: Cátedra. [1ª ed. 1979]

12 « Je suis androgyne de lettres », affirme Rachilde dans la préface de *Madame Adonis*. « [Il] n'y a même pas un demi-siècle, la créature humaine qu'on appelle aujourd'hui la femme de lettres n'existait pas. Il n'y avait que des hommes de lettres, mâles et femelles ». Rachilde, qui n'hésite pas à faire imprimer sur ses cartes de visite « Rachilde, homme de lettres », porte un regard sans compromis sur son temps; et, à une heure où les frontières se troublent, elle en devient dans son œuvre et en sa personne le miroir [...] (Ladjali 2004: 98).

GEAT, Marina (2009): "Rachilde: La Révolution de l'écriture féminine entre Symbolisme et Futurisme", *Intercâmbio*, 2.ª série nº2: 122-132. Facultade de letras da Universidade do Porto. Disponible en http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8695.pdf [Consultado el 1/12/2014]

GOURMONT, Remy (1906): *Le Livre des Masques. Portraits symbolistes. Gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui.* París: Société du Mercure de France. Disponible en http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k81601v [Consultado el 21/12/2014] [1ªed. 1896]

LADJALI, Cécile (2004): "Quand j'écris, je ne suis d'aucun sexe", *Diogène*, 2004/4 n° 208: 95-106, 2004 DOI : 10.3917/dio.208.0095. Disponible en www.cairn.info/revue-diogene-2004-4-page-95.htm [Consultado el 15 de marzo de 2011]

LAGET, A.L (2011): "La revue *Prometeo* et son traducteur Ricardo Baeza, deux média(teur)s culturels entre fin de siècle et poétique d'avant-garde" 513-547. Disponible en http://crec-paris3.fr/wp-content/uploads/2011/07/ancien-et-nouveau-17-Laget.pdf [Consultado el 17/07/2014]

LEROY, Géraldi; BERTRAND-SABIANI, Julie (1998): *La vie littéraire à la Belle Époque*. París: Presses Universitaires de France.

LIAR, Samuel (2011): *Le Curieux XIXème siècle. Groupes et individualités de la Belle Époque*, París: L'Harmattan.

LOJO TIZÓN, Mª del Carmen (2012): "La temática decadente en *Monsieur Vénus* (1884) de Rachilde", (Bermejo Larrea, Esperanza; Corcuera Manso, J. Fidel y Muela Ezquerra, Julián (Éds). *Comunicación y escrituras. Comunication et écritures. En torno a la lingüística y a la literatura francesas. Autour de la linguistique et de la littérature françaises*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 315-321.

— (2013): "Figuras masculinas en algunas novelas de Rachilde", (Catena, Àngels; Estrada, Marta; Mallart, Myriam; Ventura, Gemma (Éds). *Les mondes du français*. XXI Colloque de l'Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española. Barcelona-Bellaterra: Secció de Filologia Francesa- Departament de Filologia Romànica (Universitat de Barcelona)/ Departament de Filologia Francesa i Romànica (Universitat Autònoma de Barcelona), 220-228.

RACHILDE (1880). *Monsieur de la Nouveauté*, París: Dentu.

— (1888). *Madame Adonis*. París, Ed. Monnier.

— (1896): "Questions brûlantes", *La Revue Blanche*, Tomo XI (Segundo semestre): 198-200. Disponible en http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15532c.image.langES.r=la%20revue%20blanche [Consultado el 16/09/2014]

— (1904): *Le Dessous*, París: Mercure de France.

— (1918): *Dans les puits : ou, La vie inférieure, 1915-1917*. París: Mercure de France.

(1928): *Pourquoi je ne suis pas féministe*. París: Editions de France.
(1947): *Quand j'étais jeune*. París: Mercure de France.
(1977): *Monsieur Vénus*. París: Flammarion. [1ªed. 1884].
(1982): *La Jongleuse*. París: Des femmes. [1ªed. 1900].
(2012): *La Ciénaga Florida*. Barcelona: Azul. [1ªed. 1914]. Traducción de Luis Ruiz Contreras.

SAINT-POINT, Valentine (2005): *Manifeste de la Femme futuriste, suivi de Manifeste futuriste de la Luxure, Amour et Luxure, Le Théâtre de la Femme, Mes débuts chorégraphiques, La Métachorie*. Textes réunis, annotés et postfacés par Jean-Paul Morel. Clamecy: Éditions Mille et Une Nuits [1ª ed. 1912].

TONDEUR, Claire-Lise (1984): *Gustave Flaubert critique: thèmes et structures*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

VILLATTE, Louis (1889): "Les livres: *Monsieur Vénus*", *Le Décadent*. Quatrième Année. Nº29: 58-59. Deuxième série. Février 1889, París. Disponible en http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200189v.image.langES.r=Le%20Décadent [Consultado el 1/12/2014]

André Léo, pionera del sufragismo de la segunda mitad del siglo XIX en Francia: del socialismo utópico a la defensa de la emancipación de las mujeres

Anna Mellado García
I.E.S. Poeta Julián Andúgar/ Universidad de Murcia

Resumen: Figura relevante del feminismo, André Léo es una de las fundadoras de las primeras ligas y sociedades feministas de la segunda mitad del siglo XIX en Francia y una de las pocas feministas cercanas al anarquismo. Participó en los primeros debates públicos sobre el trabajo de las mujeres en Francia. Fue muy conocida a partir de los acontecimientos de la Comuna de París en 1871, ya que tuvo un importante protagonismo por su participación activa en la defensa de las libertades del pueblo. Mujer de letras de gran talento, fue novelista, periodista, ensayista, escritora de cuentos y de literatura juvenil, además de pedagoga innovadora. En todos sus escritos denunció el sistema patriarcal y defendió la educación laica como medio de superación social.

Palabras clave: Feminismo; Comuna de París; Educación; Socialismo libertario.

La figura de André Léo, casi desconocida e ignorada ha sido poco estudiada en la historia del feminismo y en la de los movimientos sociales de la segunda mitad del siglo XIX. André Léo fue una escritora comprometida por la defensa de la dignidad humana, los derechos individuales y colectivos, el feminismo y la educación laica. De forma coherente hasta su muerte combatió con su pluma las iniquidades sociales, la explotación laboral, el autoritarismo y el belicismo. Denunció a lo largo de toda su obra las injusticias y los abusos cometidos contra las mujeres. Reclamó incesantemente la igualdad de los sexos y de las clases sociales como condición indispensable de libertad y progreso.

La primera rehabilitación pública de André Léo tuvo lugar el 8 de marzo de 1984 a cargo de la asociación que lleva su nombre, con la organización de debates en torno a su figura. En el año 2000, con moti-

vo del primer centenario de su muerte, se organizaron diferentes acciones académicas, culturales y de difusión. Desde entonces la asociación André Léo ha procurado publicaciones en torno a su biografía y sus escritos, se han reeditado algunos de sus libros y progresivamente ha despertado el interés de autores y sobre todo de autoras de ámbitos feministas y sociopolíticos. En 2015, la Universidad de Rennes publicó un gran trabajo de investigación prologado por la historiadora y feminista Michelle Perrot: *Les vies d´André Léo. Romancière, féministe et communarde*. La considerable obra de André Léo –ensayos, artículos, cuentos y relatos para jóvenes y más de treinta novelas–, obra aún no del todo recuperada, resulta una valiosa fuente para la historia de la literatura de la mitad del siglo XIX. Teniendo en cuenta la extensión de su obra, este estudio se desarrollará en torno a la selección de los textos más representativos de la autora por su contribución al movimiento feminista y a la educación como medio de emancipación.

Victoire Léodile Béra (1824-1900), nombre auténtico de André Léo, proviene de una familia burguesa de demócratas de ideas avanzadas instalada en la ruralidad del entorno de Poitiers. Con 27 años contrae matrimonio en Suiza con Grégoire Champseix, exiliado por delitos de prensa. Fue discípulo de Pierre Leroux –importante difusor del socialismo utópico en Francia– y compañero de militancia socialista de la feminista Pauline Roland. En 1853 Léodile Béra es madre de los gemelos André y Léo, de los cuales toma el nombre para su pseudónimo en la escritura. No es el único pseudónimo, aunque si el más conocido de los adoptados, ya que también escribió bajo el nombre de Victor Léo o Lucie Bénédict. Tras la amnistía de 1859 la familia Champseix regresa en 1861 a París donde conoce a la familia Reclus, iniciando una amistad duradera. Pero pocos días después Grégoire Champseix fallece y Léodile Béra deberá hacerse cargo ella sola de sus hijos y de su situación económica. Ayudada por muchos amigos, sobre todo por los Reclus, publicará de forma periódica artículos, ensayos y novelas por entregas en los periódicos más famosos de la época, lo cual le procuró un medio de subsistencia. André Léo es una mujer emancipada que hubo de trabajar sin relajo y que pasó muchos apuros económicos durante su vida. En 1864 fue admitida en la *Société des gens de lettres*, fundada por Balzac, en reconocimiento a su talento literario. Desde 1867 André Léo recibió en su apartamento de Batignolles a las personalidades del mundo literario y político como Sainte-Beuve, la familia Reclus, Louise Michel, Victor Hugo o Élisa Lemonnier.

La escritora es una de las pioneras del periodismo, iniciando su carrera a partir de 1867, colaborando con artículos de opinión en los periódicos progresistas más importantes de la época: *L´Opinion Nationale*, *Le Cri du Peuple*, *Le Siècle*, *La Tribune des femmes*, *Le rappel*,

Le Droit des femmes, *La petite République* o *L´Aurore*. También es cofundadora de los periódicos *La Sociale, La République des Travailleurs* y *Le socialisme progressif*.

A raíz de su participación en los acontecimientos de la Comuna de París en 1871, se exilió a Suiza, donde inició una nueva vida con su compañero sentimental Benoît Malon. En 1880, André Léo se instala en Italia donde se dedica a gestionar una explotación rural de su propiedad, sin dejar de publicar y de realizar largas estancias en Francia. Tras la muerte de sus dos hijos estableció definitivamente su residencia en París, donde murió en 1900, olvidada y casi desconocida hasta la actualidad.

Las condiciones bajo las cuales André Léo y sus coetáneas publicaron sus escritos bajo el Segundo Imperio (1852-1870) fueron muy difíciles. El hecho de que la mujer escribiera era motivo de escándalo, de burla y de vilipendio por parte de numerosos y reconocidos pensadores, políticos y escritores. Desde la Monarquía de Julio (1830-1848) las mujeres que procuran participar de la vida civil y política por medio de la escritura son llamadas de forma despreciativa *bas-bleu*: pedante y/o pretenciosa. Uno de los mayores contribuidores al asentamiento en la sociedad de la idea de inferioridad intelectual de la mujer fue el filósofo Pierre-Joseph Proudhon, revolucionario socialista y contradictoriamente uno de los más acérrimos difusores de la misoginia. El historiador Jules Michelet es otro reputado misógino, menos categórico que Proudhon, pero de una ambigüedad inquietante: reafirma la inferioridad intelectual de la mujer, aunque reconoce una posible inspiración entre las mujeres de letras. Pero según Michelet, la desbordante e incontrolable emotividad de la mujer, sumadas a su falta de rigor intelectual, no le permiten abordar grandes creaciones ni igualarse a la genialidad masculina. Michelet le reconoce el derecho a la mujer a escribir, pero no a ser publicada, y mucho menos bajo su propio nombre. Sin embargo las mujeres tienen acceso a algunos espacios de escritura consentidos por los hombres: la literatura infantil y juvenil, los cuentos moralistas y los relatos didácticos. Se les permite la expresión como madres o instructoras morales conforme al ideario patriarcal, monárquico y eclesiástico. Pero los futuros cambios sociales permitirán que las mujeres puedan acceder a publicar otros tipos de texto, sobre todo a partir de que el periodismo se afirma como fuente primordial de lectura entre las masas sociales. Por ello bajo la Tercera República (1870) el movimiento de publicaciones de textos escritos por mujeres se amplificará significativamente.

En este complicado contexto André Léo publica en 1859 su primera novela, escrita durante su primer exilio en Suiza: *Une Vieille Fille*, reeditada en 1864 en París. La autora presenta los dos tipos de mujer que se encontrarán a lo largo de su producción escrita: la mujer frívola que responde al ideario patriarcal, cuyo objetivo es encontrar un marido

o amante y la mujer inteligente e independiente, que prefiere quedar soltera antes que unirse a un hombre por convencionalismo social.

En 1860 publica por entregas en *L´Éspérance* la novela *Un mariage scandaleux* que fue reeditado en 1862 en Paris por Hachette en formato libro, en 1863 por Achille Faure y en 1883 por Marpon-Flammarion. La novela tuvo una repercusión importante en el círculo de la crítica literaria parisina y también fuera de Francia, ya que fue traducida al ruso en 1865 y 1867. Alabada por Jules Vallès, esta obra significó la entrada en literatura de André Léo. Obtuvo muchas críticas favorables y fue comparada a George Sand – « […] même force, même ampleur et même simplicité; moins d´idéalité, de lyrisme peut-être mais un plan mieux conçu et une observation plus exacte. » (Noël in Dalotel 2004: 22). Es una obra que posee un gran interés histórico y que presenta personajes caracterizados con gran agudeza psicológica. Ambientada en el entorno rural de Poitiers, la autora critica la diferencia de clases que separa la burguesía del campesinado y que impide la unión de personas enamoradas por un clasismo reductor. Denuncia la falta de libertad de las mujeres y su forzoso destino servil.

La eliminación de las infranqueables limitaciones entre las clases sociales y la defensa de los derechos de las mujeres serán los dos campos de batalla a los cuales André Léo se entregará sin desfallecimiento y de forma continuada a lo largo de su existencia. Para la autora la escritura no solo es un medio de expresión o de subsistencia, sino un instrumento de lucha sociopolítica. Por ello argumenta que la persona que escribe tiene una enorme responsabilidad social y denuncia el menosprecio de las mujeres descritas según el canon literario: disminuidas intelectuales sin valores éticos o morales, místicas, hipocondríacas, histéricas, urdidoras de tramas y astutas aprovechadas de generosos y honrados hombres.

En su defensa feminista André Léo prestó siempre especial atención a la condición de las mujeres de la clase obrera y a las mujeres del ámbito rural. Su carrera periodística comenzó con reportajes en Bretaña y en Anjou publicados en *La Coopération* en 1867, sobre las condiciones laborales de las mujeres y las desigualdades salariales entre hombres y mujeres. Desde 1868 participó activamente en los debates públicos de Vauxhall (centro de reuniones políticas en París) sobre el trabajo de las mujeres y posteriormente publicó numerosas encuestas sociales, textos de denuncia sobre las condiciones de las mujeres de la clase obrera y artículos reivindicando la necesidad de formación de las mujeres trabajadoras para lograr su emancipación. La denuncia del sistema patriarcal es un referente en todas sus obras ya sea en textos de propaganda y de análisis políticos o en sus novelas. Algunos de los textos feministas fundamentales por su originalidad y compromiso son el ensayo *La fem-*

me et les moeurs. Liberté ou monarchie y las novelas *Aline-Ali* y *Marianne*, en las cuales confiere a sus protagonistas el poder de transformar la sociedad por la afirmación personal y la lucha social.

Durante el siglo XIX el feminismo se integrará en el conjunto multiforme del socialismo con el cual chocará en numerosas ocasiones, absorbiendo en cierta medida el movimiento feminista, para el cual el sufragismo no será una exigencia generalizada hasta 1900. Para André Léo la reivindicación sufragista será un compromiso inquebrantable que no supeditará a la esfera socialista, siendo en este aspecto una pionera del feminismo. La obra de André Léo se caracteriza por un feminismo didáctico de extraordinaria rigurosidad y de moderno análisis adelantado a su tiempo que servirá de fuente para relevantes figuras del feminismo posterior. André Léo basa su defensa de los derechos de las mujeres en el ideario revolucionario de 1789 y en pensadores revolucionarios como Condorcet. Influida por la corriente sansimoniana del socialismo utópico, el pensamiento socialista de la escritora evolucionará planteando la necesidad de la educación de las masas para conseguir el cambio social. La humanidad debe emanciparse del yugo de los explotadores laborales, de la monarquía y del clero, que justifican y consolidan desde hace siglos una situación de desigualdad entre las personas. Para André Léo la lucha por el progreso social se fundamenta desde un espacio de convergencia entre el socialismo libertario y el feminismo: « Au point de vue de la société, le droit du plus fort n´existe pas. C´est la première abdication que le contrat social exige et il faut qu´elle soit complète.» (Léo 1990: 68). Su teoría social y política sobre los derechos de las mujeres destacará por su claridad de ideas expuestas con absoluta firmeza, rigor y coherencia. Su espíritu crítico le llevó a ser tratada con desconfianza y con rechazo tanto por marxistas como por anarquistas, a los cuales reprochó luchar por la liberación de la esclavitud de los hombres pero no de las mujeres, poniendo en duda su condición de demócratas.

En 1868 se aprueban bajo el Segundo Imperio algunas leyes que permiten una cierta libertad de expresión a la oposición política. Los debates públicos renacen y André Léo participa en las primeras reuniones públicas sobre el trabajo y la emancipación de las mujeres, adquiriendo una gran notoriedad. Reúne un grupo de mujeres para la redacción de un manifiesto que reivindica la igualdad de los sexos y la libertad en el orden religioso, civil, político y moral y anuncia la fundación de la *Ligue en faveur des droits des femmes* para la consecución de los derechos civiles de las mujeres. Será la primera organización feminista fundada en Francia desde 1848, constituyendo una etapa importante en la historia del movimiento feminista. La Liga se convertirá en 1869 en la *Société de la Revendication des Droits des Femmes* contando paritariamente con

siete fundadoras y siete fundadores. André Léo redactará otro manifiesto por la emancipación de las mujeres que será apoyado por la firma de cientos de mujeres y de hombres. El objetivo fundamental de la Sociedad es fundar escuelas primarias laicas para niñas. Para André Léo el modelo de escuela republicana, democrática y laica es el idóneo para formar ciudadanos y ciudadanas de un mundo nuevo e igualitario y por ello extiende su propuesta a las escuelas de niños existentes. André Léo, que definirá su proyecto pedagógico con términos como pedagogía nueva y escuela nueva, responde a la propuesta educacionista sociopolítica libertaria. Se inspira de pedagogos como Johann Pestalozzi, Marie-Pape Carpantier, Sébastien Faure, o Friedrich Froebel y de pensadores importantes del anarquismo como Charles Fourier, Pierre Proudhon o Mijaíl Bakunin.

La educación republicana y laica como forma de emancipación personal y social para ambos sexos ya había sido tratada por parte de la autora en novelas como *Jacques Galéron* (1864), manifiesto contra la ley de educación Falloux que favorecía la enseñanza confesional basada en la represión y el castigo. En el texto epistolar *Observations d´une mère de famille à M.Duruy* (1865), dirigido al ministro de Instrucción Pública, había denunciado la enseñanza de la historia religiosa reclamando una reforma educativa basada en la enseñanza racional, fundada en la observación de la naturaleza y el progreso científico. En 1870 firmará el manifiesto *À tous les démocrates* junto a Paul Lacombe, Julie Toussaint y Élisée Reclus, reclamando instrucción pública para la masa social como medio de progreso. El proyecto pedagógico impulsado por André Léo prosigue su curso, pero en 1870, a punto de ser abierta la primera escuela para niñas, la Sociedad se verá disuelta por los acontecimientos que desembocarán en la revolución de la Comuna de París. Pero la escritora seguirá difundiendo sus propuestas educativas por medio de numerosos artículos en la prensa y también en muchas de sus novelas donde la reflexión pedagógica está presente o constituye el núcleo argumental principal.

André Léo propone una educación amable exenta de violencia, que fomente el respeto a la naturaleza, sustituyendo la enseñanza religiosa reaccionaria por una enseñanza moral democrática impartida por docentes formados y formadas. Partiendo de la curiosidad del niño o de la niña y de su psicología y ritmo de aprendizaje, la escritora apuesta por la motivación del alumnado encauzando sus centros de interés hacia la deducción y el razonamiento, rechazando la memorización y el aprendizaje abstracto. Promueve el aprendizaje activo y colaborativo enriquecido por el desarrollo de actividades extraescolares en el medio natural, reclama una nueva programación de materias atractivas y útiles, y que las niñas puedan estudiar las mismas materias que los

niños, incluida la educación física. Las propuestas de André Léo para la formación del profesorado, los programas curriculares y la actualización didáctica son ampliamente tratadas en las novelas *L´Institutrice* (1872) y *Le petit moi* (1892). La autora implica a las familias en el proceso educativo, dando consejos para la educación de los niños en la familia (*Une maman qui ne punit pas*, 1870). El diseño pedagógico de André Léo trata de conseguir una educación integral, racional y democrática que promueva el progreso social, argumento de la novela destinada a jóvenes, educadoras y educadores *La famille Audroit et l´éducation nouvelle* (1899). Configura una enseñanza teórico-práctica para que las clases populares se animen a llevar a sus hijos e hijas a la escuela, fomentando un aprendizaje para la vida cotidiana de las clases trabajadoras, diseñando también un programa para escuelas de adultos (*Attendre-Espérer* 1868, traducido al ruso en 1870).

En la novela *Aline-Ali* la educación también ocupa un lugar importante. Su protagonista funda varias escuelas basadas en la enseñanza cooperativista, desde jardines de infancia inspirados por Froebel, pasando por un instituto agrícola para jóvenes mujeres, talleres de costura, o de aprendizaje del manejo de una imprenta y de la encuadernación e incluso una escuela de institutrices. Pero *Aline-Ali* es fundamentalmente una novela feminista en la que se tratan cuestiones discriminatorias como la desigualdad de salarios entre los sexos y se denuncian los intercambios económico-sexuales. Publicada por entregas en 1868 en *L´Opinion Nationale* y como libro en 1869, fue traducida al ruso en 1869 y en 1870. Ambientada en París en 1850, la protagonista rechaza el matrimonio, símbolo de subordinación, y emprende un viaje originalmente travestida en hombre bajo el nombre de Ali para descubrir el mundo masculino. Inicia una amistad con un hombre del cual se enamora, pero se percata de que una relación de igualdad en pareja es imposible. Finalmente, decepcionada, la protagonista supera su insatisfacción personal y se entrega a la educación de las mujeres y a la mejora de sus condiciones de trabajo.

En 1869 André Léo promueve la defensa de los derechos políticos de las mujeres en el ensayo *La femme et les moeurs. Liberté ou monarchie*. Es una serie de artículos publicados en *Le Droit des femmes*, periódico fundado por Léon Richer y Maria Deraismes. Versan sobre la condición femenina y constituyen una respuesta a la misoginia manifestada por grandes pensadores y políticos de la época. La originalidad de este ensayo es haber realizado una rigurosa crítica del conjunto de tesis que pretendían justificar la inferioridad de la mujer y su relegación a la miseria. Consciente de que la alienación de la mujer es una cuestión de orden jurídico, la autora desmonta uno por uno los argumentos antisufragistas. A diferencia de obras de antecesoras feministas de André

Léo, su texto es pionero porque constituye un manual didáctico de feminismo. Se vendieron alrededor de 4.000 ejemplares, lo cual avala su repercusión en su momento, teniendo en cuenta que la publicación y la lectura de estos textos son altamente minoritarias. En 1990 el ensayo ha sido reeditado con el subtítulo *Monarchie ou liberté*.

El primer capítulo nos ofrece una visión de conjunto bien fundada sobre la evolución del movimiento feminista, sus apoyos y detractores, así como la publicación de obras que tuvieron una repercusión social importante. Para André Léo si bien la Revolución francesa afirmó y declaró el principio de igualdad entre las personas, los legisladores no incluyeron a la mujer, violando los principios básicos revolucionarios. Su principal referente de defensa es el manifiesto de Condorcet de 1790, *Sur l´admission des femmes au droit de cité*. Es un texto de denuncia que tuvo una gran repercusión en su momento, pero encontró una fuerte oposición entre los medios mayoritarios revolucionarios, que se negaron a reconocer los derechos políticos de las mujeres. André Léo prosigue recordando la importancia de la confluencia entre el socialismo utópico y la Revolución de Julio de 1830 en la reivindicación de los derechos de las mujeres. La autora cita a los principales difusores del socialismo utópico, como Saint-Simon, Charles Fourier o Etienne Cabet, los cuales propiciaron el debate sobre los derechos de la mujer reclamando su emancipación, así como la del proletariado. Alaba las aportaciones de George Sand, Honnoré de Balzac o Eugène Sue, por denunciar en sus obras violaciones de los derechos de las mujeres, como los intercambios económico-sexuales derivados del matrimonio burgués.

Las teorías feministas que se expandieron en un flujo de publicaciones a partir de 1840 culminaron durante la Revolución republicana de 1848, al permitir la intervención de las mujeres en la escena pública sobre todo por medio del periodismo. El movimiento es animado por Saint-Simon y Charles Fourier, aunque André Léo critica que no tuvo la repercusión esperada porque el medio socialista no estaba preparado para las reivindicaciones de las mujeres. La autora recuerda a modo de ejemplo que Jeanne Deroin o Pauline Roland no encontraron apoyo en su propio entorno político cuando presentaron sus candidaturas a las elecciones legislativas.

André Léo resalta la importancia de obras escritas por mujeres publicadas tras la Revolución de 1848. Se trata de *Idées antiprouhonniennes sur l´amour, la femme et le mariage* (1858) de Juliette Lambert-La Messine y de *La femme affranchie* de Jenny d´Héricourt (1860), obras polémicas de gran valor para la causa feminista. Destaca también André Léo el tratamiento de la cuestión de la desigualdad entre los sexos propuesto por Julie-Victoire Daubié en su obra *La femme pauvre au XIXème siècle* (1866). Julie Daubié escribió sobre la condición moral, económica

y política de las mujeres, aportando muchas informaciones en relación a las condiciones laborales de las mismas, proponiendo reformas de mejora concretas. André Léo se une a las críticas de sus antecesoras en la denuncia del mantenimiento del sistema patriarcal alimentado por los escritos de pensadores reaccionarios, feroces detractores de las mujeres, entre los cuales destaca al revolucionario anarquista Proudhon, al historiador Michelet y al fundador del positivismo, Auguste Comte. Los argumentos de los autores contra las mujeres serán objeto de rigurosa y firme refutación por parte de André Léo en varios capítulos:

> Une infériorité physique? – Mais le contrat social a pour but de remplacer le droit du plus fort par le droit commun.
> Une infériorité morale ? – Mais il n´y a pas de moralité sans liberté, sans responsabilité.
> Une infériorité intellectuelle ? – […] de ce que la femme serait moins intelligente, s´ensuivrait-il qu´elle dût être privée de son droit ? (Léo 1990 :118-119)

En relación con el capítulo *Infériorité intelectuelle*, la autora denuncia la adhesión de todos los sectores dominados por el sistema patriarcal al argumento fisiológico, según el cual la mujer no puede desarrollarse intelectualmente a causa de su defectuoso sistema nervioso:

> Suit la peinture obligée de l´hystérie. L´hystérie a fait depuis quelques années dans les livres, dans les journaux, dans les discours, des ravages affreux. On a prouvé de même que la femme, différente de l´homme en toutes choses, par le sentiment, par le cerveau, ne demandait qu´à être guidée, soutenue, maîtrisée, rudoyée même ; que son bonheur, son orgueil à elle, était de se suspendre au bras de l´homme comme un lierre à son appui. (Léo 1990: 70-71).

Para reafirmar el argumento de la inferioridad intelectual de las mujeres el patriarcado pone el acento en la inferioridad de su producción científica, literaria y artística en la humanidad. André Léo exclama desafiante: « Que l´éducation de l´intelligence soit aussi large, aussi complète pour la femme que pour l´homme, et l´on verra ce que devient ce prétexte d´infériorité » (Léo 1990: 87). Y prosigue con indignación:

> Mais on rougit presque de combattre des affirmations aussi spécieuses, aussi évidemment nées des besoins d´une cause perdue. L´esprit de la femme inférieur à celui de l´homme ! Et comment cela ? En vertu de quelle loi ? Sur quelles preuves ? Où sont les raisons de ce

phénomène, sans exemple dans le reste de l´univers, et qui se produirait précisément au sein de l´espèce la plus intelligente ? (Léo 1990 : 87-88).

En el capítulo *La maternité* André Léo denuncia como el canon literario y poético ha perpetuado el argumento de la realización de la mujer por el único medio de la maternidad: « Voici le grand argument, le sceau de la chaîne, par laquelle on attacha de tout temps la femme à la case, au gynécée, et maintenant au foyer. » (Léo 1990 : 89). Si la maternidad es una función sublime y la mujer la educadora principal de su progenie, André Léo se interroga sobre la contradicción de relegar las madres a la ignorancia, negándoles el acercamiento a la ciencia, el acceso a un trabajo serio y a la libertad. Pone de relieve el escaso debate en torno a las madres y la importancia que este debería tener. La autora es consciente de la acuciante necesidad de cambios legislativos para que la mujer sea considerado un ser humano de pleno derecho: « Aussi longtemps que la femme restera intellectuellement et légalement inférieure, elle restera méprisée. » (Léo 1990: 99). André Léo se niega a que la mujer sea considerada como un simple receptáculo y denuncia el abuso del patriarcado que impone a la fuerza roles no deseados a las mujeres, relegándolas a un espacio de indefensión y de incapacidad civil:

> Enfin, s´il est reconnu en démocratie que droit et devoir s´impliquent et sont les deux faces du même fait moral, qu´on cesse de faire du devoir le plus étendu et le plus sacré, un titre d´esclavage. Qu´on cesse d'élever les devoirs de la femme contre ses droits. (Léo 1990 : 99).

En el capítulo *Le Droit*, André Leó denuncia la doble moral de los republicanos, que reaccionan como si aún no estuvieran desligados del mundo monárquico. Unos republicanos y demócratas que a pequeña escala reproducen modelos de sumisión y de jerarquización.

> Ces prétendus amants de la liberté, s´ils ne peuvent tous avoir part à la direction de l´État, au moins leur faut-il un petit royaume à leur usage personnel, chacun chez soi. Quand on a mis en poudre le droit divin, c´était pour que chaque mâle (style proudhonien) en pût avoir une parcelle. L´ordre dans la famille leur paraît impossible sans hiérarchie.- Eh bien, donc, et dans l´État ? (Léo 1990 : 104).

En consecuencia la autora cuestiona que la libertad pueda reinar en el Estado mientras que se siga practicando el despotismo en la fa-

milia. La autora resalta que los socialistas, hasta los más revolucionarios, están divididos sobre la cuestión de los derechos de las mujeres y que al no tomar partido por ellas de forma unánime, están contribuyendo a fomentar y a perpetuar graves desigualdades sociales.

Si uno de los deberes fundamentales del sistema patriarcal para el hombre es mantener a su familia, André Léo censura el incumplimiento del deber por la mayoría de los hombres. La autora denuncia el gran número creciente de niños y mujeres abandonados por ellos. Analiza varios sectores de mujeres que sobreviven con tremendas dificultades y que son además degradadas por esos mismos hombres moralmente, socialmente, - madres solteras, prostitutas, cortesanas-, y laboralmente - obreras explotadas hasta la extenuación o madres de familia explotadas y maltratadas por sus maridos. También denuncia el tráfico de dotes en el matrimonio en los medios acomodados. Acusa a los supuestos demócratas que prohíben a las mujeres el trabajo industrial y las relegan forzosamente a la dependencia de los hombres, de incumplir el deber que ellos mismos han impuesto, provocando duras situaciones de desamparo:

> Quatre-vingts ans se sont écoulés depuis l´inauguration du droit humain- et c´est encore une nouveauté presque bizarre de revendiquer la justice pour la femme, courbée depuis le commencement du monde sous un double joug, dans l´esclavage doublement esclave, esclave toujours au sein de la famille libre, et maintenant encore, dans nos civilisations privée de toute initiative, de tout essor, livrée, soit aux dépravations de l´oisiveté, soit à celles de la misère, et partout et toujours soumise aux effets démoralisants du honteux mélange de la dépendance et de l´amour. (Léo 1990: 109)

Para la autora la democracia es fallida, ya que los demócratas proclaman que la libertad es necesaria para el ser humano porque le procura su dignidad, sin embargo a las mujeres se la niegan. Si para la democracia el asociacionismo es un concepto importante porque fomenta la consecución de la libertad, André Léo defiende la libre agrupación por afinidad, pudiendo ser una de ellas el amor. Sin embargo los supuestos demócratas conciben una unión entre sexos dominada por el hombre. Retomando el espíritu de liberación afirmado por la Revolución francesa, la autora reclama el respeto por los derechos humanos para todas las personas con una sencilla y clara propuesta: « Remplacez le mot: *hommes* par : *êtres humains*; l´esprit est le même et l´équivoque cesse. » (Léo 1990: 113).

El último capítulo se centra en el estado actual de la cuestión de los derechos de las mujeres y los avances conseguidos hasta la fecha

en Estados Unidos y en varios países europeos. Declara su admiración por las conquistas realizadas por las feministas en Estados Unidos y en Inglaterra, aunque advierte que en todos los países las mujeres siguen sometidas al patriarcado y sin derechos civiles y políticos. La autora concluye sus argumentaciones retomando la importancia de la Revolución francesa en la historia de la evolución del ser humano, pero recuerda que no se habrá cumplido del todo su finalidad hasta que no se reconozca la igualdad de derechos de las mujeres y de los hombres: « En somme, ou le principe sur lequel se fonde – bien lentement – la société moderne, est faux, ou la femme aussi bien que l´homme, possède le droit *naturel et imprescriptible* restitué par la Révolution à l´humanité. » (Léo 1990:120)

La revolución de la Comuna de París (1871) durante la cual el pueblo parisino decidió instaurar su propio autogobierno socialista, marca un hito importante en la vida de la escritora. Además del aspecto revolucionario, supuso la participación activa de las mujeres en la vida política. André Léo será una de militantes más importantes, publicando artículos de opinión, pronunciando discursos y dirigiendo comités y batallones de mujeres. Participará en las negociaciones con el Ayuntamiento de París junto a la revolucionaria anarquista Louise Michel y la periodista Adèle Esquiros, cofundadora de los periódicos *La voix des femmes* y L´*Opinion des femmes*. Durante el asedio, André Léo será miembro de la Sociedad de socorro para las víctimas de guerra, y también formará parte de diversos comités, como el Comité de vigilancia de Montmartre, el Comité de ciudadanas o la Unión de mujeres para la defensa de París, la sección feminista de la Internacional en Francia. Es nombrada presidenta de la Comisión femenina de la enseñanza, por su implicación educativa iniciada años antes de la Comuna, desde la cual se aumentarán las retribuciones del profesorado, igualando por primera vez en Francia y posiblemente en el mundo los salarios entre maestros y maestras.

La actividad política de André Léo será frenética y su pluma de periodista incansable, publicando numerosos artículos en diferentes periódicos, reafirmando sus ideales socialistas sin abandonar la defensa feminista: *Toutes avec tous*, *Aventures de 9 ambulancières*, *Appel aux citoyennes* o *La Révolution sans la femme*. En 1871 funda con Anna Jaclard, Vermerch y Alphonse Humbert *La sociale*, un periódico muy activo y combativo durante la Comuna de París. Al final del movimiento popular, buscada por la policía, André Léo se esconde durante unos meses en casa de su amiga Pauline Prins, otra militante feminista, hasta que consigue pasar a Suiza. Allí se reunirá con su compañero sentimental Benoît Malon, periodista y revolucionario anarquista de gran notoriedad, con el que inicia una vida en común hasta 1878.

Durante su exilio en Suiza André Léo publicará en 1876 y en 1877, *Marianne*, otra obra eminentemente feminista y socialista, reeditada en 2006. La novela transcurre durante el Segundo Imperio en Poitiers y su protagonista, Marianne, una rica heredera burguesa, termina conviviendo felizmente en unión libre con un hombre de la clase popular, transgrediendo el estatus social establecido. Marianne desvela todo el sistema podrido de los intercambios económico-sexuales propiciado por el patriarcado y denuncia la inmoralidad y la hipocresía de burgueses y aristócratas: « D´une époque où la femme n´est pas considérée comme l´être humain, appartenant en particulier à telle moitié de l´humanité, mais comme un être spécial fait pour l´homme et non pour soi-même.» (Léo 1877: 111) Marianne también se caracteriza por su sentimiento de sororidad, acudiendo a socorrer a mujeres del pueblo en situación de exclusión social provocada por el abuso de los hombres de las clases acomodadas.

En esta novela André Léo desarrolla con fuerza y amplitud sus tesis feministas. Presta gran atención a la situación de indefensión de las mujeres de cualquier clase social y critica fuertemente el sistema de dote matrimonial, por el cual las mujeres de clases acomodadas se convierten en meros objetos de un intercambio puramente mercantil. Acusa a las clases adineradas de fomentar la prostitución entre las mujeres del pueblo: unos explotan tan miserablemente a sus obreras, que tras jornadas de 12 horas de trabajo, aún deben recurrir a la prostitución para sobrevivir. Otros engañan a mujeres de las clases populares, abandonándolas, viéndose igualmente obligadas a ejercer la prostitución. André Léo se indigna, porque en general la prostitución de las mujeres de las clases populares, se ve como algo irremediable y normal incluso entre las mujeres burguesas y aristócratas, a las que acusa de contribuir al perjuicio de la condición de todas las mujeres, por su sumisión y su falta de rebelión. En la novela una madre burguesa justifica ante su hija casadera la prostitución de este modo: « Voyez-vous, ma fille, les choses sont ainsi. Vous avez vu ces misérables femmes, la honte de notre sexe ! […] Eh bien!, ma chère enfant, ces femmes-là, qui sont à mépriser comme la boue des rues, n´en sont pas moins nécessaires. Il en faut pour les bonnes mœurs, parce-que sans cela les honnêtes femmes seraient exposées à des insultes.» (Léo 1877: 192). André Léo es una abolicionista de la prostitución que lucha por la dignidad de las mujeres. Critica por ello la poetización de la mujer venal y sobre todo la actividad teatral, que difunde modelos represores de sometimiento de las mujeres y de discriminación hacia las mujeres más desfavorecidas. Para la autora el teatro actual representa la respuesta del conservadurismo a las protestas de las primeras reivindicaciones firmes de las mujeres por la libertad y la igualdad en el amor.

La visión socialista impregna fuertemente la obra. André Léo analiza datos reales de los salarios de la clase obrera. Denuncia que se ha aumentado el salario de los hombres, pero no el de las mujeres. En los talleres se hace trabajar más horas a las mujeres que a los hombres por un salario menor. La denuncia de la violencia de género, muy alta entre las clases populares, también tiene su espacio, cuestionando el código napoleónico, según el cual el hombre puede maltratar a su mujer sin consecuencias legales.

Una característica relevante de los personajes de su novela, son actitudes y mensajes tan modernos que podrían pasar por personajes de la actualidad. La caracterización psicológica está muy lograda y la condena de los argumentos sexistas es explícita. A lo largo de la novela André Léo expone con crudeza el menosprecio de las mujeres por parte de los hombres. El protagonista masculino responde ofuscado al saber que una obrera de la cual se ha encaprichado rechaza ser su amante: "Qu´est-ce qui l´honnore, je vous prie? On ne la voit même pas, on marcherait dessus sans s´en apercevoir, et sa vertu ne lui sert qu´à être mise au rebut et mourir de faim. » (Léo 1877: 113). La autora recrea en la novela especialmente el entorno estudiantil del Quartier Latin de Paris, donde describe escenas de depravación entre los estudiantes, consumidores cotidianos de prostitución. Se animan unos a otros a divertirse con las mujeres de las clases populares, antes de regresar a sus provincias y cumplir con el concierto matrimonial: « L´homme, étant supérieur à la femme, n´a point de comptes à lui rendre. […]. La ménagère n´est pas le plus gai; tu en auras assez le reste de ta vie ; jouis donc de la courtisane en attendant. » (Léo 1877: 68). Esta declaración se basa en el discurso misógino de Proudhon, que solo ve a las mujeres como *ménagères* o *courtisanes*. Pero no todos los hombres son sexistas en las publicaciones de André Léo. Hacia el final de la novela, casi a modo de conclusión, el futuro compañero de Marianne hace una declaración de principios a favor de la igualdad entre hombres y mujeres, necesaria para la consecución de una sociedad justa y progresista:

> Je crois la femme égale de l´homme et moitié de l´humanité, en valeur aussi bien qu´en nombre. Je crois que le progrès et les forces humaines seront doublées par les forces de la femme, et son action bien plus que doublée, grâce à l´accomplissement de la justice, dont cette révolution fermera le cycle, celui du moins qu´il nous est actuellement donné de concevoir. (Léo 1877: 207).

Desde su exilio en Suiza la escritora realizará diversas estancias en Italia, donde se instalará a partir de 1880 durante varios años tras su ruptura con su compañero sentimental. A pesar de volver a Francia en

1881, tras la amnistía concedida a los proscritos/as de la Comuna de París, la autora seguirá instalada en Italia, viajando con frecuencia a Francia. Alejada de los círculos feministas franceses, escribirá todavía algunos artículos feministas como *La femme en Italie* (1880) o *La citoyenne* (1881) publicado en *La Tribune des femmes*, pero desde 1881 a 1897, no se tiene constancia de la actividad periodística de André Léo. Sin embargo en las novelas escritas durante sus estancias en Italia la perspectiva de género sigue presente, así como la denuncia del sometimiento de las mujeres por parte del patriarcado y de la Iglesia católica. En *Grazia. Récit d´un voyageur* (1878), novela traducida al ruso en 1879, André Léo pone de relieve la dura condición de las mujeres sardas. En *L´Épousée du bandit* (1879), traducida al italiano en 1880 y en 2007, denuncia la violencia doméstica, el sometimiento de las mujeres en la sociedad sarda y la complicidad de la Iglesia. *L´Enfant des Rudères* (1880) presenta a una institutriz en el medio rural de Poitou que reivindica la libre elección de la persona amada y denunciará la discriminación social de las madres solteras y de sus hijos e hijas. *Nunziata (moeurs napolitaines)* (1883) es un análisis novelado de la condición femenina en la región napolitana, con violencia de género de fondo y una fuerte crítica anticlerical. *La Belle Fille de Quartu* (1889) es una novela corta popular sobre las consecuencias funestas de la represión patriarcal en Cerdeña.

Sin descendencia alguna, a causa del fallecimiento de sus hijos, André Léo se instalará definitivamente en Francia en 1893, donde llevará una vida austera solo animada por su pluma, ya su único medio de subsistencia, y la visita de sus amigos. Sus últimos años fueron prolíficos en relatos, cuentos y novelas, sobre todo en obras para niños, niñas y jóvenes para la revista literaria *Magasin d´éducation et de recréation* con la cual colabora desde 1875 bajo el pseudónimo de L.Bénédict, junto a escritores de renombre como Alexandre Dumas o Jules Verne. En 1898 varias de sus obras de literatura juvenil fueron seleccionadas y distribuidas en todas las escuelas primarias de Paris por la Dirección general de Enseñanza Primaria.

Victoire Léodile Béra, conocida en los círculos periodísticos y literarios como André Léo, fallecerá en Paris en 1900. Mujer incómoda por su independencia de ideas y sus declaraciones feministas, marginada tanto por conservadores, como por marxistas y anarquistas, su figura quedará relegada al ostracismo.

En la actualidad el capítulo de la emancipación de las mujeres y el reconocimiento de sus derechos civiles y políticos aún no está concluido. Las tesis de André Léo no han perdido ni su legitimación ni su modernidad, en una época donde en muchas partes del planeta las mujeres siguen siendo esclavas domésticas o sexuales de los hombres.

Si hablamos de sociedades más modernas, hay que reconocer que el patriarcado aún es preponderante. Además, se observa un peligroso retroceso de los derechos de las mujeres en países desarrollados, así como un aumento preocupante de la violencia de género. Por todo ello, el conocimiento y la difusión del pensamiento, de las obras y de las luchas feministas de librepensadoras como André Léo, resultan hoy en día fundamentales para avanzar en la consecución de los derechos de las mujeres y en la afirmación de los ya conseguidos.

Bibliografía

CHAUVAUD, Frédéric. et al. (2015) : *Les vies d´André Léo. Romancière, féministe et communarde*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes. Collection Archives du Féminisme.

DALOTEL, Alain (2004) : *André Léo (1824-1900). La Junon de la Commune*. Poitiers : Association des Publications Chauvinoises.

LÉO, André (1877) : *Marianne*. Paris : Bureaux du Siècle. [*http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5698607c.r=andr%C3%A9%20l%C3%A9o%20marianne* ; 01/05 2016]

— (1990) : *La femme et les mœurs. Monarchie ou liberté*. Tusson (Charente) : Éditions du lérot.

Género y promoción académica ¿dónde está el freno para las mujeres?

Estrella Montes López[1]
Universidad de Salamanca

Resumen: Hoy en día la mujer sigue sin acceder en igualdad de condiciones a los puestos superiores en la carrera profesional universitaria: las cátedras y los principales cargos de gestión académica. Esta investigación tiene por objeto el estudio de las causas que generan esta situación. A tal fin, se realizaron veintidós entrevistas en profundidad a profesoras universitarias de diferente categoría profesional, área de conocimiento y con distintas cargas familiares. El doble análisis realizado revela, por una parte, las explicaciones que el profesorado femenino aporta a esta situación, y apunta, en segundo término, a una diferente percepción de las entrevistadas según su área de conocimiento.

Palabras clave: Promoción profesional; Universidad; Género; Desigualdad.

1. Introducción

El estudio de las dificultades que sufren las mujeres en el desarrollo de su carrera profesional en España, tanto en la empresa privada (Barberá y Ramos 2004; Martínez y González 2007; Kaufmann 2007; Díaz y Carantoña 2008; Barberá 2008; Fernández et al. 2010), como en el sector público en general (García 2005; Díaz y Carantoña 2008: 174) no es un tema nuevo. Tampoco lo es referido a la desigual presencia y promoción de la mujer en el sistema de educación superior (García de Cortázar y García de León 1997; Flecha 1999; García de León y García de Cortázar 2001; Andreu 2002; Arranz 2004; Díaz y Carantoña 2008; González 2009; Tomàs-Folch y Guillamón 2009; Vega y Santos 2010; Donoso, Figuera y Rodríguez 2011). Sin embargo, esto no evita que este tema siga estando de actualidad.

Quince años después del estudio coordinado por García de León y García de Cortázar (2001), uno de los más completos sobre este tema

1 Esta investigación ha sido financiada a través del contrato predoctoral de la autora, cofinanciado por la Universidad de Salamanca (España) y el Banco Santander.

realizado en España, los datos continúan evidenciando, pese a su positiva evolución, un estancamiento de la mujer en determinadas categorías laborales en la carrera académica. Así, la media nacional de mujeres Catedráticas de Universidad, esto es, en la posición más alta y con ello de mayor remuneración y prestigio dentro de la carrera universitaria, se situaba en un 20.78% en el curso académico 2014-2015 (MECD 2015). Además, según apuntan los escasos estudios realizados al respecto, las mujeres también están infrarrepresentadas en los principales cargos de gestión universitaria, es decir, como directoras de departamento, como decanas y como rectoras (Tomàs-Folch y Guillamón 2009; Unidad de Igualdad 2014; Montes 2014a).

La presente investigación aborda ambos problemas, poniendo el foco de atención en las dificultades de acceso de las mujeres a los puestos altos, tanto en la carrera docente e investigadora, como de gestión. Para ello se realizaron veintidós entrevistas en profundidad a profesoras de una misma universidad pública española, pero de diferentes categorías profesionales (influyendo posiciones iniciales, intermedias y altas en la carrera docente-investigadora, y cargos de gestión), áreas de conocimiento (diferenciando de manera genérica entre Ciencias y Letras) y cargas familiares (con y sin hijos a cargo). El contenido de la entrevista versó acerca de la elección de la carrera académica, del desarrollo de la misma (atendiendo especialmente a las motivaciones, los momentos más relevantes y más gratificantes, y a las barreras y pasos más difíciles), de la relación entre la vida personal y la carrera profesional, y de las posibles diferencias en el trabajo y trayectorias laborales de hombres y mujeres en la universidad. Este último tema fue mayoritariamente introducido por las propias entrevistadas, sin que la entrevistadora lo hubiera referenciado, lo que deja constancia de su relevancia.

Con base en investigaciones internacionales, que entienden el género como una estructura social que tiene repercusiones en múltiples niveles (Risman; Davis 2013; O´Connor; O´Hagan 2015), esta investigación divide las explicaciones que las propias académicas dan a la desigual promoción de la mujer en la carrera universitaria en tres niveles: el nivel individual, que agrupa las explicaciones que ponen el foco de atención sobre la propia mujer; el nivel organizacional, que recoge las explicaciones centradas tanto en la estructura de la carrera, como en los procedimientos de reclutamiento y selección de personal o en las relaciones interpersonales en el ámbito laboral; y el nivel cultural-institucional, que ofrece soporte ideológico al resto de niveles a través de los estereotipos de género que asignan cualidades diferentes a hombres y mujeres y que contribuyen al mantenimiento de la división sexual del trabajo y del valor diferencial del trabajo de hombres y mujeres. Además,

el incipiente segundo análisis que se está realizando sobre estas mismas entrevistas apunta hacia una diferente percepción de las entrevistadas sobre las causas de desigualdad según su área de conocimiento.

2. El género como estructura social.

Risman y Davis (2013), tras hacer un repaso a los estudios de género durante el siglo XX, sugieren un nuevo marco teórico en busca del avance en la teoría e investigación de género. Consideran que al igual que una sociedad tiene una estructura política y económica, tiene también una estructura de género que crea estratificación social. Parten, en este planteamiento teórico, de la teoría de la estructuración de Giddens (1984), que defiende la existencia de un proceso dinámico e interdependiente entre los actores sociales y la estructura social, donde esta no solo actúa sobre las personas, sino que la acción humana actúa también sobre la estructura social. Así, las estructuras son a la vez el medio donde actúan los actores sociales y el resultado de su conducta. Los sujetos supervisan continuamente sus acciones, y es en este punto en el que se sitúan las autoras, en comprender por qué estos actúan como lo hacen.

Según las autoras, la estructura de género existente, basada en la categoría sexo, genera oportunidades y limitaciones para las personas, creando así desigualdad de género, que se produce, mantiene y reproduce en los tres niveles que a continuación se explican: el nivel individual, el nivel interaccional y el nivel institucional.

En el nivel individual, la estructura de género acarrea consecuencias para las propias personas, esto es, en el desarrollo de las identidades de género. A través del desarrollo de la primera infancia, del proceso de socialización, del modelado y de las experiencias en la adultez, cada persona va interiorizando las normas sociales imperantes, dando lugar a hombres y mujeres que actúan habitualmente con comportamientos típicos de género, aunque como las propias autoras hacen hincapié, "la enculturación crea mujeres femeninas y hombres masculinos, pero no enteramente, ni consistentemente, ni siempre[2]" (747).

Por su parte, el nivel interaccional hace referencia a las interacciones entre personas y a cómo estas son resultado de las expectativas culturales existentes sobre hombres y mujeres. Aun cuando unos y otras ocupan posiciones idénticas dentro de una estructura, existen expectativas culturales diferentes hacia ellos, lo que genera modos de interacción y comportamiento diferenciado por sexo, y con ello, que la

2 Traducción propia. Texto original "The enculturation creates feminine women and masculine men, but not entirely, nor consistently, nor always" (Risman; Davis 2013: 747)

desigualdad de género sea resultado de la propia interacción diaria. Además, se adscriben características diferentes a mujeres y hombres (empatía, preocupación y cuidado versus eficacia y agencia) que generan que lo que lo que esperamos de cada sexo esté vinculado a ellas. Estas expectativas crean sesgos cognitivos, estereotipos, que privilegian a unos frente a otras y reproducen así la desigualdad de género (Ridgeway 2011). Ridgeway y Correl (2004) señalan además que las expectativas basadas en la categoría de género son transituacionales, es decir, transversales a las situaciones, generando desigualdad incluso en situaciones nuevas donde no hay razón para esperar privilegios en los varones.

Por último, el nivel institucional incluye tanto los procesos sexistas que se producen en el seno de las organizaciones (por ejemplo, la distribución desigual de los recursos), como aquellos que aparentemente son neutrales al género pero que esconden lógicas culturales incrustadas en ellos (como la ideología androcéntrica en la legislación formal). Acker (1990) y Martin (2004) reflejan en sus investigaciones cómo la definición de los puestos de trabajo y posiciones no es neutral al género. La lógica económica de la disponibilidad laboral, que presupone que cualquier trabajador está disponible durante su vida laboral al menos 40 horas a la semana durante todo el año (a excepción del periodo de vacaciones), está asumiendo que los trabajadores no tienen otra responsabilidad más allá de la laboral hacia la empresa o del cuidado de sí mismos, y por ende, que las responsabilidades de tipo familiar no recaen sobre ellos, sino sobre otras personas. Con ello, se está dando por hecho que los trabajadores tienen esposas que cumplan esa función (Risman; Davis 2013: 746).

Este modelo teórico general es recogido por O´Connor y O´Hagan (2015) y aplicado, con adaptaciones, a un ámbito de investigación mucho más específico, el sistema universitario. Así, en una de sus investigaciones sobre el impacto de género en la carrera científica, en la que realizaron entrevistas a profesores y profesoras de las áreas de ciencias, tecnología, ingeniería y matemáticas de universidades irlandesas, turcas, danesas y búlgaras, que ocupaban diferentes posiciones dentro de la carrera académica, diferencian también tres niveles.

Dentro del primero, del nivel individual, recogen todas las explicaciones que el profesorado aporta y que ponen el foco de atención sobre las propias mujeres, sobre su bajo (y menor, en relación a los hombres) sentimiento de que tienen derecho a reivindicar la posición que les corresponde; su escasa habilidad para el *networking* y su menor disponibilidad para dedicar tiempo a las relaciones en la academia, ámbito informal que tiene impacto en la carrera académica a través de las decisiones que se toman en él; su bajo nivel de planificación de la ca-

rrera, etc. Todas estas explicaciones sugieren que la no promoción de la mujer a puestos superiores depende de sus elecciones personales, sin que los entrevistados sean conscientes de que se producen en un contexto muy constreñido. Como las autores indican citando a Husu, las explicaciones en este nivel, cuando se separan de la visión esencialista, es decir, de la consideración de que es algo interno y natural en la mujer, tienen un elemento de validez reflejando "los efectos psicológicos de vivir en una sociedad sexista"[3] (2001: 38).

El segundo nivel que establecen O´Connor y O´Hagan, y a diferencia del modelo propuesto por Risman y Davis, es el nivel organizacional (dentro del que tendría cabida el nivel interaccional propuesto por las segundas), que incluye tanto las explicaciones a la subrepresentación de las mujeres en el mundo académico que tienen que ver con la estructura universitaria, esto es, con la estructura de la carrera profesional en la universidad y con los procedimientos de reclutamiento y selección de personal en los que se observan dobles estándares en evaluación; como con su cultura organizacional, es decir, con el modelo de interacción diaria entre personas que contribuye a perpetuar la desigualdad a través de comportamientos homosociales, comportamientos excluyentes, expectativas y evaluaciones basadas en el género, o la mala visión respecto a la maternidad en los primeros años de la carrera, entre otros.

A diferencia del tercer nivel que establecen Risman y Davis centrándose en la universidad como institución, O´Connor y O´Hagan apelan a un contexto institucional mucho más amplio en el que el sistema de educación superior está inmerso, denominándolo como nivel cultural-institucional. Según las autoras, las características básicas de este nivel son la presencia de estereotipos de género y otras creencias culturales que forman parte de la estructura simbólica cultural general, y que continúan contribuyendo al mantenimiento del valor diferencial entre hombres y mujeres (Ridgeway 2011), y con ello, ofreciendo soporte ideológico al resto de niveles. Así, continúan existiendo estereotipos que contribuyen al mantenimiento de las construcciones sociales tradicionales de la masculinidad y la feminidad. Por una parte, unas áreas son consideradas como más adecuadas para las mujeres y otras para los hombres, y por otra, se asignan cualidades diferentes como naturales a cada sexo, lo que promueve que se considere a unos y a otras como válidos o no para determinados puestos de trabajo. Fruto de su investigación, las autoras recogen ejemplos del infrarreconocimiento de las habilidades de las mujeres en ciencia en ambas líneas. Además, la mayor presencia y responsabilidad de las mujeres en las tareas de cuidado y del hogar, fruto del propio control ideológico realizado a través de

3 Traducción propia. Texto original "The psychological effects of living in a sexist society" (Husu 2001: 38).

estereotipos que las persuaden de sus cualidades son naturales e inevitables, así como de la necesidad de compatibilizarlas con el trabajo productivo (Valian 2005), afectan a la percepción sobre el compromiso de la carrera de unos y otras, perjudicando la imagen de las segundas y creando un nuevo estereotipo a respecto.

3. Explicaciones a la desigual promoción de la mujer en la universidad

En esta sección se presentan los resultados de investigación del presente estudio, que encajan dentro del enfoque multinivel propuesto por O´Connor y O´Hagan (2015), lo que motiva la explicación de los mismos siguiendo el modelo previamente expuesto. Así, se diferencian también tres nivel: el individual, el organizacional y el cultural-institucional.

3.1. El nivel individual

Dentro de las explicaciones recogidas en el nivel individual, destacan las relativas a las características psicológicas de las mujeres y a la toma de decisiones que estas realizan. Las explicaciones referentes al primer aspecto apelan a sus actitudes, intereses y motivaciones como causa de su desigual promoción (Barberá, Sarrió y Ramos 2000) en la carrera académica. Entre las características a las que hacen referencia están la ausencia de ambición de algunas mujeres por las posiciones superiores (referido siempre a otras mujeres, y nunca al caso particular), explicado como resultado de haber interiorizado estereotipos de género fruto de la educación recibida y diferenciada de la del hombre; la falta de confianza en sí mismas y sus miedos, que también vinculan a la educación recibida, además de a la exigencia de perfección que perciben se pide a las mujeres y no a los hombres; y los sentimientos de culpabilidad por sentir que se desatiende el ámbito familiar, especialmente cuando los niños son pequeños, a pesar del tiempo que se les dedica y de que siempre estén bien cuidados por terceras personas.

Por otra parte, se hace referencia a que las personas tienen que tomar constantemente decisiones en el ámbito personal o laboral que tienen repercusiones en el otro ámbito. Así, algunas profesoras exponen que hay mujeres que fundamentalmente toman decisiones que favorecen el ámbito personal o familiar a pesar de que esto perjudique su desarrollo profesional, aunque en ningún caso se refieren a sí mismas de ese modo. Al contrario, cuando exponen sus propios casos, ejemplifican ambas situaciones constantemente, mostrando que hay momentos de la vida en los que han antepuesto la carrera profesional, y otros en que

han antepuesto el aspecto más personal. Existen también ejemplos de mujeres que relatan su vida profesional como una toma de decisiones constante en busca de la mejora en la trayectoria profesional, dejando de lado la vida personal. Todo esto reflejaría que no existe un único perfil de mujer académica. Cabe por último destacar sobre este tema que cobra especial relevancia en los discursos la postergación de la maternidad como una decisión vinculada a lo privado y tomada para favorecer el desarrollo profesional. La maternidad se concibe como un freno o incluso un límite a la carrera académica, por lo que se decide postergar esta etapa hasta haber conseguido una situación laboral estable. Esto sugiere la maternidad como un problema al que también se hará referencia en el último de los niveles.

3.2. El nivel organizacional.

El nivel organizacional en esta investigación recoge explicaciones centradas en la estructura de la carrera académica, en los procedimientos de reclutamiento y selección del personal, y en las relaciones que se establecen en el seno de la institución. Todas ellas visibilizan que la universidad no es una organización neutral al género.

En primer lugar, y referente a la estructura de la carrera académica, parte de las entrevistadas coinciden en afirmar que esta carrera no es neutral al género, apelando a que ha sido diseñada por hombres y para hombres. Señalan que es una "carrera de fondo", "un maratón", largo, duro, en el que no se puede parar de trabajar y tras algunos cambios legislativos, mucho más difícil de lo que era antes. La metáfora carrera académica como "carrera de fondo" viene de la dedicación de tiempo que se requiere para llevarla a cabo y a buen término. Indican que se necesita destinar mucho tiempo privado (el que quedaría fuera de la jornada laboral diaria legalmente establecida, más los fines de semana, días festivos y vacaciones) para investigar. Esto sería debido a que las tareas docentes (preparar e impartir las clases, realizar tutorías, y corregir prácticas, trabajos y exámenes) y gestoras ocuparían gran parte o la totalidad de la jornada semanal, lo que obligaría al uso del tiempo privado para trabajar en investigación, ya que sin esta no es posible promocionar (Montes 2014a). Esta carrera, o cualquier otra que exija dedicación de tiempo privado para promocionar, es una carrera que genera desigualdad, ya que el tiempo es un recurso desigualmente distribuido en la sociedad, y lo es, fundamentalmente, porque los hombres siguen sin asumir en igual medida que las mujeres las responsabilidades de cuidado del hogar y de la familia (Montes 2014b). Además, algunas entrevistadas señalan el problema que suponen las bajas de maternidad en una carrera en la que no se puede parar.

Por otra parte, y relativo a los procedimientos de reclutamiento y selección de personal en la universidad, está ampliamente reconocido, a nivel social y en la normativa, que tienen que ser publicitados y debe imperar en ellos los principios de igualdad, mérito y capacidad. Sin embargo, esta investigación revela que no siempre prevalecen estas premisas. Esto es algo también patente en diversas investigaciones internacionales (Foschi 1996; Foschi 2004; Benschop 2009; Van den Brink; Benschop 2012a; Van den Brink; Benschop 2012b). Muchas de las profesoras entrevistadas reflejan prácticas no enteramente basadas en la objetividad, neutralidad y el mérito en la evaluación de candidatos, a través de la composición de las comisiones evaluadoras; de la aplicación desigual de los baremos para favorecer a unas personas sobre otras, esto es, de la existencia de dobles estándares en evaluación (Foschi 1996; Foschi 2004)y en general, del efecto de la endogamia en la universidad. Así, exponen que son los hombres los que han conformado mayoritariamente, y a veces en exclusiva, las comisiones de evaluación de plazas, haciendo imperar sus criterios y obteniendo como resultado la elección de personas afines a ellos (fundamentalmente otros hombres), en lugar de aquellos candidatos/as que acumularan más méritos. Entre otros, exponen diversos ejemplos de hombres que han obtenido la plaza de Catedrático de Universidad pese a ser evaluados junto a mujeres que acumulaban más sexenios de investigación y otros méritos que ellos.

Por último, y según señalan parte de las entrevistadas, los procedimientos antes descritos se deben a la influencia que las relaciones personales tienen en el ámbito académico. Las profesoras que aportan este tipo de explicaciones consideran que las redes sociales habitualmente se crean en torno a patrones homosociales (las personas eligen a otras por tener características similares a las propias). Así, los hombres tienden a establecer relaciones sociales con otros hombres, y las mujeres, con otras mujeres, resultando más difícil para una persona de un sexo establecer relaciones de confianza con otra del sexo opuesto. Esto acarrea en el ámbito laboral el efecto antes señalado: quienes ostentan los cargos de poder y responsabilidad son hombres, que cuando eligen a personas para formar parte de sus equipos de dirección o para ocupar una nueva plaza, apoyan mayoritariamente a otros hombres (Mackenzie Davey 2008).

Más allá del efecto de las relaciones personales en la promoción, las mujeres también exponen casos de micromachismo y discriminación hacia ellas por parte de sus compañeros de trabajo. Los ejemplos aportados muestran la cotidianidad del uso de los chistes y comentarios machistas, cómo los hombres miden a las mujeres en sus conversaciones, y cómo las minusvaloran también a través de otros recursos del lenguaje verbal (cortando sus argumentaciones, elevando el tono de voz) y del

no verbal (mostrando actitudes de superioridad a través del lenguaje corporal). Todo ello oculta intenciones reales de descalificar a la mujer y de transmitirle determinados mensajes, por quien cree que tiene el derecho socialmente aceptado de hacerlo. También aparecen ejemplos claros de discriminación, además de los ya expuestos en los que no se otorga una nueva vacante a la persona que acumule más mérito. Uno de ellos muestra cómo un buen número de hombres tratan de boicotear el primer Consejo de departamento presidido por una mujer en la historia de ese departamento. Todo este tipo de comportamientos serían resultado de una cultura organizacional donde el trabajo de hombres y mujeres es valorado de manera diferente, y donde ambos tienen un diferente estatus simbólico, siendo el de las mujeres negativo (Bourdieu 2000). Fruto de ello, las mujeres consideran que tienen que sobredemostrar que ellas sí valen y exponen que mientras hay cualidades que son vistas como positivas en los hombres, son a su vez consideradas negativas en ellas.

3.3. El nivel cultural-institucional.

Todo lo anteriormente expuesto enlaza con el nivel cultural-institucional, que ofrece soporte ideológico al resto de niveles. Dentro de este nivel destacan las explicaciones que ponen el foco de atención en las creencias conservadoras basadas en razones históricas y en la división sexual del trabajo. Respecto a las primeras, destaca la explicación referente a que la escasa presencia de las mujeres en las cátedras se debe a su entrada tardía tanto en el sistema de educación superior, como en el mercado de trabajo. Bajo esta perspectiva, solo es necesario esperar a que pase el tiempo para que las mujeres ocupen estos puestos en proporción equilibrada con los hombres.

El segundo tipo de explicaciones dentro de este nivel apela a los efectos e influencia de la división sexual del trabajo en la carrera profesional de la mujer cuando esta se incorpora al mercado laboral. Su mayor presencia y responsabilidad en el trabajo reproductivo (de cuidados y del hogar), dificulta la conciliación con el ámbito productivo y tiene repercusiones en este (Montes 2014b). Referido a la academia, los hombres, por su general menor dedicación al cuidado de la familia, dispondrían de mucho más tiempo libre (a mayores de su jornada laboral) que las mujeres para dedicar al trabajo profesional, teniendo estas no solo que compaginar docencia e investigación, y en su caso, gestión, sino también debiendo hacerlo compatible con la esfera familiar, lo que limitaría su tiempo dedicado al trabajo investigador. Esta situación es clara en el caso de las entrevistadas cuya pareja también es académica, ejemplificándose cómo la promoción de la mujer ha-

bía sido más rápida que la de su marido hasta la llegada de los hijos, momento desde el cual su carrera comienza a ralentizarse y su esposo comienza a ascender más rápido que ella. Además de este, surgen múltiples ejemplos que muestran la maternidad como un problema en la carrera académica y la conciliación familiar y laboral como motivo de estrés y ralentización de la misma.

4. Diferencias en el discurso de las mujeres

El apartado anterior ha recogido las diferentes explicaciones que las profesoras de universidad aportan sobre la desigual posición de la mujer en la universidad, pudiendo agruparse en función de si sitúan la causa del problema en las propias mujeres, en la institución en la que se trabaja o en el sistema social general. Un incipiente segundo análisis de las entrevistas revela diferencias en las explicaciones que unas mujeres y otras dan en función de su área de conocimiento. Así, las mujeres entrevistadas del área de letras exponen mayoritariamente explicaciones referentes a que las causas a la desigual promoción de la mujer en la academia se encuentran en la propia universidad (nivel organizacional). Al contrario, las mujeres que desarrollan su trabajo en las áreas asociadas a las ciencias muestran una tendencia totalmente opuesta. Algunas de ellas explican la diferente situación con respecto a los hombres centrándose en la desigualdad existente en la sociedad, que tendría efecto en el trabajo; otras además de recoger estas explicaciones, incluyen también las referentes a que existen mujeres no interesadas en la promoción o cuyas características personales les impiden progresar, y otras solo se centran en estas últimas. Así, las profesoras de ciencias ponen el peso de atención en el nivel individual, en el nivel institucional o en ambos. No obstante, existe una excepción clara a esta regla: una mujer que desarrolla su trabajo en el área de ciencias y que pone el foco de atención en la universidad como problema para la igual promoción de la mujer en dicha institución. El análisis de la trayectoria no solo laboral, sino personal y social de esta profesora revela su amplia conciencia social y de defensa de los derechos sociales, y entre ellos, de las mujeres, a través de su activismo político. Probablemente sea este el que explique su especial conciencia sobre la discriminación de la mujer en el ámbito laboral.

4.1. Conclusiones

Esta investigación contribuye a evidenciar, en la línea que ya lo hacían Risman y Davis (2013) y O´Connor y O´Hagan (2015), el género como un fenómeno multinivel, que afecta a la mujer a nivel individual,

en la esfera social, y en el ámbito laboral (en este caso particular, en el desarrollo de la carrera académica). Si a la desigual situación de la mujer en la sociedad le sumamos que el diseño de la carrera profesional en la universidad no es neutral al género y todos esos procedimientos internos, fruto de las interacciones entre sujetos, basados en ideas preconcebidas y estereotipos de género, tenemos un panorama bastante desalentador en relación a la igualdad de oportunidades de la mujer en la academia. Sin olvidarnos de que las propias entrevistadas exponen también sus propios miedos y sentimientos de culpabilidad aprendidos, fruto de una educación desigual y diferenciada de la del hombre.

Además, el incipiente segundo análisis de las entrevistas revela diferencias en la concepción de la desigual posición de la mujer en la universidad en función del área de conocimiento de las entrevistadas. Esto nos lleva a plantearnos algunas preguntas fundamentales: ¿son las áreas de ciencias más neutrales al género que las de letras?, o más bien ¿son las mujeres que desarrollan su trabajo en las áreas de letras mucho más conscientes de la desigualdad existente dentro de la propia universidad? Y si este fuera el panorama ¿a qué se debe? Teniendo en cuenta que ser consciente de la existencia de un problema es el primer paso para poder intervenir en él, emerge además una nueva pregunta ¿qué puede hacerse al respecto? Sin duda, resulta interesante y muy relevante ahondar en este análisis y desarrollar nueva investigación en esta línea.

En cualquier caso, parece manifiesta la necesidad de intervenir en esta desigual situación. Sabemos que es muy difícil cambiar a corto plazo el nivel de la cultura institucional, el cual, además, sirve para justificar y mantener el discurso de "la mujer como problema" (O´Connor 2014). Sin embargo, sí se puede intervenir a nivel organizacional diseñando una carrera académica que no limite, de inicio, a las mujeres; garantizando la transparencia de los procesos de selección, detallando, por ejemplo, los baremos de selección e impidiendo que puedan modificarse para beneficiar a unos candidatos frente a otros; asegurando la paridad en los tribunales y en los cargos de gestión universitaria; o facilitando que las mujeres que sufren discriminación directa o indirecta en la universidad denuncien estas situaciones y aumente la intolerancia social hacia estas prácticas. Para intervenir a nivel organizacional solo se necesita voluntad.

Bibliografía

ACKER, Joan (1990): "Hierarchies, jobs, bodies: A theory of gendered organizations". *Gender & Society*. Vol. 4(2), 139-158.

ANDREU, Silvia (2002): «La carrera académica por género (a propósito de dos investigaciones recientes)». *Revista Complutense de Educación*. Vol. 13 (1), 13-31.

ARRANZ, Fátima (2004): «Las mujeres y la Universidad Española: Estructura de dominación y disposiciones feminizadas en el profesorado universitario». *Política y Sociedad*. Vol. 41 (2), 223-242.

BARBERÁ, Ester; SARRIÓ, Maite; RAMOS, Amparo (2000): *Mujeres directivas: promoción profesional en España y el Reino Unido*. Valencia: Institut Universitari d'Estudis de la Dona, Universitat de València.

BARBERÁ, Ester (2008): «Directivas en las empresas españolas.» (C. Díaz y E. Carantoña) *Mujeres en la alta dirección. La carrera profesional de las mujeres en la empresa, la administración y la universidad*. Madrid: Instituto de la Mujer: 119-124.

BARBERÁ, Ester; RAMOS, Amparo (2004): «Liderazgo y discriminación de género». *Revista de la Federación Española de Asociaciones de Psicología*. Vol. 57, 147-160.

BENSCHOP, Yvonne (2009): "The micropolitics of gendering in networking". *Gender, Work & Organization*. Vol. 16(2), 217-237.

BOURDIEU, Pierre (2000): *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

DÍAZ, Capitolina; CARANTOÑA, Elena (2008): *Mujeres en la alta dirección: la carrera profesional de las mujeres en la empresa, la administración y la universidad: Jornadas 7, 15 y 21 de noviembre de 2007*. Madrid: Instituto de la Mujer.

DONOSO, Trinidad; FIGUERA, Pilar; RODRÍGUEZ, Mª Luisa (2011): «Barreras de género en el desarrollo profesional de la mujer universitaria». *Revista de Educación*. Vol. 355, 187-212.

FERNÁNDEZ, Fernando; LÓPEZ, Macarena; MAEZTU, Inmaculada; MARTÍN, Antonio (2010): «El techo de cristal en las pequeñas y medianas empresas». *Revista de estudios empresariales. Segunda época*. Vol. 1: 231-247.

FLECHA, Consuelo (1999): «Género y ciencia. A propósito de los «Estudios de la mujer» en las universidades». *Educación XXI: Revista de la Facultad de Educación*. Vol. 2, 223-244.

FOSCHI, Martha (1996): "Double standards in the evaluation of men and women". *Social Psychology Quarterly*. Vol. 59 (3), 237-254.

(2004): "Blocking the use of gender-based double standards for competence." *Gender and Excellence in the Making*. Luxembourg: Office for Official Publications of the European Communities, 51-57.

GARCÍA DE CORTÁZAR, María Luisa; GARCÍA DE LEÓN, María Antonia (1997): *Mujeres en minoría: una investigación sociológica sobre las catedráticas de universidad en España*. Madrid: CIS.

GARCÍA DE LEÓN, María Antonia; GARCÍA DE CORTÁZAR, María Luisa (2001): *Las académicas: Profesorado universitario y género*. Madrid: Instituto de la Mujer.

GARCÍA, Teresa (2005): «Carrera profesional de las maestras y matrimonio». *Aula Abierta*. Vol. 86, 87-119.

GIDDENS, Anthony (1984): *The constitution of society: Outline of the theory of structuration*. Berkeley: University of California Press.

GONZÁLEZ, Ana M. (2009): «La carrera profesional de las investigadoras jóvenes: un camino lleno de posibilidades». *Revista CTS*. Vol. 4 (12), 31-54.

HUSU, Liisa (2001): "On metaphors on the position of women in academia and science". *NORA: Nordic Journal of Women's Studies*. Vol. 9(3), 172-181.

KAUFMANN, Alicia E. (2007): *Mujeres directivas: transición hacia la alta dirección*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

MACKENZIE DAVEY, Kate (2008): "Women's accounts of organizational politics as a gendering process". *Gender, Work & Organization*. Vol. 15(6), 650-671.

MARTIN, Patricia Y. (2004): "Gender as social institution". *Social Forces*. Vol. 82(4), 1249-1273.

MARTÍNEZ, Carmen; GONZÁLEZ, Pilar (2007): *Las mujeres en la dirección de las empresas*. Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE (MECD) (2015): «Estadística de Personal de las Universidades. Curso 2014-2015.» Consultado el 20/06/2015 [http://www.mecd.gob.es/educacion-mecd/areas-educacion/universidades/estadisticas-informes/estadisticas/personal-universitario/personal-universitario-14-15.html].

MONTES, Estrella (2014a): «La carrera académica vista con ojos de mujer: Análisis cualitativo de experiencias profesionales.» (E. González y M. González) *Mujeres en guerra / Guerra de Mujeres en la sociedad, el arte y la literatura*. Sevilla: Arcibel Editores, 259-272.

— (2014b): «El desigual uso del tiempo de hombres y mujeres y su influencia en el ámbito laboral». *Actas del XI Congreso Español de Sociología "Crisis y cambio: propuestas desde la Sociología"* Vol. 3. Madrid: Federación Española de Sociología (FES) y Universidad Complutense de Madrid, 170-178.

O´CONNOR, Pat (2014): *Management and gender in higher education*. Manchester: Manchester University Press.

O´CONNOR, Pat; O´HAGAN, Clare (2015): "A multi-level framework for explaining the impact of gender on STEM careers in Irish, Turkish, Danish and Bulgarian universities". Manuscrito no publicado.

RIDGEWAY, Cecilia L. (2011). *Framed by gender: How gender inequality persists in the modern world*. Oxford University Press.

RIDGEWAY, Cecilia L.; CORRELL, Shelley J. (2004): "Unpacking the gender system a theoretical perspective on gender beliefs and social relations". *Gender & Society*. Vol. 18(4): 510-531.

RISMAN, Barbara J.; DAVIS, Georgiann (2013): "From sex roles to gender structure". *Current Sociology Review*. Vol. 61(5-6): 733-755.

TOMÀS-FOLCH, Marina; GUILLAMÓN, Cristina (2009): «Las barreras y los obstáculos en el acceso de las profesoras universitarias a los cargos de gestión académica». *Revista de Educación*. (350), 253-275.

Unidad de Igualdad (2014): «II Informe de situación sobre presencia equilibrada de mujeres y hombres en la Universidad de Salamanca 2007-2013.» Salamanca: Consultado el 04/04/2016 [http://igualdad.usal.es/images/stories/documentos/informe_situacion.pdf].

VALIAN, Virginia (2005): "Beyond gender schemas: Improving the advancement of women in academia". *Hypatia*. Vol. 20(3), 198-213.

VAN DEN BRINK, Marieke; BENSCHOP, Yvonne (2012a): "Gender practices in the construction of academic excellence: Sheep with five legs". *Organization*. Vol. 19(4), 507-524.

(2012b): "Slaying the seven-headed dragon: The quest for gender change in academia". *Gender, Work & Organization*. Vol. 19(1), 71-92.

VEGA, Ana; SANTOS, José D. (2010): «La mujer en la universidad de la Laguna». *Revista Qurriculum*. Vol. 23, 129-154.

Aspectos históricos y sociales de los inicios del feminismo en la prensa en española

Cristina Roda Alcantud
Universidad de Murcia

Resumen: Cuando en julio de 1763 ve la luz en Cádiz el número uno de "La pensadora gaditana", se puede hablar por primera vez en España de una mujer a la cabeza de la práctica periodística: Beatriz Cienfuegos, que se hizo un lugar en el llamado Cádiz de la Ilustración. Su intención era clara: enjuiciar la moral y las costumbres de la sociedad de la época. Sorprende ver que los temas que trataba en sus páginas no han perdido apenas actualidad. En este trabajo se analizan sus contenidos y las razones de por qué las mujeres fueron excluidas de la transmisión de la cultura hegemónica hasta el punto de que fueron sus luchas las que consiguieron que algunas entrasen, en determinadas circunstancias, en contacto con el periodismo.

Palabras claves: Periodismo; Mujer; La pensadora gaditana.

1. Introducción

Este trabajo se propone abordar el contexto histórico y cultural de una publicación periodística, liderada por una mujer, que está considerada la primera publicación periódica dedicada a la mujer en la España del siglo XVIII. Sin duda el género por antonomasia del siglo XVIII será el periodismo, ya que el movimiento ilustrado encontraría en él el mejor medio de difusión (Aguilar Piñal 1991: 91-106).

Hablar de los inicios del periodismo femenino, y a veces feminista, en España es hablar de Beatriz de Cienfuegos, una de esas mujeres que a través de sus textos tomaron conciencia de la situación de subordinación en la que se encontraban, y usaron su palabra para denunciar. Se considera a Cienfuegos la primera mujer periodista española desde que publicara entre 1763 y 1764 *La Pensadora gaditana*, periódico semanal crítico sobre las costumbres masculinas y femeninas y otros temas de interés en la época. En total se publicaron 52 *Pensamientos*, con los que la autora se apuntaba al costumbrismo social iniciado con el

periódico inglés *The Spectator*, que se había publicado a principios del siglo XVIII y del que eran frecuentes las traducciones difundidas por Europa. En España La Pensadora convivió con otras publicaciones como *El duende especulativo*, *El Censor* y *El Pensador* (Soler Arteaga 2012).

Con *La Pensadora gaditana* estamos ante un periodismo de carácter reflexivo, más literario que noticioso, muy próximo a la literatura, que era corriente en la época, donde predomina el estilo ensayístico, y tiene cabida la creación poética. Estuvo enmarcado en unas precarias vías de comunicación, por lo que la inmediatez no contaba como factor de importancia. A un siglo escaso del inicio del periodismo con las *Gacetas*, la burguesía ilustrada del XVIII contó con los avances técnicos y los medios económicos suficientes para satisfacer a un público con deseos de leer sus propios ideales culturales y políticos. Mientras tanto, el pueblo, mayoritariamente analfabeto, sólo tenía acceso a almanaques y pronósticos.

Por lo que respecta a la prensa femenina española, será en líneas generales, la prensa de la mujer de la burguesía española. Cada mujer alcanzada por el mensaje de la prensa femenina es una persona inserta en un tejido social determinado, generalmente urbano y tiene una visión del mundo propia de su medio social. Es poco frecuente que la prensa se manifieste en disonancia con las ideas y símbolos en boga, quizá el caso más típico sean los periódicos o artículos emancipistas o

feministas del siglo XIX. Cualquier mensaje provoca una reacción en el receptor, ya los autores de "discursos" y "pensamientos" buscaban dialogar con su público (Perinat, Marrades 1980: 76-77). Si la pensadora gaditana cerró fue porqué no soportó la reacción que sus críticas provocaron entre el público:

> En fin, lector amigo, esto se acabó con la prisa. Ya *La Pensadora* arroja la pluma, de vacaciones al discurso y no quiere pensar más. Porqué seamos claros, todo enfada en este mundo y puedes creerme que me hayo tan ofuscada de abusos, preocupaciones y críticas, que contra mi natural mismo, me he convertido en hiel y vinagre siendo antes de un genio más dulce que la miel [4].

En lo que concierne a Cádiz, parece claro que durante la primera mitad del XVIII debieron existir papeles de carácter noticiero acordes con la importancia de su actividad comercial, así como otros en los que de algún modo se difundiesen diferentes noticias de actualidad (Solís 2001: 9).Sin embargo, no será hasta 1763 cuando la prensa comience a cobrar importancia, pues entonces se empiezan a tirar en la capital tres periódicos, en los que la tipología general establecida para la prensa del XVIII se verá reflejada. El primero en estamparse será la *Gaceta de Cádiz*, que comenzó a salir el 4 de febrero de 1763, y que responde al formato de la prensa noticiera. Con posterioridad a la *Gaceta*, y casi al unísono, saldrán la *Academia de Ociosos* y la *Pensadora Gaditana*. (Sánchez Hita 2007).

Sin duda, el periódico que mayor repercusión tendrá en esta época de entre los impresos en Cádiz será *La Pensadora Gaditana, que fue una anticipación original del feminismo español, pero sin seguidores inmediatos (Marrades 1978: 96) Su* formato respondía al de la prensa crítica y saldría para contraatacar a *El Pensador*, publicado en Madrid. Este periódico será el primero de los salidos en la ciudad cuya repercusión supera el ámbito de lo local, como lo prueba el hecho de que sus *Pensamientos* fuesen reimpresos en la Corte, además de que en 1786 se juzgase conveniente reimprimir el papel. Cada jueves, salvo en aquellos casos en que se tratase de un día festivo, salía a la palestra para promover la necesidad de que se instruyese a la mujer en todo tipo de conocimientos útiles, tratando de reformar algunas costumbres extendidas entre el género como el excesivo gusto por las modas, la frivolidad…, revisando de este modo el papel de la mujer en la sociedad y censurando al mismo tiempo los vicios de los hombres (Roig Castellanos 1977:10-14).

4 La Pensadora Gaditana, Pensamiento I, Fondo digitalizado Universidad de Sevilla. Pensamiento LII.

Este auge generalizado que de la prensa periódica se produce en estos años debe relacionarse con la adopción de diversas medidas por el gobierno en relación con la imprenta y el libro. Pero este panorama cambiaría en torno a 1767, observándose a partir de dicho año un receso en la publicación de periódicos de toda índole que no se superará hasta 1779. Los motivos para este freno hay que buscarlos en la actitud del gobierno ante las revueltas populares originadas después del motín de Esquilache del 23 marzo 1766, que se vieron fomentadas mediante pasquines y demás literatura volandera. No será hasta la década de los ochenta y coincidiendo con el momento cumbre de la Ilustración española, cuando el número de publicaciones aumenta de forma determinante.

En suma, en la década de 1800, el género periodístico en Cádiz, como en el resto de la Península, se encontraba plenamente consolidado, El auge que el periodismo experimenta en la segunda mitad del XVIII es frenado drásticamente con motivo del alzamiento revolucionario francés, que provoca en los gobernantes españoles un desesperado intento por preservar al país de cualquier influencia que venga de más allá de los Pirineos, ante el miedo al contagio revolucionario. En 1791 una Real Resolución prohibía la publicación de cualquier tipo de papel periódico salvo el *Diario de Madrid*

2. La primera mujer periodista

Beatriz de Cienfuegos está incluida entre las autoras consideradas antecedentes de las escritoras feministas junto a otras como: Marie de Gournay, Gabrielle Suchon, Sor Juana Inés de la Cruz, Mary Wollstonecraft o Josefa Amar y Borbón. Todas ellas tendrán sus continuadoras en el siglo XIX: Concepción Arenal, Gertrudis López de Avellaneda, Carolina Coronado, Rosalía de Castro o Emilia Pardo Bazán, que a través de sus textos tomaron conciencia de la situación de subordinación en la que se encontraban, e hicieron uso de su palabra para denunciarla. Sus discursos realizaron a través del análisis y la crítica una tenaz defensa de la condición femenina.

Fue sin duda una mujer peculiar, independiente y culta, que supo aprovechar la reorganización de Carlos III sobre tasaciones, precios de publicaciones e inquisición para favorecer el mundo editorial, que vivió una época de auténtico florecimiento de la prensa, antes de que el fantasma de la revolución francesa trajera con su sucesor, Carlos IV, las más estrictas prohibiciones. Además el propio monarca puso de manifiesto su interés por mejorar la educación de las mujeres, que aunque en tono paternalista, permitió la salida a la luz de algunas publicaciones periódicas dirigidas a las mujeres. De ellas sólo nos ha llegado la adaptación que hizo Mariano de Nipho de la publicación francesa

L'ami des femmes de Mirabeau y *La Pensadora Gaditana*, que salió de la Real Imprenta de Manuel Espinosa de Cádiz (Sanchez Hita 2007).

En cuanto a los datos personales de Beatriz de Cienfuegos, se conoce poco sobre ella. No figura en los registros bautismales con su nombre, pero se sabe que era de Cádiz y de una familia burguesa en la que recibió un buena educación, tal y como ella misma lo dijo:

> Yo señores gozo de la suerte de ser hija de Cádiz: bastante he dicho para poder hablar sin vergüenza. Mis padres desde pequeña, me inclinaron a monja, pero yo siempre dilaté la ejecución. Ellos porfiaron y para conseguir el fin de sus intentos me enseñaron el manejo de los libros y formaron en el buen gusto de las letras[5].

LA
PENSADORA
GADITANA.
POR
DOÑA BEATRIZ CIENFUEGOS.

Hæc opus, hoc studium parvi properamus, & ampli,
Si Patriæ volumus, si nobis vivere cari.
Horat. Lib. 1. Epist. 3.

TOMO I.

CON LICENCIA DEL REAL,
Y SUPREMO CONSEJO DE CASTILLA.

EN CADIZ: En la Imprenta de D. Manuel Ximenez Carreño. Calle Ancha.
Año de MDCCLXXXVI.

Ya en su época y todavía hoy en día por parte de algunos autores, se ha dudado de la identidad que se esconde tras la firma de Beatriz Cienfuegos, incluso de su condición de mujer, y se ha barajado la posibilidad de que fuera en realidad un hombre con seudónimo de mujer, en concreto un eclesiástico (González Troyano 1990: 261-264) el fraile Juan Francisco del Postigo, a partir de una breve noticia que figura en el *Diario Mercantil* del 3 de octubre de 1829, donde se lee respecto a la autoría de *La Pensadora* que el verdadero autor de este periódico, que se escribió en contraposición de *El Pensador Matritense* fue D. N. del Postigo, aunque las siglas no coinciden con el nombre que se da. Por otro lado otros autores como Francisco Bravo y Ramón Solís y Cinta Canterla, han tratado ampliamente esta cuestión.

5 La Pensadora Gaditana, Fondo digitalizado Universidad de Sevilla. Pensamiento I.

En concreto Canterla ha tratado en profundidad el tema de la autoría y ha publicado una edición antológica del periódico en la que hace ver que la legislación de la época prohibía publicar libros o papeles con nombre falso, y además que la publicación tenía licencia de impresión. También señala otras posibles lecturas de *La Pensadora,* más allá de la muy trillada que ve a un hombre oculto bajo sus faldas arengando contra las mujeres, como una metáfora del enfrentamiento entre la España antigua que muere y la nueva España liberal que comienza a nacer (Canterla 1999: 44-46). Por tanto, *aunque* con cierta reserva a admitir que Beatriz Cienfuegos sea de manera certera la autora, concluye en que en tanto no se demuestre lo contrario deberá considerarse como tal. Tanto en Inglaterra como en Francia hay constancia de una prensa escrita por mujeres que se dedicaba a la crítica social, por lo tanto no tendría que resultar extraño que fuese realmente una mujer (Sánchez Hita 2003). Además la propia Beatriz Cienfuegos desmintió estas afirmaciones:

> Ya sale a campaña una mujer que las desempeñe y en fin con pluma y basquiña con los libros y la bata se presenta una Pensadora que tan contenta se halla en el tocador como en el escritorio, igualmente se pone una cinta que ojea un libro [...] mujer soy, y mujer que tal cual puede discurrir, y ojalá que me fuera posible dejar de serlo, para de este modo alejarme cuanto pudiera de un sexo, que tan poco procura su esplendor [6].

Otra opción que se ha considerado es la posibilidad de que fuera una mujer de clase alta con un nombre inventado para no manchar su reputación. Hay que recordar que no estaba bien visto que una mujer pensase en aquello más allá de lo que era considerado por la sociedad como «propio de su sexo», ya que *en la estructura de una sociedad arcaica, católica y muy jerarquizada, como era el caso de España, se asignaba a la mujer el papel de esposa y madre como objetivo fundamental en su vida. Pasaban de la tutela paterna a la del marido y eran educadas para permanecer en la esfera privada, atendiendo a su hogar y su esposo. Este era su único rol, bajo las pautas de la obediencia, la pasividad y la sumisión*.

El pensamiento y la doctrina de la época, están representado en textos como el de Fray Luis de León, publicado en 1587, en el que el modelo de mujer es "La perfecta casada", la base será el ideario de la domesticidad y el culto a la maternidad. El proyecto de vida era la vida familiar: madres, esposas, administradoras del hogar y su representación más frecuente: el ángel el hogar. Desde la perspectiva de géne-

6 La Pensadora Gaditana, Fondo digitalizado Universidad de Sevilla. Pensamiento III.

ro los roles sociales estaban perfectamente asignados: Varón: la esfera pública. Mujer: actuación en la esfera doméstica o privada: el hogar y la familia. Este ideal pervivirá porque hasta bien entrado el siglo XX no tienen acceso a la ciudadanía política. La Constitución de Cádiz de 1812, no consideraba a la mujer sujeto de derecho activo al igual que al sirviente doméstico. Ambos grupos serán marginados de la ciudadanía activa por su falta de autonomía. Y tampoco La trayectoria del liberalismo en el siglo XIX no ofreció buen horizonte.

Por otro lado, volviendo al tema de la identidad de La Pensadora, las distintas hipótesis son un punto de partida necesario para abordar el análisis de los artículos de *La Pensadora Gaditana* y hay argumentos tanto para apoyar la creencia de que se trata de una mujer como de que sea un hombre. Pero ella misma da la clave para decir que tal vez la pensadora gaditana fuese una mujer:

> No se cansen, es trabajo perdido; que no soy tan tonta que no tomase muy bien las medidas para ocultarme antes de dar al público mis Pensamientos... Conténtense Vms. con saber que la Pensadora es mujer (que lo es cierto), que las demás circunstancias del discurro que no son precisas para la aceptación de mis Discursos: ellos solos serán los que se hagan su fortuna [7].

De lo que no hay duda alguna es de que dio voz a las reivindicaciones que hacían algunas mujeres en aquellos años. En cualquier caso sus ideas llagaron a pocos. Cienfuegos perteneció a una minoría dentro de otra minoría, llama la atención las continuas referencias a los clásicos greco-latinos y las citas en latín. La burguesía Ilustrada a la que ella pertenecía era muy escasa en relación a la mayoría de la población trabajadora, en la que las tasas de analfabetismo eran muy altas. Por otro lado las mujeres de la burguesía que podían tener acceso a los *Pensamientos* de Beatriz Cienfuegos no accedían a ellos, porque tal y como se ha referido anteriormente, una mujer con formación e intereses culturales estaba mal vista socialmente. Lo cierto es que Cienfuegos y su *Pensadora Gaditana* marcaron el inicio de la prensa femenina y de la historia del feminismo dentro de nuestro país (Marrades 1980).

3. Antesala de las publicaciones femeninas

No será hasta la segunda mitad del siglo XVIII, cuando se acaba la forma de periodismo tradicional y se deja paso a lo más tarde será "el

7 La Pensadora Gaditana, Fondo digitalizado Universidad de Sevilla. Pensamiento IV.

cuarto poder" (Gómez Aparicio 1967: 159). Este nuevo periodismo será desde entonces un fiel reflejo de las situaciones por las que atraviesa el país, tanto en la prensa en general como en la prensa femenina.

Por estas fechas es cuando verá la luz la primera publicación periódica que podemos calificar como "femenina", *La Pensadora Gaditana.* El marco fue la preocupación del rey por mejorar la educación de las mujeres, que llevo a incluir a 14 de ellas en la recién creada Sociedad Económica de Amigos del País, y a la obtención del grado de Doctor en Filosofía y Letras y al ingreso en la Real Academia Española de la primera mujer. Había que educar a la mujer, se decía paternalistamente, a fin de hacerla partícipe de la política económica del país y de sacarla de su ociosidad y frivolidad (Martín Gayte 1972: 128).Desgraciadamente no nos han llegado, en caso de que los hubiera, periódicos femeninos de la época, ni se sabe que leían aquellas damas elegantes, ligeras y frágiles.

El único periódico femenino que se ha encontrado de la época, que también es primero en su género, con cierto carácter feminista y de gran originalidad en su contenido es *La Pensadora Gaditana,* que se publicó en Cádiz entre el 14 de julio de 1763 y el 18 de julio de 1764, firmado por Beatriz Cienfuegos, de cuya personalidad y autoría ya se ha hablado con anterioridad (Perinat, Marrades, 1980: 11-17). Esta publicación nació como reacción a varias publicaciones, pero de manera especial al semanario *El Pensador,* ejemplo típico del espíritu de la Ilustración y obra del lanzaroteño José Clavijo y Fajardo. Impreso y distribuido en Madrid en la Imprenta de Joaquín Ibarra en el periodo comprendido entre 1763 y 1767. A sus destemplanzas anti femeninas plantaría cara el semanario de Cienfuegos, ella misma nos cuenta en el *Pensamiento I,* subtitulado "Prólogo y razón de la obra" como se decidió a escribir:

> Exaltado todo el humor colérico de mi natural con las desatenciones, groserías y atrevimientos del señor de *El Pensador de Madrid.* Alguna vez había de llegar la ocasión en que se viesen Catones sin barbas y Licurgos con basquiñas. No ha de estar siempre ceñido el don de consejo a las pelucas, ni han de hacer sudar las prensas los sombreros; también los mantos tienen su alma, su entendimiento y su razón. Pues qué, ¿los hombres han de mandar, han de reñir, han de gobernar y corregir, y a las pobrecitas mujeres, engañadas con el falso oropel de hermosas y damas, sólo se les ha de permitir tiren gajes de rendimientos fingidos y pasen plaza de señoras de teatro, que, en acabándose la comedia de la pretensión, todo se oculta y sólo se descubre el engaño y la falsedad? No, señores míos. Hoy quiero, deponiendo el encogimiento propio de mi sexo, dar leyes, corregir abusos, reprehender ridiculeces y pensar como Vms. piensan. Pues aunque atropelle nuestra antigua condición, que es siempre ser hi-

pócritas de pensamientos, los he de echar a volar, para que vea el mundo a una mujer que piensa con reflexión, corrige con prudencia, amonesta con madurez y critica con chiste[8].

Este periódico de carácter crítico se editó y publicó en pleno reinado de Carlos III, en plena etapa reformista, y fue el primero de los salidos en la ciudad cuya repercusión supera el ámbito de lo local, como lo prueba el hecho de que sus pensamientos fuesen reimpresos en la Corte. Una Real orden en 1762 eliminó algunas de las trabas existentes para las publicaciones como las licencias previas, censura, autorizaciones, etc. El monarca quería convertir a la prensa en un instrumento mediante el cual el pueblo fuese instruido Se trató de una época de auténtico florecimiento de la prensa en el país en el que proliferarán publicaciones de todo tipo y signo.

Para Perinat y Marrades (1980), los textos de Beatriz de Cienfuegos se caracterizan por su estilo personificado y próximo al epistolar, que también puede calificarse de feminista por su preocupación por la educación de las mujeres. De los 52 pensamientos hay 18 que se presentan como cartas enviadas por los lectores en los que se le pregunta su opinión sobre un tema concreto que allí se formula. Las cartas son para la autora una fuente de temas y una buena excusa para criticar las costumbres masculinas con las misma energía, rigor e imparcialidad que las femeninas. Entre ellas hay un grupo que requiere especial atención y que aparece titulado como *Cartas de Damas* (SOLER 2012: 56) Compuesto por 11 de ellas que tratan temas novedosos o profundizan en otros de especial interés. Se agrupan en tres bloques temáticos: el matrimonio, defectos que afecten a hombres y mujeres y un tercero en que tres damas se oponen a todo lo expuesto por doña Beatriz referido a los usos sociales, las moda etc.

4. Conclusiones

Para hablar de prensa y feminismo en España, tenemos que acercarnos inevitablemente a Cádiz, allí se editó y publicó durante la segunda mitad del siglo XVIII, la primera publicación de carácter periódico escrita por una mujer y dirigida a un público exclusivamente femenino: *La Pensadora Gaditana,* que se mantuvo durante un año, siendo cada número una especie de sermón o lección e crítica social y de costumbres, que ella titulaba *Pensamientos*. La experiencia se enmarca en el siglo en el que despega el periodismo en España.

8 La Pensadora Fondo digitalizado Universidad de Sevilla. Pensamiento I.

Esta considerada por muchos autores como la antesala a futuras reivindicaciones feministas y se caracterizaba por la originalidad de sus contenidos y por la agudeza de su autora, la también gaditana Beatriz Cienfuegos para la que la educación de las mujeres era una preocupación, además de un tema de debate en el siglo XVIII y de la que seguimos sin saber, a ciencia cierta, si existió o no, por lo que por ahora sólo podemos seguir afirmando, como indica Antonio Checa Godoy "que es una de las grandes incógnitas del periodismo andaluz". Queda abierto por tanto el tema a investigaciones posteriores, históricas, sociales o periodísticas

Bibliografía

AGUILAR PIÑAL, Francisco (1991): "Periodismo e Ilustración en España", Estudios de Historia Social, pp. 91-106.

CANTERLA GONZÁLEZ, Cinta (1996): *La pensadora gaditana.* Universidad de Cádiz.

— (1999): "El problema de la autoría de La Pensadora Gaditana. Cuadernos de Ilustración y Romanticismo". *Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII,* Nº 7, 29-54.

GOMEZ APARICIO, Pedro (1967): *Historia del periodismo Español*. Madrid.

GONZÁLEZ TROYANO, Alberto (1990): "Aproximación a La Pensadora Gaditana". *Estudios de historia social*, Nº. 52-53, 261-264.

MARTÍN GAYTE, Carmen (1972): *Usos amorosos del XVII en España.* Madrid, Siglo XXI, 128.

PERINAT, Adolfo; MARRADES, Mª Isabel (1880): *Mujer prensa y sociedad en España. (1800-1939)*. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas.

SÁNCHEZ HITA, Beatriz (2003): "Prensa para mujeres en Cádiz después de 1791: el Correo de las Damas (1813)". *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII, Nº 11, 111-147.

SÁNCHEZ HITA, Beatriz (2012): *La prensa en Cádiz en el siglo XVIII*, Cádiz.

SEOANE, María Cruz; SÁIZ, María Dolores (1996): *Historia del periodismo en España*. Vol.1, Los orígenes: el siglo XVIII. Madrid: Alianza.

SOLER ARTEAGA, Mª Jesús (2012): *La Pensadora Gaditana y sus cartas a las damas*. Sevilla, Universidad de Sevilla.

SOLIS LLORENTE, Ramón (2006): *Historia del periodismo gaditano (1800-1850), Cádiz,* Quorum.

TRUEBA MIRA, Virginia (2005): *El claro oscuro de las luces: Escritoras de la Ilustración española*, Barcelona, Ediciones de Intervención Cultural.

Mujeres precursoras en la ciencia: un repaso histórico con perspectiva de género

María J. Rodríguez-Shadow
DEAS-INAH

Resumen: En esta comunicación se exponen diversos ejemplos paradigmáticos de mujeres que lograron destacar en los campos de las ciencias y la educación en distintos periodos históricos y culturales, analizando las coyunturas y los factores económicos, políticos y sociales que favorecieron su desarrollo en una sociedad androcéntrica que les negaba su integración en esos y otros campos que tradicionalmente monopolizaron y otorgaron prestigio y poder a los hombres como grupo. Esta selección se hizo tomando en cuenta su relevancia en las sociedades en las que las relaciones jerárquicas entre los géneros estaban planamente legitimadas.

Palabras Clave: Mujeres; Ciencia; Jerarquía; Género; Patriarcado; Exclusión.

1. Introducción

Para las mujeres el medio socioeconómico y las circunstancias políticas han sido factores de gran relevancia en el acceso (o su exclusión) de la ciencia. La pertenencia a una clase social, el tipo de familia, el carácter de la religión hegemónica en que son socializadas, la fuerza de la ideología patriarcal, su estado civil, así como las actitudes hacia la educación femenina en su familia y en su sociedad se erigen como elementos que tienen que enfrentar para lograr sus objetivos de ingresar al campo de la investigación en el terreno de lo científico.

En las sociedades modernas, sólo en ocasiones, lo conseguían tomando trabajos de tiempo parcial, realizando labores de ayudantes de investigación con un salario muy bajo o sin recibir el crédito por las tareas realizadas (Watts 2007:176). Muchas veces, el reconocimiento a su labor se les escamotea por las concepciones "científicas" erróneas que se tenían, como el hecho de que las conductas sociales tengan orígenes biológicos (Jourdan-Joung y Rumiati 2007), y por consiguien-

te, la existencia del prejuicio de que las mujeres, al estar dotadas de un aparato reproductor, sólo debían dedicarse a las tareas de criar a los niños ya atender a sus esposos. No obstante, con el empuje de las luchas sociales, la democratización de las sociedades y los bríos de los movimientos feministas se han logrado muchos avances, aunque haya un largo camino todavía por recorrer (Schiebinger 2003; Fox-Keller 1991).

En este ensayo se presenta de manera breve la vida de las mujeres que consiguieron dedicar sus esfuerzos a lo que les apasionaba: la investigación y la enseñanza en diversas disciplinas científicas en distintos periodos históricos y culturales, considerando las articulaciones y los contextos sociales y de la economía política que les beneficiaron o los obstáculos que impedían el logro de sus objetivos profesionales puesto que la ideología hegemónica de la sociedad patriarcal occidental se ha opuesto sistemáticamente a su incorporación en esos y otros campos que habitualmente acaparaban los hombres y constituían los medios a través de los cuales ellos obtenían autoridad académica, reputación profesional y reconocimiento social y político.

El repudio social a la intervención femenina a estos sectores privilegiados se basaba en la idea arbitraria de que las mujeres que trabajaran descuidarían sus "verdaderas" funciones "naturales" de velar por su hogar, cuidar a sus hijos y estar pendiente de las necesidades del esposo (Fernández 2013:24). La colección que presento se llevó a cabo destacando el hecho incontrovertible de la existencia de una ideología dominante que intenta mantener a las mujeres en una situación de desventaja social y subordinación en todos los planos sociales y políticos (Bourdieu 2001), incluyendo, por supuesto su marginación en las actividades científicas.

El premio Nobel que ganó Rosaly Yalow (1921-2011) le dio la posibilidad de manifestar su opinión de que debía haber un acceso igualitario a la ciencia y paridad en las oportunidades para hombres y mujeres. El discurso que ofreció cuando recibió el Nobel por sus aportaciones científicas es el más reivindicativo del papel de las mujeres científicas que ningún otro que se haya dado en el recinto de banquetes de esos premios. Según sus palabras, la exigua representación de las mujeres en el ambiente científico, la discriminación social y profesional que padecen, el pobre acceso a la educación y el poco apoyo de las familias, que las desalientan de dedicarse a la investigación científica, "son consecuencias de los roles impuestos por la sociedad a las mujeres, defendidos durante siglos y muy difíciles de cambiar" (Fernández 2013: 30). Obtuvo el premio Novel por sus investigaciones en Medicina en el año 1977, esos estudios condujeron a los progresos de la determinación radioinmunológica de alta densidad (Gobierno de Aragón s/f: 83).

2. El desarrollo de la ciencia y la exclusión de las mujeres

Pese a que las universidades se fundaron desde el siglo XI, a las mujeres no se les permitió su ingreso hasta el siglo XVIII, y por consiguiente no podían participar en instituciones, ni en organizaciones de carácter científico, ni desplegar sus talentos en establecimientos educativos, no obstante, hubo muchas que lograron hacer importantes aportes e inapreciables contribuciones en diversas ramas de la ciencia. Las mujeres científicas en las comunidades antiguas desafiaron los límites que les imponían su sociedad. Entre ellas pueden ser mencionadas Hipatia, astrónoma y matemática que vivió en Alejandría en el año 400; Hildegarda de Bingen, Trotula de Salerno, entre otras muchas (Pérez s/f).

Durante la Edad Media, muchas de ellas ejercieron la ciencia de la curación, como parteras y curanderas, obteniendo grandes reconocimientos y una envidiable reputación, misma que a la postre se les negó pasando la obstetricia a ser una práctica sólo privilegio de los hombres, para ello se realizó una desacreditación sistemática y una cruel persecución institucionalizada con el fin de excluirlas de la profesión. Las desigualdades entre hombres y mujeres en el acceso a la práctica de las ciencias se han incrementado desde entonces, produciendo y elaborando prejuicios que han sobrevivido hasta la actualidad (Rodríguez-Shadow 2010).

3. Siglo XVIII

Laura Bassi (1711-1778), fue una niña prodigio que sabía latín y francés. Fue la primera mujer en el mundo que obtuvo su doctorado en una universidad (1733). Escribió casi treinta artículos sobre química, física, hidráulica, matemáticas y mecánica, pero sólo consiguió que le publicaran cuatro. A pesar de haber sido admitida como profesora y ganar un salario alto, daba clases en su casa pues no podía ingresar a la jerarquía académica o a los círculos de los eruditos sólo por ser mujer. Y pese a que provenía de una familia rica y era protegida del papa en turno, enfrentó muchos obstáculos y limitaciones en su práctica científica. Dictó en su casa, junto a su marido, clases de física experimental y también instaló un laboratorio donde se reunían verdaderas eminencias (Trouong 2012). Pese todo, obtuvo la cátedra de Física Experimental de la Universidad de Bolonia en 1776, a la edad de 65, dos años antes de su muerte. Tuvo 12 hijos (Gregersen, s/f).

María Agnesi (1718-1799), supo transformarse de niña prodigio en famosa matemática. A los 9 años hablaba siete idiomas, y a los 10, ya conocía las obras de los científicos más importantes. A los 21 años inició la redacción de su libro sobre cálculo diferencial que fue publicado en 1748 y traducido a varios idiomas para usarse como libro de texto. Ella logró fungir como catedrática de Matemáticas y Filosofía Natural en la Universidad de Bolonia (Trouong 2012). Publicó una traducción en defensa de las mujeres (Gobierno de Aragón s/f: 33).

Marie-Anne Prierrette Paulze (1758-1836). A los 14 años se casó con el abogado, geólogo y químico Antoine-Laurent Lavoisier y de ese modo, consiguió simultáneamente marido y tutor. Con mucha rapidez aprendió química y ayudaba a su esposo en el laboratorio que tenían en su propia casa. Asimismo dibujaba los equipos y traducía para Antoine los textos de química del latín y el inglés al francés. En 1789 Lavoisier publicó: *Tratado Elemental de Química,* con la colaboración de Marie-Anne. En 1794, durante la Revolución Francesa, Antoine fue acusado de traición y fue enviado a la guillotina en París. Marie-Anne, ya viuda siguió adelante, estableció un salón científico en su casa y reunió todos los trabajos que había escrito con su esposo. En 1805 publicó *Memorias de Química* con el nombre de su marido (Hoffmann 2002).

4. Siglo XIX

Mary Anning (1799-1847) era una paleontóloga inglesa autodidacta, quien descubrió el primer ictiosaurio completo en 1811 y un plesiosaurio íntegro en 1823, logros que la encumbraron como experta en fósiles y geología. Ella tuvo un rol esencial en el establecimiento de la paleontología como una nueva rama científica. Debido a sus éxitos profesionales y su gran experiencia fue muy requerida por sus colegas varones, a pesar de ello, no fue invitada a integrarse a la Sociedad Geológica de Londres. No obstante, al momento de su muerte por cáncer de mama a los 47 años de edad, Anning había conquistado el respeto de los científicos y el público en general por su trabajo perseverante y su profesionalismo.

Ada Lovelace (1815-1852) o Augusta Ada Byron King, Condesa de Lovelace, fue una brillante matemática inglesa. El pertenecer a la nobleza y recibir una prolija educación, aunado a una mente brillante la colocó en una posición privilegiada. Se le considera la precursora de la informática y fue la primera científica de la computación de la historia. Ella descubrió que mediante una serie de símbolos y normas matemáticas era posible llevar a cabo cálculos complejos. Previó las capacidades

que una máquina (que en la actualidad es la computadora) podía tener para el desarrollo de los cálculos numéricos y más, de acuerdo a los principios de Babbage y su "motor analítico."

5. Siglo XX

Rachel Holloway Lloyd (1830-1900) fue pionera en el campo de la química. Lloyd se convirtió en la primera mujer estadounidense, y la segunda en todo el mundo, en obtener un título de doctorado en Química cuando se graduó de la Universidad de Zurich en 1887. Seis años antes, había logrado ser la primera mujer en publicar su investigación en una revista de química. Y cuando Lloyd se unió a la facultad de la Universidad de Nebraska, ella fue una de las primeras mujeres en enseñar y realizar investigaciones en una institución mixta. Aunque su vida está llena de momentos amargos y eventos adversos Lloyd se distinguió por sus cualidades como maestra y su aptitud en la investigación conquistando la admiración de sus colegas y estudiantes. Gracias a una capsula que se conservó en la Universidad de Nebraska Lincoln se conoció más del trabajo de Rachel.

Aunque Alice Stewart (1906-2002) provenía de una familia acaudalada, y había estudiado en el Cambridge Natural Sciences, desde 1935 desempeñó empleos en los que recibía una remuneración tan baja que apenas le permitían mantener a su familia. Posteriormente con el advenimiento de la Segunda Guerra Mundial surgió la posibilidad, al igual que para otras, de que se presentaran oportunidades que de otro modo hubieran sido imposibles de conseguir. Recibió ayuda gubernamental para cuidar a sus hijos y poder dar clases en el Nuffield Hospital, una escuela muy importante. Su éxito en los proyectos le permitió en 1946 convertirse en la primera mujer que podía ingresar en la Association of Physicians y al mismo tiempo fundar el British Journal of Industrial Medicine.

Pese a que ella había ganado respeto profesional, específicamente por sus trabajos sobre el cáncer, una vez que la guerra terminó no se le concedió el puesto que usualmente hubiera sido el siguiente paso de su carrera. Finalmente hasta que tuvo 90 años de edad se le concedió una cátedra en la University of Birmingham. Sus biógrafas la rememoran como una mujer que aceptaba bajos salarios y pobres prospectos, pero fue capaz de seguir su camino puesto que nadie la tomaba en serio (Watts 207: 176).

Marie Salomea Skłodowska Curie (1867-1934), química y física polaca, mejor conocida como Marie Curie, dedicó su vida entera a la radioactividad, siendo la máxima pionera en este ámbito. Fue la primera persona en

conseguir dos Premios Nobel, por los cuales literalmente dio su vida. Su legado y sus conocimientos en Física y Química impulsaron grandes avances. El primer Premio Nobel de Física lo ganó en 1903 de manera conjunta con su esposo debido al descubrimiento del Polonio y del Radio. Posteriormente en 1911, ya habiendo muerto su marido, ella lo ganó por sus investigaciones en Química (Gobierno de Aragón s/f: 80). Cuando se inició la Primera Guerra Mundial, en 1914, supuso que los rayos-X ayudarían a localizar el metal de las balas en los heridos, y eso podría facilitar la labor de los médicos. Con el fin de no mover a los lesionados concibió las cámaras-furgones de rayos X y adiestró a 150 mujeres para que las manipularan. Falleció de leucemia, muy probablemente por su exposición a altos niveles de radiación (Pérez s/f).

Henrietta Leavitt (1869-1921) fue una astrónoma destacada. Ella trabajaba en el observatorio de Harvard analizando las imágenes de las estrellas con el fin de establecer sus magnitudes. Sus investigaciones contribuyeron a cambiar nuestra manera de pensar, sentando las bases sobre las que Hubble desarrollaría su planteamiento de que el Universo se expande. La tarea de medir y grabar estrellas, era de las pocas labores en el ámbito científico considerado apropiado para las mujeres. Realizó un estudio de 1777 estrellas variables de las Nubes de Magallanes. Determinó los períodos de 25 cefeidas en la Nube Menor. En el curso de su trabajo, Leavitt descubrió cuatro novas y cerca de 2400 variables, prácticamente la mitad de todas las estrellas de esa clase conocidas en ese tiempo (Ignotofsky 2016; Castro 2009). También las estrellas binarias y los asteroides fueron objeto de su interés. Ella, aunque murió en 1921, fue, por sus relevantes contribuciones al mundo científico, nominada a título póstumo, por la Academia Sueca de Ciencias al Premio Novel (Gobierno de Aragón s/f: 68).

Amalie Emmy Noether (1882-1935) fue una matemática alemana de origen judío. Creció en una familia en la que había 10 matemáticos en tres generaciones. Aunque obtuvo el título de lenguas, Emmy Noether jamás creyó que su verdadera vocación era la de enseñar idiomas. Cuando asistió como oyente a las clases de matemáticas impartidas por su padre se dio cuenta de su verdadera afición. Entonces decidió dedicarse a los números, y pese a que oficialmente a las mujeres no se les permitía asistir a la universidad, en 1910 se doctoró con una tesis que le dio gran reputación.

En 1915, se incorporó al Instituto de Matemáticas de Göttingen y comenzó a trabajar con Klein y Hilbert en las ecuaciones y la formulación de varios conceptos de la teoría general de la relatividad de Einstein. Por esto el científico la estimaba mucho. En 1918, demostró dos teoremas básicos, tanto para la relatividad general como para la física de partículas elementales. Todavía, uno de ellos es conocido como el

"Teorema de Noether". Sin embargo, y pese a las labores que realizaba, era discriminada por su sexo y no fue aceptada como investigadora y docente titular en la correspondiente facultad.

Tuvieron que interceder por ella Hilbert y Einstein para que se le otorgaran algunos reconocimientos. En 1919, se le concedió permiso para dictar una conferencia y sólo hasta 1922, fue nombrada profesora adjunta con un pequeño sueldo. Esa situación no fue revertida mientras permaneció en Göttingen, no sólo por los prejuicios que existían entonces contra las mujeres, sino que también por su condición de judía, socialdemócrata y pacifista.

Durante la década de 1920 Noether llevó a cabo investigaciones fundamentales sobre álgebra moderna, trabajando en la teoría de grupos, en la teoría de anillos, grupos representativos y teoría de números. Sus avances en el desarrollo de las matemáticas fueron de gran utilidad para los físicos y cristalógrafos. Los conceptos algebraicos que Emmy amplió conducían a un grupo de principios que unificaban álgebra, geometría, álgebra lineal, topología, y lógica. En 1933 los nazis la expulsan y se refugia en los Estados Unidos. Allí laboró como profesora invitada en prestigiosas universidades, pero en abril de 1935 se le practicó una cirugía uterina y falleció de una infección postoperatoria (Pérez s/f).

Alice Ball (1892-1916). Durante muchos años los médicos administraron a los enfermos de lepra aceite de Chaulmoogra que provenía de una semilla. Lamentablemente, no siempre era eficaz, los efectos secundarios podían dañar en lugar de sanar. En 1916, Alice desarrolló un procedimiento para identificar el componente activo del aceite el cual se podía inyectar sin secuelas negativas. El nuevo tratamiento fue usado por décadas, sin embargo, nunca alcanzó el reconocimiento por su logro. Alice murió cuando sólo tenía 24 años de edad. En su laboratorio continuaron con las investigaciones de su proyecto y se adjudicaron el éxito, sin mencionarla. Alice fue la primera mujer norteamericana de ascendencia africana que se graduó en la Universidad de Hawai con una maestría.

Rosalind Franklin (1920-1958) nació en Londres. Fue biofísica y cristalógrafa, teniendo participación crucial en la comprensión de la estructura del ADN, ámbito en el que produjo amplias contribuciones. Descubrió la forma B, identificó y demostró que la molécula de ADN existe en dos estados distintos, especificando las condiciones para la transición del uno al otro.

El tratamiento desdeñoso de su labor de investigación y su apropiación fraudulenta resultó clara cuando una de sus más grandes contribuciones, la que hizo posible la observación de la estructura del ADN mediante imágenes tomadas con rayos X, no fuera reconocida. Por el contrario, y como ya se sabe, el crédito y el Premio Nobel en Medicina se lo llevaron Watson y

Crick, pese a que éstos tenían claridad sobre la cuestión de que Rosalind Franklin fue responsable de gran parte de la investigación cristalográfica de rayos X que era fundamental para el descubrimiento de la famosa estructura de ADN de doble hélice.

Laboró en un ambiente en el que sus compañeros de trabajo la trataban de manera ofensiva y humillante. Ese tratamiento misógino resulta evidente en el libro de James Watson, *La doble hélice,* en el que es criticada acremente por su adusta forma de vestir y su escaso maquillaje. Desafortunadamente, Franklin murió de cáncer en 1958, a la edad de 37. Cuatro años más tarde, James Watson, Francis Crick y Maurice Wilkins, fueron galardonados con el Premio Nobel de Fisiología y Medicina y Química respectivamente sin mencionar a Franklin en su discurso de aceptación, ni en sus trabajos posteriores (Gornick 2009; Sayre 1997). En consideraciones posteriores se ha estimado que ella era una de las investigadoras experimentales más sobresalientes de la comunidad científica a nivel mundial en el análisis de las estructuras helicoidales (Gobierno de Aragón s/f: 76-77).

Lise Meitner (1878-1968) nació en la Viena del Imperio Austrohúngaro, hoy Austria. Fue una física con un amplio desarrollo en el campo de la radioactividad y la física nuclear, y aunque desempeñó una parte fundamental del equipo que descubrió la fisión, solo su colega Otto Hahn obtuvo el reconocimiento de ese logro. Fue la segunda mujer en obtener un doctorado en Física en la Universidad de Viena en 1906, y la primera mujer en Alemania en asumir la posición de un profesor titular en esa disciplina veinte años después. La anexión de Austria por la Alemania nazi en 1938 la obligó a huir debido a su ascendencia judía.

Meitner y Otto Hahn descubrieron la fisión nuclear en 1939, sin embargo, el Premio Nobel de Química fue otorgado en 1945 sólo a Hahn quien restó importancia a la participación de Meitner. Este hecho se describió en *Physics Today* como «un raro ejemplo en el que las opiniones negativas personales aparentemente llevaron a la exclusión de un científico que merecía un premio». Años más tarde, el meitnerio (elemento químico de valor atómico 109) fue nombrado así en su honor. Cuando Hitler invadió Austria ella huyó a Dinamarca y después a Suecia, lo cual fue un error, pues nunca se le quiso otorgar el reconocimiento tan merecido porque era una exilada (Gobierno de Aragón s/f: 62-64).

La investigadora alemana Ida Tacke (1896-1978) fue la primera en mencionar la posibilidad de llevar a cabo la fisión nuclear en 1934 cuando ese planteamiento no era común. Su principal contribución se produjo en el campo de la química y la física atómica. ***Descubrió dos elementos nuevos -renio y masurium- que Mendeleev vislumbró.*** *En los libros de historia de la ciencia se le menciona sólo como la descubridora del renio.*

Pero el descubrimiento del masurium, que en la actualidad recibe el nombre de tecnecio, se atribuye a Carlo Perrier y Emilio Segre. La comunidad científica hizo caso omiso de la evidencia de Tacke hasta que Perrier y Segre lo produjeron en el laboratorio.

Bárbara McClintock (1902-1992) quien nació en Hartford, EEUU llevó a cabo un importante descubrimiento en el campo de la genética. Bárbara se especializó en la citogenética y obtuvo un doctorado en botánica en el año 1927. A pesar de que durante mucho tiempo, injustamente sus trabajos no fueron tomados en cuenta, 30 años más tarde se le otorgó el Premio Nobel por su aportación excepcional e increíblemente adelantada para su época: la teoría de los genes saltarines, revelando el hecho de que los genes eran capaces de brincar entre diferentes cromosomas. Hoy, este es un concepto esencial en genética.

Colaboró estrechamente con el matemático Charles Babbage y su trabajo sobre la máquina analítica está considerado como precursor de la informática moderna. En 1943 escribió un «plan» donde describe los pasos que permitirían calcular los valores de los números de Bernouilli, su primer programa, que utilizaba dos bucles, con lo que demostró la capacidad de bifurcación de la máquina de Babagge. Describió cómo se podía inferir operaciones trigonométricas que contaban con variables utilizando la máquina de Babbage. Sugirió el uso de tarjetas perforadas como método para ingresar información e instrucciones a la máquina analítica (Gobierno de Aragón s/f: 38).

Dorothy Hodgkin (1910-1994) es la brillante cristalógrafa que mapeó la estructura de la penicilina, descubrimiento que le valió el Premio Nobel de Química en 1964. Hodgkin fue la primera mujer en obtener la prestigiosa Medalla Copley, y sigue siendo la única mujer británica en conquistar un Nobel en categorías científicas. Perfeccionó la técnica de la cristalografía de rayos X, un procedimiento utilizado para establecer las estructuras tridimensionales de las biomoléculas. Entre sus hallazgos más conocidos están la confirmación de la estructura de la penicilina que Ernst Boris Chain y Edward Abraham había supuesto previamente, y de descifrar la estructura de la vitamina B12, y también de la insulina. Esto contribuyó a la identificación de las estructuras de muchas biomoléculas donde ese conocimiento resultaba crucial para comprender su función como vitaminas o antibióticos (Gobierno de Aragón s/f: 83).

Gertrude Elion (1918-1999) se graduó en el Hunter College de Nueva York en 1937 con una licenciatura en Química. No pudo completar un posgrado debido a la grave crisis económica. No obstante, se ganaba la vida trabajando como asistente de laboratorio, percibiendo sólo 20 dólares a la semana, y como profesora hasta que obtuvo un puesto de asistente en la compañía Burroughs-Wellcome. Ahí desarrolló el *Puri-*

nethol, el primer tratamiento para la leucemia, el medicamento contra la malaria la pirimetamina y el aciclovir, una medicina para el herpes viral que todavía se vende hoy como Zovirax.

Posteriormente, Elion supervisó la adaptación de la Azidotimidina, el primer tratamiento para el SIDA. En reconocimiento a sus logros se le otorgó el Premio Nobel de Fisiología o Medicina en 1988, a pesar de que nunca había completado su doctorado (Gobierno de Aragón s/f: 85). Esta investigadora incansable revolucionó la fabricación de medicinas, pues en lugar del método tradicional de prueba y error, analizó las tenues diferencias en la reproducción celular y elaboró drogas que obstaculizaban el ciclo celular de las anormales, sin alterar el de las sanas. De ese modo, sus medicamentos posibilitaron el trasplante de órganos (Pérez s/f, 1).

Esther Lederberg (1926-2006). Microbióloga estadounidense, condujo investigaciones pioneras en el campo de la genética bacteriana. Descubrió el modo en el que se lleva a cabo la transferencia de genes entre las bacterias. Desarrolló técnicas básicas que se perfeccionaron más tarde y contribuyeron al entendimiento de cómo actúan los genes. Su trabajo ayudó a su marido, Joshua, a ganar el Premio Nobel en 1958. Ella, al igual que muchas mujeres que desarrollaban trabajo científico, tuvo que desafiar los prejuicios de género que en las décadas de los 1950 y 60 eran más intensos que hoy.

Jocelyn Bell Burnell (1943-) es originaria de Belfast, Irlanda del Norte y su descubrimiento fue parte de su propia tesis de doctorado en Astrofísica de la Universidad de Cambridge. Durante sus estudios de posdoctorado construyó y trabajó en un radiotelescopio. Ahí descubrió una señal de radio repetida que, a pesar de que fue menospreciada inicialmente por sus colegas, provenía de una estrella de neutrones en rotación, posteriormente llamada pulsar. El hallazgo de Jocelyn de los pulsares, se ha descrito como el mayor descubrimiento astronómico del siglo XX, no obstante, su supervisor y su colega fueron galardonados con el Premio Nobel de Física en 1974, no ella.

El hecho de que Burnell fue completamente omitida como una coreceptora del premio produjo la indignación de muchos astrónomos prominentes de aquel momento. Sin embargo, Burnell ha recibido numerosos premios y honores subsecuentes, fue presidenta de la Real Sociedad Astronómica, del grupo de las primeras mujeres del Instituto de Física, y fue nombrada Dama Comandante de la Orden del Imperio Británico en 2007 (Gornick 2009).

Jane Goodall nació en Inglaterra en 1934. Se trata de una famosa antropóloga que goza de un merecido reconocimiento internacional gracias a su largo trabajo con los chimpancés de Tanzania. Sus investigaciones iniciales, no obstante se enfocaron en analizar la situación

de las mujeres en contextos específicos: las esposas Tiwi que viven en el área norteña de Australia. Pese a que ese grupo ya había sido estudiado con anterioridad, el encuadre de Goodall fue cualitativamente distinto ya que colocó su mirada sagaz en las esferas y los espacios de las mujeres. Su acercamiento analítico al enfocarse en las transformaciones experimentadas por las mujeres a través del curso de su vida: el nacimiento, los rituales de paso, las ceremonias anuales de iniciación, los convenios matrimoniales y los funerales. Los hallazgos antropológicos que Goodall ofreció conservan su vigencia a pesar del tiempo trascurrido y por consiguiente su confiabilidad y su valor científico (Rodríguez-Shadow; Campos Rodríguez 2010: 41).

5. Comentarios Finales

Las mujeres han estado, pese a las restricciones sociales, políticas y económicas, que el sistema patriarcal les ha impuesto durante siglos, presentes en el área de las ciencias, los descubrimientos y las invenciones. Las mujeres, por ejemplo, debido a una estricta división sexual del trabajo y la ideología patriarcal hegemónica vigente desde hace ya varios milenios, han circunscrito sus logros científicos a determinados ámbitos. Algunas de las disciplinas de lo que hoy consideramos ciencia (como la Botánica, la Genética, la Entomología) tuvieron su origen con una amplia participación femenina, ya que a ellas se les asignaba la elaboración de los alimentos debían recolectar frutos, raíces, vegetales e insectos y requerían identificar sus diferentes propiedades medicinales, su utilidad en la alimentación por su contenido de nutrientes o las plantas tóxicas (Rodríguez-Shadow 2013).

También aprendieron a relacionar las plantas con las distintas estaciones del año y por consiguiente, tuvieron mucho que ver con la observación de la naturaleza y el descubrimiento de la agricultura. Por lo mismo, ellas inventaron el mortero y molinos primitivos para triturar semillas y granos para facilitar su ingesta. Con la práctica distinguieron las propiedades terapéuticas de las plantas, como también aprendieron a deshidratar, almacenar y mezclar sustancias vegetales y las aplicaron para curar de manera efectiva diversas enfermedades, incursionando en la herbolaria y la curandería (Rodríguez-Shadow 1996; 2000; 2010; 2014). Al encargarse de las tareas relacionadas con el aprovisionamiento del grupo debieron, sin duda, ser responsables del descubrimiento del fuego y su papel en la cocción de los alimentos, por consiguiente con la invención de la cerámica doméstica y la creación de las tradiciones culinarias de las que se nutre la construcción identitaria de los diversos grupos étnicos (Rodríguez-Shadow 2009).

La intervención femenina en las ciencias ha existido siempre pero esa participación ha sido desigual, siempre en términos jerárquicos, invisibilizada y devaluada. Aun así, la injerencia de las mujeres en los campos de la ciencia debe considerarse tomando en cuenta que la noción misma de ciencia y sus prácticas han variado en el tiempo y en el espacio, recordemos que la química en la antigüedad era la alquimia o que la medicina o la biología sentaron sus bases en la herbolaria tradicional, un campo considerado como propio de las mujeres (Barral 1998: 8).

No obstante, los actuales estudios de ciencia y género emergen de la pregunta fundamental sobre el lugar y el estatus de las mujeres en la ciencia, tanto en el pasado como en el presente. Al plantearse esta cuestión nos percatamos de que no es posible analizar el rol de las mujeres sin examinar las bases o la definición misma de ciencia (Fox-Keller 1991). Campo que a menudo es pensado como un área masculina por derecho propio como un medio para obtener poder, prestigio y dinero, mientras que el ingreso de las mujeres a estos espacios es desalentado, criticado y estigmatizado a nivel familiar, social e institucional (Clair 1996).

Muchas científicas no han sido mencionadas aquí por falta de espacio: la naturalista que descubrió la quinina, la astrónoma inglesa que reveló la existencia de los cometas, muchas de las científicas que destacaron por su prodigiosa inteligencia pudieron, gracias a su posición económica, superar los obstáculos sociales que limitaban a las mujeres pobres el estímulo intelectual que requerían para desarrollar inclinaciones eruditas. Aún hoy día generalmente los equipos científicos son dirigidos por hombres, el resto, tanto hombres jóvenes como mujeres, laboran apoyando, generalmente, sólo su línea de investigación, dejando que los hallazgos que se hacen colectivamente parezcan como logro único del científico a cargo del grupo.

Bibliografía

BARRAL, María Jesús *et al.* (1998): *Interacciones ciencia y género: discursos y prácticas científicas de mujeres.* Barcelona: Icaria.

BOURDIEU, Pierre (2001): Masculine Domination. Stanford: Stanford University Press.

CLAIR, René (1996): La formación científica de las Mujeres: o ¿por qué hay tan pocas científicas?.
Madrid: Libros de la Catarata.

CASTRO, Encarnación (2009): Mujeres científicas que se dedicaron a la Astronomía. Granada: Universidad de Granada.

FERNÁNDEZ, Raquel (2013): "Científicas Premio Novel. Visibilidad y reconocimiento." Máster en Lógica y Filosofía de la Ciencia. Valladolid: Universidad de Valladolid.

FOX-KELLER, Evelyn (1991): Reflexiones sobre género y ciencia. Valencia: Alfons el Magnànim.

GOBIERNO DE ARAGÓN (s/f): Mujeres científicas: Una mirada al otro lado. Aragón: Gobierno de Aragón.

GORNICK, Vivian (2009): Women in Science. Then and Now. New York: Feminist Press.

GREGERSEN, Erik (n/d) [https://global.britannica.com/biography/Laura-Bassi. 25/04/2016].

HOFFMANN, Ronald (2002): "Mme. Lavoisier." American Scientist, January-February.

IGNOTOFSKY, Rachel (2016): Women in Science: 50 Fearless Pioneers who Changed the World. Berkeley: Ten Speed Press.

JORDAN-JOUNG, Rebecca; RUMIATTI, Rafaella (2007): "Hardwired for Sexim? Approches to Sex/Gender in Neurosciences." Mary Wyer; Mary Barbercheck; Donna Cookmeyer; Hatice Ozturk; Marta Wayne (eds.). Women, Science and Technology: A Reader in Feminist Science Studies. New York: Routledge, 193-205.

PASQUALINI, Christiane Dosne (2013): "Quince mujeres recibieron el Premio Nobel en ciencia." Medicina. No. 73: 277-279.

PÉREZ Sedeño, Eulalia (s/f): Mujeres en la Historia de la ciencia. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

RODRIGUEZ-SHADOW, María (2014): Las mujeres mayas de antaño. México: Fundación Armella.

(2013): "Las mujeres, la alimentación y la salud: perspectivas históricas y antropológicas." México: Seminario de Salud y Enfermedad.

(2010): "Parteras, sanadoras y cirujanas, las aportaciones de las mujeres a la medicina, una mirada desde los Estudios de Género." Jornada Académica sobre Antropología Médica. México: Museo del Carmen.

(2009): "La contribución femenina a la construcción del conocimiento." Magdalena Trujano et al. (coords.), Avances de las mujeres en las Ciencias, las humanidades y todas las disciplinas. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 189-196.

(2000): La mujer azteca. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.

(1996): "Enfermedad y curación en un pueblo ladrillero." Antropología. No. 43: 60-64.

CAMPOS RODRÍGUEZ, Lilia (2010): "Los aportes femeninos a la Antropología Social, las pioneras," Investigación y Ciencia, No. 46: 36-42.

SAYRE, A. (1997): Rosalind Franklin y el ADN. Madrid: Horas y Horas.

SCHIEBINGER, Londa (2003): Has Feminism Changed Science. Cambridge: Harvard University Press.
SOLSONA, Nuria (1997): *Mujeres científicas de todos los tiempos*. Madrid: Talasa Ediciones.
STANLEY, Autumn (1995): *Mothers and Daughters of Invention. Notes for a Revised History of Technology*. New Jersey: Rutgers University Press.
TROUONG, Jenny (2012): *Women in the Scientific Revolution Era*. [http://web.clark.edu/afisher/HIST253/lecture_text/WomenScientificRevolution.pdf; 25/6/2016].
WATTS, Ruth (2007): *Women in Science. Social and Cultural History*. London: Routledge.
WYER Mary; Mary BARBERCHECK; Donna COOKMEYER; Hatice OZTURK; Marta WAYNE (Eds.) (2014): Women, Science, and Technology: A Reader in Feminist Science Studies. New York: Routledge.

Hubertine Auclert y su contribución a la causa feminista en *Le radical. Journal politique et litteraire*

Ángela Magdalena Romera Pintor
Universidad Nacional de Educación a Distancia

Resumen: El presente estudio se centra en el discurso feminista de Hubertine Auclert (1848-1914) y la relevancia del talante crítico y reivindicativo de sus escritos y de sus manifestaciones públicas, que contribuyeron a situar los derechos de la mujer en el debate político francés. Calificada como "pionera del feminismo" en Francia, Auclert fue una articulista y ensayista que persiguió con vehemencia la igualdad política y social de la mujer. En particular, se dedicó a defender insistentemente el derecho al sufragio femenino, no sólo a través de sus artículos y de su actuación pública, sino también en su ensayo *Le vote des femmes* (1908). Colaboró asiduamente con el periódico *Le Radical*, donde firmaba los artículos de la sección intitulada "Féminisme", algunos de los cuales serán objeto de nuestro estudio.

Palabras clave: Escritoras feministas francesas; Suffragettes; Hubertine Auclert.

1. Hubertine Auclert: Una vida al servicio de una causa

La figura de Hubertine Auclert es una de las más emblemáticas dentro del panorama de la reivindicación feminista en la Francia de finales del siglo XIX. Su militancia en defensa de unos derechos para la mujer de igualdad política y social empujó a esta autora a dedicarse en cuerpo y alma a la causa. Ciertamente, las peripecias vitales[1] de Hubertine dan buena cuenta de la firmeza de sus convicciones, de la valentía

1 La biografía de Hubertine Auclert (1848-1914) ha sido abordada con minuciosidad por el estudioso Steven C. Hause en 1987. Por su parte, Geneviève Fraisse ha sacado en 2007 una publicación con la colaboración del propio Hause, en la que se reproducen algunos de sus textos más representativos.

que demostraba a la hora de defender su postura, así como de la singularidad de su discurso radical, que entraba en disonancia con el de otras figuras del momento que representaban un feminismo moderado, como Léon Richer y Maria Deraismes[2]. La propia Hubertine los llamaría sus "maestros", aunque pronto se distanciaría de ellos. Las reivindicaciones de Hubertine a favor de los derechos de la mujer van más allá del programa de los moderados, en la medida en que reclama una igualdad perfecta entre los sexos[3].

Auclert participa en 1879 en el tercer congreso socialista, celebrado en Marsella, donde pronuncia un discurso destinado a exigir la igualdad económica, política y social de la mujer. Reclama con energía la colaboración de la asamblea obrera para defender los derechos de la mujer y hacer frente común ante al opresor: "Écouter nos plaintes, c'est commencer à vouloir être juste. Admettre les femmes au milieu de vous, au même titre que les prolétaires, c'est faire avec elles un pacte d'alliance défensif et offensif contre nos communs oppresseurs" (Auclert 1879: 1-2). Los exhorta así a defender la igualdad humana en su integridad, es decir no sólo de los hombres entre sí, sino también entre hombres y mujeres:

> Nous proclamons comme vous, citoyens, le principe de l'égalité humaine, nous entendons par là non seulement l'égalité de tous les hommes entre eux, mais encore l'égalité des hommes et des femmes. Nous voulons pour elles, comme pour vous, l'instruction intégrale, les

2 Aún cuando Richer y Deraismes defienden los derechos políticos plenos para la mujer, se muestran cautelosos en los avances que reclaman y se limitan a exigir derechos civiles. Piensan que la igualdad política sólo se llegará a adquirir en futuras generaciones. Por lo demás, señala Hause que en materia económica se manifestaban principalmente por la mujer burguesa. Por todo ello, Auclert se mostraría pronto decepcionada de sus maestros y se distanciaría de ellos: "Mais ils la décevront vite: en 1875, elle considère leur programme frileux, leur stratégie, trop modérée [...]. Ainsi, Léon Richer et Maria Deraismes s'affirment certes attachés au principe des droits politiques pleins et entiers pour les femmes, mais ils pensent que la défense de ce principe doit attendre, qu'elle sera l'affaire des générations suivantes. Et les droits économiques en faveur desquels ils se mobilisent sont principalement ceux des femmes de la bourgeoisie, non ceux des ouvrières [...]. Hubertine n'allait pas tarder à les provoquer tant sur le fond que sur leur action" (Hause 2007: 24-26).

3 Esta igualdad integral entre el hombre y la mujer también abarcaba el ámbito sexual. Auclert reclamaba así una única y misma moralidad para ambos. Con todo, es de notar que Hubertine defendía el concepto tradicional de virtud moral, debido a las consecuencias perniciosas que una actuación femenina licenciosa desencadenaría en la propia vida de la mujer. Por ello, no sólo instaba a que la mujer no siguiera la moral licenciosa masculina, sino que también se mostró convencida de que el feminismo ni podía ni debía apoyar la emancipación sexual: "She demanded the end of the sexual double standard, of course, championing «one single and same morality» for men and women. But she hastened to add that she did not wish women to follow masculine licentiousness. […] Her analysis of the socioeconomic position of women concluded that sexual emancipation would leave many women alone with children that they could not support. Auclert feared that many such women would be driven to prostitution […]. Hence, sexual emancipation held inacceptable consequences, and feminists must oppose it" (Hause 1987: 77).

mêmes facilités de développement physique, moral, intellectuel, professionnel. Nous voulons pour les femmes, comme pour les hommes, liberté de conscience, liberté d'opinion, liberté d'action. [...] Nous voulons pour les femmes, comme pour les hommes, voix délibérative dans la commune, dans l'État, ou dans le groupe; [...] parce que les femmes payant les impôts ont autant de droits que les hommes d'exiger une bonne répartition de ces impôts [...]. (Auclert 1879: 14)

En 1876 Auclert funda una Asociación, *Le Droit des femmes*, y más tarde, en 1880, *Le Suffrage des femmes*. Pronto se consagraría como articulista en el diario *Le Radical*, donde publicaría una larga serie de artículos –desde 1896 hasta 1909– en una sección intitulada precisamente "Féminisme". Este periódico le sirve de plataforma para desarrollar y divulgar con regularidad un discurso reivindicativo en el que aborda todos los aspectos que afectaban a la mujer de su tiempo y sobre todo la espinosa cuestión de la legalización de sus derechos. Su colaboración en otros periódicos, como *La Libre parole*, en la sección "Les Droits de la femme", y en particular en la revista que ella misma fundaría en 1881, *La Citoyenne*, también le permitiría usar la pluma para divulgar su postura con vistas a formar y a sensibilizar la opinión pública en la materia.

Paralelamente a su labor como articulista, Auclert también compuso ensayos que reivindican los derechos de la mujer y en particular su derecho al voto, tal y como se recoge en *Le vote des femmes*, de 1908. Durante su estancia en Argelia[4] (1888-1892), recogió sus observaciones sobre la situación de la mujer en otro ensayo, esta vez en defensa de la mujer árabe, intitulado *Les femmes arabes en Algérie* (1900).

Al margen de su labor escritural, Hubertine emprendió todo tipo de manifestaciones en defensa de la causa feminista y sufragista: fue una gran agitadora popular convocando manifestaciones[5] y marchas de protesta, participó en mítines políticos y congresos donde defendió su

4 La estancia en Argelia de Auclert vino condicionada por su amigo y pretendiente Antonin Lévrier. Cuando éste fue destinado a Orán como juez de paz, Hubertine lo acompañó a Argelia, donde se casó con él, y no regresaría a París hasta la muerte de su esposo, en 1892: "In early 1888, Lévrier received a post as juge de paix in Frenda (Oran), Algeria. […] Lévrier then learned that he was critically ill. […] Auclert decided that she would turn aside no more to brood upon love's bitter mystery; she would go to Algeria and marry Lévrier" (Hause 1987: 131).

5 Las dos movilizaciones feministas más importantes convocadas por Auclert tuvieron lugar en 1885. La primera de ellas sería la manifestación al pie de la estatua de Juana de Arco con motivo del aniversario de su ejecución y la segunda, al día siguiente, la del cortejo fúnebre de Victor Hugo, que había abogado en su día por los derechos de la mujer (Hause 2007: 40 y Hause 1987: 122): "Auclert organized the march to lay a wreath at the gilded statue of Jeanne d'Arc on the Place des Pyramides. The second march, the very next day later, was part of a vast public demonstration, the funeral cortege of Victor Hugo. […] Auclert secured a position for Suffrage des femmes with other political groups at the end of the procession".

causa, se negó a pagar impuestos[6], y se propuso incluso quemar públicamente el Código de Napoleón en los actos conmemorativos del centenario de su creación, en 1904. Serán este tipo de actuaciones, calificadas de violentas en su día, en particular la relativa a su intervención en las elecciones de 1908 en las que rompió una urna y pisoteó los votos, las que le valieron el sobrenombre de "la suffragette française"[7]. Aunque no apoyaba el uso de la violencia, afirmaba haberse visto obligada a hacer uso de ella. Y es que, como apunta Fraisse, su postura radical exigía una estrategia igualmente radical: "elle était radicale dans son objectif, donc dans sa stratégie" (Fraisse 2007: 9).

En todo caso, no cabe duda de que Hubertine logró ciertamente que sus pretensiones llegaran a formar parte del debate político en Francia, en particular gracias al elevado número de peticiones que dirigió a las asambleas parlamentarias y a los consejos municipales y generales[8]. Será así cómo compone también una treintena de peticiones en relación al derecho al voto de las mujeres que confía al diputado Clovis Hugues y para las que recogería tres mil firmas. Otras tres mil firmas se recogieron en 1901, año en que confía su petición al diputado por Vendée Jean Gautret, que defiende la causa sufragista en la Cámara. Aún cuando sólo recibirá el cinco por ciento de los votos, en términos de Hause se trata del mayor éxito de Hubertine Auclert (Hause 2007: 51-52). Y en este contexto debe entenderse también la afirmación de su biógrafo cuando señala que Auclert "introdujo en el discurso político los derechos políticos de la mujer francesa" al tiempo que "articuló y obligó a la subcultura política a que considerara una idea que no disponía de otros abogados"[9] (Hause 1987: 87). Con el

6 La propia Hubertine lo explica en *Le vote des femmes*, donde reproduce la carta que había enviado al Prefecto después de que se le denegara la posibilidad de ser electora: "Puisque je n'ai pas le droit de contrôler l'emploi de mon argent, je ne veux plus en donner. Je ne veux pas être, par ma complaisance, complice de la vaste exploitation que l'autocratie masculine se croit le droit d'exercer à l'égard des femmes. Je n'ai pas de droits, donc je n'ai pas de charges; je ne vote pas, je ne paye pas" (Auclert 1908: 137). Ante la respuesta del Prefecto que aduce la ley de impuestos, responderá de nuevo Auclert: "Si Français ne signifie pas Française devant le droit; Français ne peut signifier Française devant l'impôt" (Auclert 1908: 143).

7 Este sobrenombre le fue atribuido por la prensa, en particular por el periódico *L'éclair*, según señala Hause, con motivo del incidente de la urna de votos, tras el cual fue detenida: "Hubertine Auclert explique au tribunal qu'elle est «l'ennemie de la violence» et s'en tire avec une modeste amende. À la presse, elle confie qu'elle ne regrette pas son acte [...]. Alors que *Le Matin* considère qu'elle a commis un «sacrilège», *L'éclair* lui trouve un surnom, qui ne la quittera plus: «la suffragette française»" (Hause 2007: 56).

8 "Elle n'en persiste pas moins à militer pour un élargissement des droits humains, en usant du seul moyen d'action politique dont dispose alors les femmes: la pétition. Entre 1880 et 1887, pour revendiquer le suffrage des femmes, elle en adresse une vingtaine aux assemblées parlementaires, sans compter celles qu'elle destine aux conseils municipaux et généraux" (Hause 2007: 36-38).

9 "She brought the political rights of French women into political discourse. She articulated and forced the political subculture to consider an idea that had no other advocates".

tiempo, Hubertine llegaría incluso a presentarse a las elecciones legislativas de 1910, en las que se situó en quinta posición con 590 votos[10].

Con todo, Auclert muere en 1914 sin llegar a ver cumplida la legalización del derecho al voto femenino, que no se produciría en Francia hasta el final de la Segunda Guerra Mundial. El Senado fue rechazando o postponiendo sistemáticamente la aprobación de un proyecto de ley para el sufragio de las mujeres, que sin embargo había sido acordado en la Cámara de los diputados. Esta propuesta de ley se presentaría en varias ocasiones desde 1919, siendo la más notable la de 1936, por cuanto en ese año había obtenido la aprobación por unanimidad de toda la Cámara.

2. Hubertine Auclert y su contribución en *Le Radical* (1896-1909)

Tras la desaparición en 1891 del periódico que había creado, *La Citoyenne*, Hubertine colaboró con otros periódicos, como *La libre parole* (hasta 1894), pero sobre todo con *Le Radical* a partir de 1896. Su director, Henry Maret, ya había apoyado la causa feminista y sufragista en su candidatura de 1881 y no dudó en ceder una columna semanal a Auclert bajo el título de "Féminisme". La labor que desarrollará en este periódico abarcará unos 13 años, hasta 1909, con unos cuatrocientos artículos publicados, que abordan todo tipo de temas relacionados con la mujer y sus derechos:

> Auclert persuaded Maret to give her a weekly column, to be entitled "Le Féminisme", late in 1896. [...] For the next thirteen years, *Le Radical* was the forum Auclert had sought. She produced over four hundred articles [...][11], expanding the integral feminism that she had developed in *La Citoyenne*. (Hause 1987: 161)

Nos interesa abordar aquí algunos de estos artículos publicados en *Le Radical*, por cuanto son representativos del discurso feminista de Auclert, del talante reivindicativo y vehemente de su postura, así como de la labor que llevó a cabo en la conformación de la opinión pública, cada vez más concienciada de la justicia de tales reivindicaciones. Hemos querido seleccionar aquellos artículos que se distinguen en cier-

10 "En dépit d'un arrêté préfectoral interdisant de compter les votes en faveur des femmes, des sympathisants rapportent qu'Hubertine Auclert obtient 590 voix dans un bureau de 14.000 votants, ce qui la place en cinquième position, devant deux candidats conservateurs" (Hause 2007: 62).

11 Hause reproduce en el Apéndice I de su libro el listado de los más de 400 artículos de Auclert publicados en *Le Radical* (Hause 1987: 227-236).

to modo del conjunto por el tema tratado para ilustrar cómo Auclert abordaba cuestiones muy distintas y variadas para incidir en la misma defensa de la causa feminista.

Quizá el más sorprendente sea el primero de los artículos que hemos seleccionado para nuestro estudio. Fue publicado en *Le Radical* el 30 de mayo de 1897 con el título "L'ennemie de la femme". En él Auclert aborda un tema que también desarrollaría en su diario y en otros escritos[12]: el de la indiferencia o incluso animosidad de la mayoría de las mujeres de su tiempo en la defensa de los derechos que reivindicaba para su sexo. Aquí la autora dirige su crítica a las burguesas. Y es que estas damas de la sociedad a las que califica de "mimadas por el destino" ("gâtées par le destin") se mostraban disconformes con la actuación y las demandas de las militantes feministas, razón por la que no duda en llamarlas las enemigas de las mujeres. En su argumentación, la autora ataca en primer lugar a las mujeres que han conseguido distinguirse ante los hombres y que son consideradas por éstos como una excepción. Les reprocha que se sientan tan halagadas de la distinción que les otorgan los hombres que no dudan en perpetuar los privilegios de éstos. Y sin embargo, estas mismas mujeres corren también el riesgo de caer en la injusticia masculina. Y así les augura que ante la menor contrariedad, sus aduladores las dejarán caer del podio en el que las han encumbrado. Por ello, aduce Auclert, teniendo en cuenta que todas las mujeres son solidarias lo quieran o no, aquellas que se distinguen por su valía intelectual ganarían mucho si la mujer en general no estuviera tan rebajada ante la sociedad:

> Qu'elles le veuillent ou non, les femmes sont solidaires. Celles qui ont une valeur intellectuelle, une originalité propre ressortiraient d'autant mieux que leur sexe serait moins rabaissé. D'où vient donc qu'elles ne perdent jamais l'occasion de décocher un trait aux militantes qui s'évertuent à soustraire au caprice de l'homme le sort de la femme? Sont-elles, pour faire leur propre éloge, absolument forcées de déprécier les soldates du féminisme? (Auclert 1897a: 2)

El desprecio que manifiestan estas mujeres –que los hombres han distinguido por su valía– hacia el resto de sus congéneres es recíproco, siendo así que aquellas que permanecen en la sombra también aborrecen a las que triunfan. La triste conclusión que Hubertine extrae de todo ello es que la mujer es la enemiga de la mujer ("La femme est l'ennemie

12 Hause señala la existencia de un manuscrito de Auclert intitulado precisamente *Las peores enemigas de las mujeres son las mujeres*: "It reawakened her sense of martyrdom, which she revealed in an unpublished manuscript entitled «The Worse Enemies of Women are Women». [...] The sense of persecution shown here and its vivid description had previously been a leitmotif in Auclert's diary" (Hause 1987: 137-8).

de la femme"). En su artículo, Auclert ofrece la solución a esta paradoja y no duda en hablar de susceptibilidades y de celos como algunas de las causas que favorecen la división de las filas femeninas y perpetúan el reinado masculino. Recomienda entonces que todas actúen como el hombre, que sabe vencer sus antipatías y acallar sus resentimientos cuando lo necesita. Se trata de una estrategia que el género masculino ha sabido poner en práctica con éxito. Así es cómo los burgueses han arrebatado los privilegios a los nobles, y los proletarios a su vez a los burgueses: "Les femmes qui veulent s'affranchir n'ont qu'à emboîter le pas aux hommes, dont les plus humbles ont des représentants au Parlement, parce qu'ils ont su s'élever au-dessus des discussions, des querelles, des trahisons qui maintiennent les opprimés sous le joug" (Auclert 1897a: 2).

El reproche final que Hubertine les dirige es el de despreciar la política y en consecuencia su derecho al voto. Mediante este razonamiento final, el artículo concluye, como no podía ser de otra manera, abogando por una militancia en favor del sufragio femenino:

> Cependant, ne trouve-t-on pas surprenant que les Françaises, qui ont la passion du bien, ne se préoccupent pas davantage d'obtenir le droit d'aider à organiser le bonheur humain, en contribuant par leur action et par leur vote à établir un rudiment de justice sociale? Pour l'humanité, encore en enfance, qui mieux que la mère peut dire ce qu'il faut? (Auclert 1897a: 2)

Aun cuando el tema del sufragio femenino subyace en todos sus escritos, algunos abordan temas tangenciales que le permiten abogar por los derechos de la mujer desde frentes bien distintos. Así llegamos al siguiente artículo que hemos elegido para nuestro estudio y que pone de manifiesto cómo Hubertine no dejaba ninguna cuestión sin tratar en el marco de su defensa feminista. Fue publicado el 3 de octubre de 1897 e intitulado "Le nom de la femme mariée". Aquí la autora se declara en contra de la pérdida del apellido de la mujer, que al casarse adquiere el del marido. Al aceptar el apellido del marido, la mujer asume la responsabilidad de los actos de éste. La responsabilidad que se infiere del nombre afecta también al marido, que puede verlo deshonrado en su mujer. Pero sobre todo, induce a no pocas confusiones en caso de separaciones y de segundas nupcias: "Adopter le nom d'un mari, c'est endosser la responsabilité d'actes qui ne sont pas siens, et aussi c'est s'exposer à n'avoir pas de nom assuré, à subir un perpétuel débaptissement, car quelle femme a la certitude que les mauvais procédés de son conjoint ne l'obligeront pas à divorcer?" (Auclert 1897b: 2). Junto a todos estos argumentos, el que más le interesa destacar es el hecho de que al perder su apellido, la mujer casada se ve marcada

como el ganado como pertenencia del esposo y pierde su libertad e individualidad: "Le marcage bon pour les brebis ne convient point aux humaines. Chacun doit porter son nom, parce que chacun doit avoir la responsabilité de ses actes" (Auclert 1897b: 3)

También el artículo intitulado "Gardez votre nom", publicado el 21 de diciembre de 1901, abunda sobre este mismo tema y rescata algunos de los razonamientos expresados en el artículo anterior. La autora se muestra incluso más enfática en su argumentación y califica la costumbre de adoptar el apellido del marido de humillante y paralizante, de grave lesión para los intereses de la mujer que sale altamente perjudicada. Pero aquí Hubertine insistirá sobre todo en el hecho de que se trata de una costumbre, por cuanto ninguna ley obliga a la mujer a despojarse de su apellido, razón por la que la exhorta a optar libremente por hacer uso del propio apellido en lugar de aceptar alegremente el del esposo:

> Dans les actes de la vie civile, lorsqu'il s'agit de signer un contrat chez un notaire, de servir de témoin pour une naissance ou un mariage, la femme conserve son nom. Aucune loi ne lui interdit de porter son nom; pourtant l'épouse a coutume de se dépouiller de toute sa personnalité, de s'annihiler en abandonnant son propre nom; si bien que, même morte, elle reste baptisée du nom de son dernier possesseur [...]. (Auclert 1901: 2)

En este contexto, el de la denominación de la mujer, se sitúan otros dos artículos que abordaremos a continuación y que ponen de relieve la importancia que Hubertine otorga al ámbito de la expresión y del lenguaje, por cuanto entiende que éste refleja la percepción social de la realidad. Su preocupación por la feminización de la lengua[13] constituye de hecho uno de los nuevos intereses que desarrollaría con insistencia en el periódico *Le Radical* en el marco de su reivindicación feminista, en la medida en que también el lenguaje expresa para Auclert la subordinación de la mujer[14]. De hecho, la autora se muestra convencida de que la emancipación de la mujer no se puede alcanzar sin el concurso de la lengua, a la que otorga la capacidad de cambiar la realidad social.

13 Nótese, por lo demás, que a lo largo del discurso que desarrolla en todos sus artículos, Auclert se cuida mucho de feminizar siempre el lenguaje que emplea, recurriendo a inusitados e innovadores términos para la época, como pudieran ser los sustantivos femeninos "soldates" o "doctoresses" (soldadas y doctoras).

14 Hause destaca la subordinación de la mujer por medio del lenguaje como uno de los nuevos temas abordados por Auclert en *Le Radical* desde 1880: "Her essays in *Le Radical* show that Auclert's thinking had remained essentially unchanged, with one major exception, since the early 1880's. She had found new issues to add to her lexicon of feminist *revindications*, especially a strong interest in the subordination of women through language" (Hause 1987: 161).

El primero de estos artículos fue publicado el 18 de abril de 1898 e intitulado "L'Académie et la langue". El punto de partida para desarrollar su argumentación a favor de la feminización de la lengua en este texto es la nueva propuesta de creación de una Academia de la lengua femenina, a la que Auclert se opone. Reproduce para ello el razonamiento esgrimido por Mlle Jeanne Chauvin, la segunda mujer que se doctoró en leyes en Francia, que aboga por conservar una única Academia de la lengua al tiempo que insta a las mujeres a presentar su candidatura, con la convicción de que tarde o temprano se les permitirá su acceso. Hubertine desarrolla la tesis de Chauvin argumentando a favor de conservar una única organización de las distintas actividades sociales, en lugar de dividirlas de manera excluyente por separado para hombres y mujeres. Para ella, como para Chauvin, la clave reside, por tanto, en organizarlas de forma mixta:

> Car, dès que l'humanité est composée d'hommes et de femmes, la société qui régit cette humanité doit être, dans toutes les manifestations de son activité, organisée de façon mixte. S'enfermer entre femmes exclusivement, pour discuter littérature, à l'exemple des hommes qui, dans le même but, s'enferment entre hommes, ce serait agir contre le principe dont se réclame le féminisme. (Auclert 1898: 2)

Y así concluye esta primera parte de su artículo afirmando que vale más forzar las puertas de la Academia que crear una academia femenina rival, ya que, según argumenta, si ninguna mujer es miembro de la Academia es simplemente porque ninguna se ha empeñado en serlo. Todo este discurso le servirá como preámbulo para plantear a renglón seguido la propuesta de "feminizar" la lengua. Para ello sugiere la creación de una asamblea mixta, compuesta por una élite de mujeres y de hombres eruditos, que se ocuparía de establecer cuestiones de feminización lingüística. Esta "Academia feminista" permitiría una "emancipación" más rápida y eficiente de la mujer a través de lenguaje: "la féminisation de la langue est urgente, puisque pour exprimer la qualité que quelques droits conquis donnent à la femme, il n'y a pas de mots" (Auclert 1898: 2). Para apoyar su propuesta, presenta varios ejemplos derivados de la admisión de la mujer, en determinadas circunstancias, a ser testigo, a ser electora, a ser abogado: "Eh bien, on ne sait pas si l'on doit dire: «Une témoin? Une électeure ou une électrice? Une avocat ou une avocate?»" (Auclert 1898: 2). La autora se muestra convencida de que al feminizar las palabras se propicia la igualdad de los sexos, lo que, a la larga, permitirá con mayor facilidad y naturalidad la entrada de las mujeres en la Academia:

> Quand on aura révisé le dictionnaire et féminisé la langue, chacun de ses mots, sera, pour l'égoïsme mâle, un expressif rappel à l'ordre. Une

> association d'individus qui féminiserait le langage et substituerait à l'artifice, à la duplicité, au mensonge, la vérité dans les mots, base de la vérité dans les conditions humaines, contribuerait à faire ouvrir aux grandes femmes de France les portes de l'Académie. (Auclert 1898: 2)

El segundo artículo que versa explícitamente sobre la feminización del lenguaje fue publicado el 12 de agosto de 1900 con el expresivo y enfático título de "Féminisez la langue". Ciertamente todo el texto se muestra imperativo a la hora de exhortar y urgir la feminización de las palabras que remiten a actividades profesionales o sociales, tales como médico, profesor, escritor, pintor, escultor o elector: "La nouvelle ère qui commence pour la femme oblige à inventer des expressions s'adaptant à sa condition nouvelle. […] En créant des mots féminins, les savants deviendront féministes, de sorte qu'il y aura pour les femmes [...] l'avantage de consolider sur des bases grammaticales leurs revendications" (Auclert 1900: 2).

Auclert aporta aquí un nuevo argumento en su razonamiento: el de la confusión que puede originar la falta de normalización del sustantivo femenino en aquellos términos que carecen de él, y pone el ejemplo de "la médecine", forma espontánea empleada para feminizar "le médecin", pero que en realidad ya existe para referirse a los medicamentos:

> Donc, dans l'intérêt de l'émancipation du sexe, comme dans celui de la correction du langage, il est nécessaire que l'Académie mette fin à l'embarras que chacun éprouve à trouver une désinence féminine, en créant des féminins, en indiquant le mot exact à prononcer pour n'altérer ni dans sa forme, ni dans son expression, la langue, qui autant que le territoire constitue notre patrie. (Auclert 1900: 2)

Vemos, pues, que Auclert promueve la renovación de la lengua a través de la feminización de su léxico como medio para sensibilizar a la sociedad de la igualdad que debe existir entre hombres y mujeres. Se trata en realidad de su caballo de batalla, por cuanto la igualdad entre el hombre y la mujer que se propone demostrar en todos sus argumentos constituye el fundamento sobre el que sustenta su posicionamiento a favor de la igualdad de derechos. Con la misma finalidad, la autora promoverá una figura femenina emblemática que representa para ella esta igualdad, en los últimos artículos que hemos seleccionado para nuestro estudio. El primero de ellos fue publicado el 30 de mayo de 1909 e intitulado "Notre ancêtre".

Han pasado treinta años desde que Auclert pronunciara su *Discurso sobre la igualdad política de la mujer y del hombre* (1879). Treinta años de dedicación exclusiva a la causa. Treinta años de trabas y de objeciones a sus demandas y a sus reivindicaciones. No sorprende, pues, que Hubertine sienta que su misión salvadora de la mujer conlleva una alta dosis de

heroísmo. Se ve a sí misma como a una mártir de la causa[15]. Sin duda será ésta una de las razones, aunque ciertamente no la única como veremos más adelante, que la llevaría a rescatar de la tradición heroica francesa una figura emblemática por su valor, por su valía y por su sexo: Juana de Arco, una mujer que para Auclert viene a ser ante todo "la personificación del feminismo": "Mais Jeanne d'Arc fut surtout la personnification du féminisme" (Auclert 1909: 2). Y así, en este artículo dedicado a "nuestra antepasada", Hubertine destaca en la doncella de Orléans su coraje, perseverancia, sangre fía e ingenio, pero sobre todo su eficiente labor como estratega, su genio militar, sus dotes de mando y su capacidad para liderar a hombres y mujeres. En su argumentación, Auclert equipara las injurias infligidas a la santa con las cometidas contra las defensoras del voto femenino y las feministas[16]. De hecho, los reproches que recibiera Juana de Arco se esgrimen como pruebas de que había mostrado una clara voluntad de enarbolar los mismos derechos que los hombres:

> L'évêque Cauchon reprocha à Jeanne d'avoir répudié le costume de son sexe et pris un habit d'homme. [...] On reprocha à Jeanne d'avoir eu l'arrogance impie de prendre empire des hommes, de se faire chef de guerre.
> Tous ces reproches démontrent surabondamment que Jeanne voulait avoir les mêmes droits que les hommes et qu'elle fut l'ancêtre des revendications du suffrage. (Auclert 1909: 2)

En definitiva, esta heroica antepasada vendría a ser ante todo una mujer que quiso igualarse al hombre en sus derechos y que, por consiguiente, habría defendido el sufragio femenino. Juana de Arco se convierte así para Auclert en la antecesora más emblemática de las sufragistas y del feminismo. Para apoyar su argumentación, Hubertine desarrolla su vena socialista e incide en la faceta patriótica y anticlerical en la doncella de Orléans tal y como reivindicaría el discurso republicano:

> Jeanne fut la personnification du patriotisme: elle créa un courant d'enthousiasme qui fit prendre aux Français confiance en eux-mê-

15 Ya en 1882, año en que empieza a redactar su diario, Auclert se ve a sí misma como a una "mártir" y manifiesta un terrible sentimiento de soledad: "To read her diary is to watch her build her image of being «alone, utterly alone always». [...] She perceived herself as a «wretched pariah», a *déclassé*, a «martyr». Loneliness was the hair shirt of her martyrdom. It proved her dedication, showed her sacrifice. The more she adopted this pose, the more it affected her decisions and became a self-fulfilling prophecy" (Hause 1987: 95).

16 "Jeanne d'Arc, pour pouvoir sauver la France, dut guerroyer et subir les injures qu'endurent aujourd'hui les femmes qui veulent voter afin de sauver la République en faisant le gouvernement de tous et de toutes. Les hommes, au moyen âge, ne ménageaient pas à notre héroïne les sarcasmes dont nos contemporains se servent pour intimider les féministes" (Auclert 1909: 2).

> mes en les assurant qu'ils seraient vainqueurs des Anglais. [...] Si la libératrice de notre territoire vivait présentement, elle voudrait tout perfectionner en la société. [...] Jeanne, à laquelle on éleva des autels, avait une grande liberté de conscience: c'est parce qu'elle s'était émancipée de l'Église qu'elle fut brûlée vive. (Auclert 1909: 2)

En este contexto, importa recordar que esta argumentación de Auclert encuentra su razón de ser en la apropiación de la figura de Juana de Arco por parte de ambos extremos del espectro político francés, en particular desde mediados del XIX. Fue entonces, en particular a partir de la labor realizada por los historiadores Jules Michelet y poco más tarde de Jules Quicherat, cuando se desarrolló una nueva concepción que pondría de relieve el carácter popular y patriótico de Juana de Arco. Se la empezó a considerar así como heroína nacional, propiciando que su figura fuera esgrimida en lo sucesivo como emblema político. Consiguientemente, la santa fue disputada por republicanos, nacionalistas y conservadores en el seno de lo que más tarde se daría a conocer como el conflicto de las "dos Francias". La facción republicana y laica se propuso destacar en la santa un patriotismo y un sentimiento popular que la convertirían en emblema de la patria. A principios del XX, el partido comunista francés seguiría con esta representación de Juana, que se opondría a la de la derecha nacionalista, partido que también se apropiaría de su figura. Unas décadas después, durante la Segunda Guerra Mundial, Juana de Arco sería rescatada una vez más por los dos bandos enfrentados de la Francia ocupada: los colaboracionistas y los partidarios de la resistencia, o lo que es igual, por Pétain y por De Gaulle. Incluso hoy en día Juana de Arco sigue siendo usada en Francia como emblema político principalmente por partidos tradicionalistas, nacionalistas y monárquicos.

Se trata por lo tanto de una constante del discurso político francés y no puede sorprender que también Hubertine Auclert se apropiara de una figura mítica femenina de tal envergadura para defender su causa. Y así, la autora concluye su artículo convocando a los miembros de la sociedad que había fundado, *Le Suffrage des femmes*, a depositar una corona de laureles ante la estatua de Juana de Arco en la plaza Rívoli como homenaje a aquella extraordinaria mujer definida como la personificación heroica del feminismo:

> La société le Suffrage des Femmes a depuis longtemps rendu hommage à cette victime des réactionnaires qui personnifia héroïquement le féminisme; et elle invite les féministes à venir dimanche 30 mai, à trois heures, place de Rivoli, déposer une couronne de lauriers sur le monument élevé à Jeanne d'Arc. (Auclert 1909: 2)

Este llamamiento entronca con el que Auclert había manifestado diez años antes en otro artículo intitulado "Notre Jeanne" y publicado el 25 de mayo de 1899, donde ya entonces reprochaba a los republicanos librepensadores su indecisión a la hora de honrar a Juana de Arco: "Â l'heure où l'inconséquence de chefs militaires a ébranlé le patriotisme, ne serait-ce pas excellent de ranimer l'amour du sol en honorant la Française qui s'immola pour sauver son pays et épargner au peuple de souffrir?" (Auclert 1899: 2).

Para no dejar que su figura fuera acaparada por la Iglesia, que organizaba actos de homenaje a la santa durante el mes de mayo, Hubertine exhorta a los republicanos a rescatar la propuesta del radical Joseph Fabre[17] de establecer una fiesta nacional del patriotismo dedicada a Juana de Arco. El éxito de esta propuesta precipitaría, a su juicio, el desmoronamiento de los prejuicios contra el sexo femenino y equivaldría a declarar que la mujer iguala al hombre en inteligencia, voluntad y ciencia estratégica:

> Le préjugé du sexe fait repousser depuis quinze ans la proposition de M. Joseph Fabre d'honorer officiellement l'admirable guerrière. Les hommes sont si habitués à considérer comme nuls ou à mettre à leur actif les grands actes des femmes qu'ils ne peuvent se décider à glorifier même celle à laquelle ils doivent d'être restés Français. [...] L'apothéose de la grande française hâtera l'écroulement des préjugés codifiés; car honorer la libératrice, ce sera déclarer à la face

17 En 1884 el republicano radical Joseph Fabre propuso que se adoptara a la doncella de Orléans como patrona de la patria, estableciendo así su figura como emblema republicano de unidad nacional: "Joseph Fabre, inusable propagandiste républicain en sa faveur [celle de Jeanne d'Arc] et instigateur du projet de fête, successivement, en 1884 et 1894, ne disait pas autre chose en déclarant: «Une telle fête, fête de la tolérance et de la liberté, ne serait que la consécration pure et simple d'un souvenir vivant dans toutes les mémoires, dans tous les cœurs, et rapprocherait tous les français [sic], à quelque parti qu'ils appartiennent [...]». Plus encore, la commémoration séculaire et historique de l'héroïne, à Orléans, va également profondément s'enrichir de cette nouvelle fonction de rassemblement républicain. Plus précisément, quand en 1884, Fabre soumet le projet d'adoption de la fête, il propose comme date le jour même de la célébration de la délivrance d'Orléans par l'héroïne le 8 mai" (Rigolet 2009: 69).

La propuesta de Fabre no tendría éxito pero sería recogida más tarde por el nacionalista Maurice Barrès. Finalmente la Cámara de diputados y el Senado la aprobó en 1920, fecha en que se estableció la Fiesta nacional de Juana de Arco y del Patriotismo. Paralelamente, la Iglesia había iniciado su proceso de canonización desde finales del XIX, declarándola venerable en 1894, bienaventurada en 1909, santa en 1920 et santa patrona de Francia en 1922.

Por consiguiente, en este contexto de principios del XX, en que la figura de Juan de Arco empieza a bascular de nuevo del lado de la Iglesia, es donde se sitúa y debe entenderse el reproche de Hubertine Auclert, cuando insta a los republicanos a rescatar la figura de Juana de manos de los monárquicos y de la Iglesia: "Lorsque les républicains cesseront d'être imbus des préjugés qui leur font traiter les femmes en parias, ils ne laisseront point accaparer Jeanne d'Arc par l'Église qui la brûla comme hérétique avant de la déclarer sainte et par les royalistes dont notre libératrice connut l'ingratitude" (Auclert 1909: 2).

du monde que l'intelligence, la volonté, la science stratégique n'ont pas de sexe, que la femme est l'égale de l'homme. (Auclert 1899: 2)

Tampoco vería Hubertine Auclert el triunfo de la propuesta de Fabre, que retomaría con éxito el nacionalista Maurice Barrès hasta que en 1920 se aprobó la fiesta nacional de Juana de Arco y del Patriotismo, el mismo año de su canonización, en lo que muchos consideraron la armonización de las "dos Francias", pero ciertamente sus exhortaciones tanto en este asunto como en todos los que afectaban su lucha feminista contribuyeron a sensibilizar la opinión pública y a los dirigentes políticos de la importancia y necesidad de sus reivindicaciones.

3. Conclusiones

Hemos recorrido unos pocos de los argumentos menos conocidos de Hubertine Auclert en *Le Radical* para poner de relieve cómo la autora no dejaba pasar ninguno que pudiera contribuir a sentar las bases del cambio que ambicionaba: la completa igualdad política y social de la mujer del hombre. La gran preocupación de Auclert fue precisamente la de demostrar esta igualdad, con objeto de poder reclamar igualdad de condiciones y derechos, sin restricción alguna. La radicalidad de sus demandas y de su actuación se plasmaría en sus escritos. Sus artículos, principalmente en *La Citoyenne* y en *Le Radical*, no sólo le permitieron desarrollar en un tono vehemente e imperativo argumentos a favor de los derechos políticos de la mujer, sino también abordar cualquier aspecto que afectara a sus congéneres[18].

Se distingue así de la mayoría de los feministas de su tiempo, que se mostraron mucho más cautelosos en sus reivindicaciones y que sólo se atrevieron en un primer momento a exigir derechos civiles. Auclert, por su parte, luchaba por una igualdad integral, en todos los ámbitos. Sin duda, será este posicionamiento radical para su tiempo el que le valdría aquella falta de apoyo por parte de sus correligionarias y de la que se solía quejar. De ahí también el sentimiento de soledad que manifestó reiteradamente en su diario, y el de martirio[19], con el que se identificó desde muy pronto.

18 Es lo que viene a decir Hause en los siguientes términos: "Her constant theme was the political rights of women, but scarcely a feminist issue escaped her attention" (Hause 1987: 161).

19 Se trata sin duda del rasgo que a juicio de Hause mejor caracteriza la personalidad de Auclert y el que ha querido plasmar en su biografía de forma prominente: "The foremost characteristic of Auclert's personality stressed in this biography is her self-image as a «martyr» (her own word, along with *pariah*, *outcast*, and *déclassé*). Her sense of martyrdom began to develop in her youth [...]. Auclert used this self-image to assimilate both political setbacks and her personal problems, to understand her experiences and her feelings" (Hause 1987: xx-xxi).

Por lo demás, algunas de sus actuaciones públicas tardías, que –sin serlo realmente– fueron calificadas de violentas en su momento, le valieron la etiqueta de "suffragette", es decir su identificación con las militantes inglesas que sí se caracterizaron por el uso de la violencia en no pocas de sus manifestaciones. En Francia, estas tácticas ni siquiera eran bien vistas por parte de las feministas, que se quisieron distinguir explícitamente de ellas mediante la denominación de "suffragistes"[20], por oposición a "suffragettes", rechazando públicamente el uso de la violencia, y por ende, a la propia Hubertine.

En todo caso, su nombre aparecería asiduamente en los periódicos del momento. La prensa recogía sus actuaciones y seguía unas veces con interés, otras con ironía, las peripecias de Auclert en la defensa de su causa. Por todo ello, y ciertamente también por sus escritos, sus artículos y sus manifestaciones públicas, pero también sin duda por la larga y variada lista de peticiones que remitió a diversas autoridades competentes (asambleas parlamentarias, consejos municipales y generales, etc.), Hubertine Auclert consiguió como ninguna otra introducir la causa feminista en el debate público y político en la Francia de su tiempo:

> Mais elle a définitivement introduit la question des droits politiques des femmes dans le débat public français et, par la clarté de son expression, réussi comme nul autre, à imposer dans la sphère politique une vision neuve des droits humains. Pratiquement à elle seule, elle a impulsé la démarche qui, après bien des hauts et des bas, débouchera [...] sur l'instauration, en 1945, du droit de vote des femmes. (Hause 2007: 34)

No podemos concluir este estudio sin recordar, además, que la popularización del término "feminismo" y "feminista" se estableció –según relata la propia Hubertine en su ensayo *Le vote des femmes*– desde que Auclert lo usara en una carta dirigida al prefecto para justificar la arenga que pronunció públicamente en una boda civil, a la que había asistido como delegada de una sociedad de librepensadores, en 1880:

En son numéro du 5 septembre 1882, *Le Temps* en parlant de ma lettre au préfet souligne le mot *Féministes*: "Mlle Hubertine Auclert a, dit-il, réclamé au profit des femmes, ou plutôt, le mot est joli, des *féministes*, un

20 Hause explica muy bien esta confrontación en su libro e incide a lo largo de toda su biografía sobre las cuestiones que distinguían el feminismo moderado y burgués, de Richer y Deraismes, entre otros, del feminismo radical de Auclert: "Hubertine Auclert was sixty years old when she smashed a ballot box in May 1908. That act firmly established the word *suffragette* in the lexicon of French journalists. […] But French suffragists hastened to repudiate Auclert's behavior. […] The women who presided over this expansion considered themselves suffragists, not suffragettes, and they emphatically distinguished themselves from Auclert. They held ambivalent attitudes about the mother of their movement. She was an embarrassment as well as a heroine to bourgeois feminists" (Hause 1987: 201).

droit égal à celui que s'arrogent les libre-penseurs. Pourquoi, en effet, les *féministes*, ne profiteraient-ils pas de ces occasions-là pour prêcher leurs dogmes particuliers?" Les expressions: *Féminisme*, *Féministes*, ont été dès lors employées. (Auclert 1908: 64)

Bibliografía

AUCLERT, Hubertine (1879): "Égalité sociale et politique de la femme et de l'homme: discours prononcé au Congrès ouvrier socialiste de Marseille". Discurso pronunciado en el Congreso obrero socialista de Marsella, publicado en separata sin datos editoriales: 1-16.

— (1908) : *Le vote des femmes*. Paris: V. Giard & E. Brière Libraires-Éditeurs.

FRAISSE, Geneviève (2007): "Le signe égal, ou la logique dans l'histoire". Préface de *Hubertine Auclert. Pionnière du féminisme. Textes choisis*. Saint-Pourçain-sur-Sioule: La petite collection de Bleu autour, 7-14.

HAUSE, Steven C. (1987): *Hubertine Auclert. The French suffragette*. New Haven and London: Yale University Press.

— (2007): "Hubertine Auclert". Présentation de *Hubertine Auclert. Pionnière du féminisme. Textes choisis*. Saint-Pourçain-sur-Sioule: La petite collection de Bleu autour, 19-63.

RIGOLET, Yann (Spring/Summer 2009): "Pérennité et présence d'un mythe. Jeanne d'Arc, l'Européenne?". *Canadian Journal of History*. Nº 44, 1: 63-93.

Textos objeto de estudio publicados en *Le Radical. Journal politique et littéraire*:

AUCLERT, Hubertine (domingo 30 mayo 1897a). "L'ennemie de la femme". *Le Radical. Journal politique et littéraire*, rubrique "Le Féminisme". 17e Année, nº 150: 2.

— (domingo 3 octubre 1897b). "Le nom de la femme". *Le Radical. Journal politique et littéraire*, rubrique "Le Féminisme". 17e Année, nº 276: 2-3.

— (lunes 18 abril 1898): "L'académie et la langue". *Le Radical. Journal politique et littéraire*, rubrique "Le Féminisme". 18e Année, nº 108 : 2.

— (jueves 25 mayo 1899). "Notre Jeanne". *Le Radical. Journal politique et littéraire*, rubrique "Le Féminisme". 19e Année, nº 145: 2.

— (domingo 12 agosto 1900). "Féminisez la langue". *Le Radical. Journal politique et littéraire*, rubrique "Le Féminisme". 20e Année, nº 224: 2.

— (sábado 21 diciembre 1901). "Gardez votre nom". *Le Radical. Journal politique et littéraire*, rubrique "Le Féminisme". 21e Année, nº 355: 2.

— (domingo 30 mayo 1909): "Notre ancêtre". *Le Radical. Journal politique et littéraire*, rubrique "Le Féminisme". 29e Année, nº 150: 2.

Eugénie Niboyet: apóstol de la emancipación femenina

Sara Sánchez Calvo
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: Eugénie Niboyet (1796 - 1883) fue una escritora, editora y periodista francesa. De fuertes creencias religiosas y políticas, unió su cristianismo a los ideales del socialismo utópico. Vinculada inicialmente al sansimonismo y posteriormente al furierismo, comenzó a editar, en la década de 1830, una serie de panfletos y periódicos desde los que se reivindicaban los derechos de las mujeres. Junto a sus compañeras, fue una activa participante en la Revolución de 1848, luchando desde las letras pero también creando asociaciones de mujeres y planteando reformas legales. Poco conocida actualmente en su país, y desconocida a este lado de los Pirineos, a ella le debemos, en gran medida, el nacimiento del periodismo feminista.

Palabras clave: Sansimonismo; Feminismo; Periodismo; Revolución 1848; Siglo XIX.

> Eugénie Niboyet no es una revolucionaria en el sentido clásico del término, pero rechaza los privilegios de cualquier tipo que sean. Es una liberal burguesa que siempre se inscribió en el campo de los partidarios de la liberación de las mujeres; al lado de los sansimonianos en los años 30, a la cabeza de los revolucionarios de 1848 que reivindicaban los derechos políticos "para todos y para todas" (Riot-Sarcey 1987: 59)[1].

Esta descripción de la historiadora Michelle Riot-Sarcey[2], nos permite hacernos un esbozo general de quien fue Niboyet y acercarnos a su figura. Sin embargo, tanto su rica trayectoria profesional, como su militancia política y su biografía merecen un estudio más exhaustivo, que

1 Tanto ésta como el resto de citas que aparecen en este artículo, son traducción de la autora, ya que las obras de referencia no han sido traducidas al castellano.

2 Riot-Sarcey es una de las mayores especialistas en el época histórica que nos ocupa, y la autora que más ha publicado sobre Niboyet (ver bibliografía final), que sin embargo es aún una figura poco conocida.

el presente trabajo no logrará cubrir pero que pretende comenzar, intentando así ayudar a dar a conocer su gran contribución a la lucha por los derechos de las mujeres, al haber sido una de las feministas más activas del siglo XIX francés (Cordillot 1991).

Eugénie Niboyet nace en Montpellier el 11 de septiembre de 1796. Perteneció a una familia burguesa, culta, religiosa y admiradora de Napoleón, y a quien sus orígenes marcaran profundamente sus posicionamientos políticos. En 1822 se casa con Paul-Louis Niboyet, joven abogado de Lyon, con quien comienza la que será una feliz y estable vida familiar[3]. El 4 de noviembre de 1829, la joven pareja, junto a su único hijo, Jean Alexandre Paulin, de cuatro años, se instalan en París, donde pronto ella comenzará a ganarse la vida con la escritura, actividad que realizaba desde hacía tiempo: "Desde los 14 años no he parado de escribir" (Niboyet 1863: 236). En 1830, ganará un premio literario concedido por la organización protestante *la Sociedad de la moral cristiana*, y a partir de entonces se unirá a esta organización, colaborando en distintas luchas sociales como la abolición de la esclavitud en las colonias francesas, la reforma de las prisiones o la abolición de la pena de muerte[4]. Interesada por múltiples injusticias sociales, empezará a sentir predilección por la defensa de la educación. En ese mismo año[5], y a través precisamente de su activismo, conoce a los seguidores de la escuela doctrinal sansimoniana, de tendencia socialista, a la que de inmediato se unirá junto a su marido, al que había convencido para ello. Niboyet enseguida destacó en su militancia, por su inteligencia, gran capacidad de trabajo y de oratoria con la que animaba a otros a unirse a su organización. Así, en solo unos meses, fue invitada por los líderes a formar parte de la selecta cúpula de la jerarquía. Sería la encargada de las predicaciones en los barrios obreros.

> Haciendo un trabajo de militancia a pie de calle, con los obreros en las fábricas, conociendo de primera mano la realidad de las prosti-

3 Esto es casi una "excepción" dentro del que luego será su entorno revolucionario: prácticamente todas sus íntimas amigas y colaboradores tendrán vidas privadas complicadas y en muchos casos dramáticas. En esto seguramente también influyo su origen burgués y sus fuertes convicciones religiosas, que la hicieron ser la más conservadora de las *mujeres de 1848* (término con el que se conoce a las participantes en dicha revolución).

4 Durante la década de los 30 publicará distintas peticiones políticas sobre estos temas, como *De la nécessité d'abolir la peine de mort* (1836) o *De la réforme du système pénitentiaire en France* (1838).

5 1830 estaba siendo un año especialmente activo y tenso en lo social, y sería determinante para la historia de Francia: el 27, 28 y 29 de julio tuvo lugar un estallido revolucionario que acabo con la monarquía de Carlos X, para sustituirle por Luis Felipe, conocido como el Rey ciudadano, quien dotó a Francia de una Constitución liberal. Gracias a esto, los siguientes cinco años fueron una época de libertades sociales que facilitaron el gran desarrollo del pensamiento feminista (Sánchez Calvo 2015: 1523).

tutas, propondrá una serie de medidas para mejorar sus condiciones de vida: incrementar el programa educativo de las niñas en las escuelas gratuitas[6], multiplicar las salas de asilo donde los hijos de las obreras eran atendidos y educados para facilitar la vida diaria de sus madres, ayudar a las jóvenes prostitutas, dejar de prohibirles el acceso a cualquier tipo de educación y darles una sólida instrucción, etc. (Sánchez Calvo 2015: 1525-1526).

Entre julio y noviembre de 1831, durante su "apostolado sansimoniano", ayudará directamente a más cien personas. Muchas de ellas, de clase obrera, se acercaban al sansimonismo por necesidad, pidiendo ayuda económica o incluso comida. Todos los días Niboyet les asistía, dándoles educación, encontrándoles trabajo, evitando que les echaran de sus casas por impago o cuidando a trabajadoras embarazadas y sin recursos. Al mismo tiempo, les intentaba convencer para que se unieran a la nueva doctrina social, y en muchos casos lo consiguió, dada su profunda creencia en la causa que defendía y a su destreza como oradora (Riot-Sarcey 1994: 62-63).

Respecto a los debates sobre la situación de las mujeres, el sansimonismo fue la primera doctrina política y social que puso "la cuestión de la mujer" en el centro de su discurso. Lo hizo desde 1829. Precisamente esta sensibilidad con los problemas femeninos y la consiguiente reivindicación de derechos hizo que muchas mujeres se unieran al grupo. Fue una época ilusionante en la cual las discípulas confiaban tanto en su capacidad de desarrollo personal, como en la conquista de mejoras sociales. El reclutamiento femenino fue en aumento, y de hecho, entre 1830 y 1831 está documentada la asistencia regular a los sermones de más de 200 mujeres (Riot-Sarcey 2008: 26). Debido a ciertas dinámicas internas, las ya numerosas sansimonianas, se fueron dividiendo en dos grupos. Por un lado, las llamadas "damas de la doctrina" o las "damas con sombrero" estaban vinculadas estrechamente a los líderes (siendo esposas, hermanas, amigas desde la infancia) tenían una actitud más pasivas, esperando siempre las directrices de ellos, eran de origen burgués y militantes desde el inicio del grupo. Y por el otro lado se comenzaron a organizar las autodenominadas "proletarias sansimonianas": de origen obrero, en muchos casos analfabetas cuando llegaron al grupo, eran más activas y contestatarias, tanto dentro y fuera de la "familia". Su militancia fue el resultado de la campaña que hizo el sansimonismo en los barrios populares tras la revolución de 1830. Niboyet, pese a su origen burgués y su tibieza ideológica, formará parte de este grupo. Por supuesto, "las damas de la

6 En esos años a las niñas pobres, y no a todas, solo se les enseñaba a leer, escribir, coser y las enseñanzas religiosas necesarias para recibir la primera comunión.

doctrina" contaban con un mayor apoyo de los líderes, y las tensiones internas fueron creciendo.

> "Las proletarias comprendieron entonces que solo podían contar con ellas mismas. Fundaron en cada distrito de París comités de ayuda para las madres, las mujeres y los hijos de los obreros, para las que instalaron guarderías y restaurantes comunitarios, mientras que de paso les adoctrinaban. Niboyet predicaba en el barrio de Popincourt, en la calle de la Tour-d'Auvergne. Otras dirigían una Casa sansimoniana que incluía talleres y clases nocturnas para aprender a leer. Desgraciadamente, estas iniciativas, limitadas a París y a algunas grandes ciudades, se topan con la falta de dinero y más aún con la falta de interés hacia este tipo de acciones por parte de las autoridades y de los patronos. La devoción no será suficiente" (Groult 1991: 95).

La "familia" sansimoniana estaba liderada por dos hombres, autodenominados "padres", Armard Bazard y Prosper Enfantin. De origen, carácter y tendencias diferentes, sus caminos se fueron separando, hasta que en 1831 se produjo una ruptura total, motivada precisamente por sus distintas posturas ante la liberación femenina. Bazard quería centrar las reivindicaciones respecto a las mujeres en el concepto de igualdad, mientras que Enfantin quería ir más allá, creyendo que la igualdad real tendría que ir basada en la liberación sexual. Bazard y sus seguidores abandonaron el grupo, creyendo que este argumento era un pretexto que abriría la puerta a la promiscuidad y la inmoralidad (Adler 1979: 33). El cisma dividió a los discípulos y mermó la confianza interna en Enfantin, ya convertido en líder supremo. En adelante, bajo su dirección, la escuela sansimoniana se convertirá en una religión, y se comenzaría a predicar la llegada de una mujer mesías, a la que se referían como MUJER o MADRE, y que cambiará el destino de la humanidad. Sin embargo, cuanta más importancia tendrá "la mujer" en el discurso público, más se irá arrinconando a las mujeres sansimonianas dentro del grupo, apartándolas de la dirección del mismo. Pero desde que comenzaron estos intentos de apartarlas, Niboyet no se había mantenido callada, se negó a someterse y se enfrentó a la jerarquía:

> Es por la boca de una mujer que la Palabra sansimoniana debe, creo, ser enseñada y recomendada a los obreros, quitarnos esta facultad, ¡es quitarnos la vida!.. Hacer una difusión individual es mucho sin duda, pero esto no es suficiente para mi actividad. ¡Me gusta actuar sobre las masas porque es allí donde siento toda mi fuerza! Soy apóstol, he recibido mucho, he dado mucho. ¡Le suplico, déjeme en

mi elemento!... Soy consciente de la acción que debo ejercer sobre los obreros porque les amo cuando les enseño, me siento luz y me rehago allí de las penas y el cansancio que la difusión individual a continuación trae. Pido pues a mis Padres que me dejen la libre facultad de hacer enseñanzas orales, de distribuir como en el pasado, tarjetas y entradas provisionales, a no ser que ustedes me prohíban este derecho porque yo estuviera cumpliendo mal mi función (Carta de Niboyet del 2 de diciembre de 1831. Citada en Riot-Sarcey 1994:63).

Enfantin puso el foco en la emancipación femenina y aunque intentó controlar este proceso de forma autoritaria, ya fue imposible: las "proletarias sansimonianas" estaban formadas, organizadas y decididas a liberarse ellas mismas, sin esperar el visto bueno del líder para cada paso que daban. Ellas vivieron un momento privilegiado, unos tiempos de excepción donde podían decir lo que pensaban. Podían ser, simplemente. Se comprometieron con el sansimonismo "por amor a la humanidad", por la liberación del pueblo", por "una verdadera regeneración social". Dedicarse en cuerpo y alma por una causa que consideraban sagrada, "decididas a vivir activamente en lo que era hasta entonces un ideal para contribuir a salvar a la humanidad en peligro por culpa de los hombres" (Riot-Sarcey 1994: 54). En el verano de 1832 decidieron publicar su propio periódico, realizado de forma comunitaria, solo por mujeres y dedicado a sus problemas políticos y sociales. El primer periódico feminista[7]. Las fundadoras fueron dos jóvenes obreras, Marie-Reine Guindorf y Désirée Véret, pero en el proyecto también participaba Niboyet, junto con las otras figuras principales de este movimiento: Jeanne Deroin, Claire Démar y Suzanne Voilquin. El nombre que eligieron para el periódico lo decía todo: *La Femme Libre*. En el primer número, del 16 de agosto, solo había un artículo titulado *Appel aux femmes*[8]. Desde este medio planteaban la batalla por la emancipación femenina en múltiples ámbitos: desde el ámbito legal, criticando las leyes que atacaban a las mujeres y reivindicando el derecho al divorcio; desde el educativo, promoviendo el acceso a la educación de las niñas; desde el doméstico,

7 El término *feminismo* no se comenzó a utilizar popularmente hasta finales del siglo XIX. Nació siendo un término médico, acuñado por Ferdinand-Valérie Fanneau, para definir algunas consecuencias de la tuberculosis en el cuerpo masculino. Pero fue Alejandro Dumas hijo, autor del célebre libro *La dama de las camelias*, quien le dio un sentido político cuando en 1872 lo utilizó para insultar a los hombres que apoyaban la lucha de las mujeres por sus derechos. Y ya en el década de 1880, las sufragistas francesas se apropiaron del término, reivindicándolo y definiéndose con él. Previo a esto, en la época que nos ocupa, los términos utilizados eran *emancipación* y *liberación femenina*. Sin embargo, tanto las características teóricas como las prácticas de estas mujeres hacen que haya un consenso historiográfico, desde los años 70 del siglo XX (que fue cuando se las comenzó a rescatar del olvido), para aplicarles la denominación de feministas.

8 En castellano: *Llamamiento a las mujeres*.

planteando una nueva organización del hogar que sacara a la mujer de su encierro en la esfera privada; y en el religioso, criticando incluso las posturas oficiales de la Iglesia católica que atacaba a las mujeres.

El fanatismo creciente de Enfantin, que estaba convirtiendo el sansimonismo en una secta, llevó a Niboyet, como a muchas de sus compañeras, a acercarse a las ideas foueristas, la otra gran corriente francesa de los llamados posteriormente socialismos utópicos. La creencia en la emancipación femenina como necesidad social, era básicamente la misma en ambas corrientes. De hecho, Enfantin se inspiraba en gran medida en los textos de Fourier. Él había "añadido" la reivindicación explícita de la libertad sexual, matiz que nunca había interesado especialmente a Niboyet. Al año siguiente de poner en marcha esa primera gran experiencia colectiva que fue *La Femme Libre*, Niboyet se mudó a Lyon, donde vivirá varios años, y desde donde seguirá luchando. Publicó el que sería el primer periódico feminista fuera de la capital: *Le Conseiller des femmes*, de tirada semanal. Más adelante editará también *La Mosaïque lyonnaise*. Pero su activismo no se *circunscribirá* al periodismo: en 1834 crea *l'Athéne des Femmes*. Esta iniciativa social era una espacie de universidad pionera para mujeres, donde podían estudiar desde literatura a economía política y que acogía tanto a obreras como a burguesas. De vuelta a París, querrá continuar su *misión social*:

> En París, contribuí más tarde a la formación de una Sociedad activa de la Paz, de una Asociación de artistas y de gentes de las letras; pero, desanimada rápidamente por la impotencia de mis esfuerzos, me limité a trabajar para vivir, hasta que las jornadas de febrero[9] vinieron a cambiar la cara de las cosas (Niboyet 1863: 231).

Niboyet se encontraba inmersa en la publicación del libro que acaba de escribir, dedicado a la emperatriz Catalina II de Rusia, la Grande, cuando estalló la revolución de 1848. Fue precisamente su impresor quien le preguntó si pensaba actuar ante la nueva situación social y el que, unos días después, la empujó a que lo hiciera de la mejor forma que sabía: editando un periódico (Niboyet 1863: 233-234). Aunque políticamente estaba próxima a Víctor Considerant[10], era muy respetuosa con el poder establecido y se solidarizaba con la Duquesa de Orleans, esposa

9 Las jornadas de febrero (días 22, 23 y 24) es como se conoce en Francia al estallido revolucionario que en 1848 acabó con la monarquía y proclamó la II República francesa.

10 Considerant (1808-1893) era un pensador y economista socialista, principal divulgador del fourierismo, bajo cuya doctrina fundaría varios falasterios. Se le considera uno de los precursores del comunismo. Tras el triunfo de la revolución de 1848, colaboró con el gobierno, fue elegido diputado y fue el único con este cargo en proponer el derecho al voto para las mujeres.

del Rey Luis Felipe, el monarca depuesto. Será con el curso de los acontecimientos y el desarrollo de la revolución, cuando se convertirá en republicana, al comprender que el proceso revolucionario era irreversible. Pero pese a ese retraso en sus convicciones, será una republicana sincera (Riot-Sarcey 1994: 183). Llevada así por la fuerza de los acontecimientos, decide ponerse manos a la obra y organizar la publicación de un medio, que sea la voz de las mujeres en esos días cruciales en los que caía un viejo régimen y nacía uno nuevo, que se pretendía social y profundamente democrático. El nuevo periódico, de tirada diaria, se llamará *La Voix des Femmes*, y conseguirá reunir y activar en un tiempo record, en torno a él, a las antiguas "proletarias sansimonianas". La gran acogida que tuvo el medio rebasó sus expectativas y les pilló desprevenidas. La propia Niboyet escribirá, respecto al día de la publicación del primer número:

> El éxito sobrepasaba todas nuestras previsiones, antes de finales del día mi salón se convirtió en tribuna, mi apartamento en salón de actos. Entonces me asusté por la grandeza de mi obra, y les pedí a todas estas mujeres secundar, no diciendo ya nunca más mi periódico, sino nuestro periódico. De hora en hora el número de oyentes crecía. Ésta de aquí se convirtió en secretaría; aquella de allí en cajera; otras enseñaban, organizaban, procurábamos asegurarles trabajo a las obreras (Niboyet 1863: 234).

Yendo más allá del trabajo en el periódico, el mismo grupo de mujeres fundará la Asociación Fraternal de *La Voix des Femmes*, que se ocupará de la educación pública femenina, y un Club, que también dirigirá Niboyet, como punto de encuentro y debate. El periódico llevará la definición de "socialista y político, órgano de interés para todas" (Adler, 1979: 121). Niboyet, que una vez puesto en marcha el proyecto tomará el papel de directora, quiere dejar clara su intención de unir a todos los grupos de mujeres que se manifestaban esos días en las calles. Sin embargo las rivalidades y los conflictos también afectaran a las *mujeres de 1848* (Riot-Sarcey 2008: 39). De nuevo, como en las experiencias anteriores, las periodistas abordaran multitud de temas, pero habrá un debate central sobre la mesa: el derecho de las mujeres a ser reconocidas como ciudadanas.

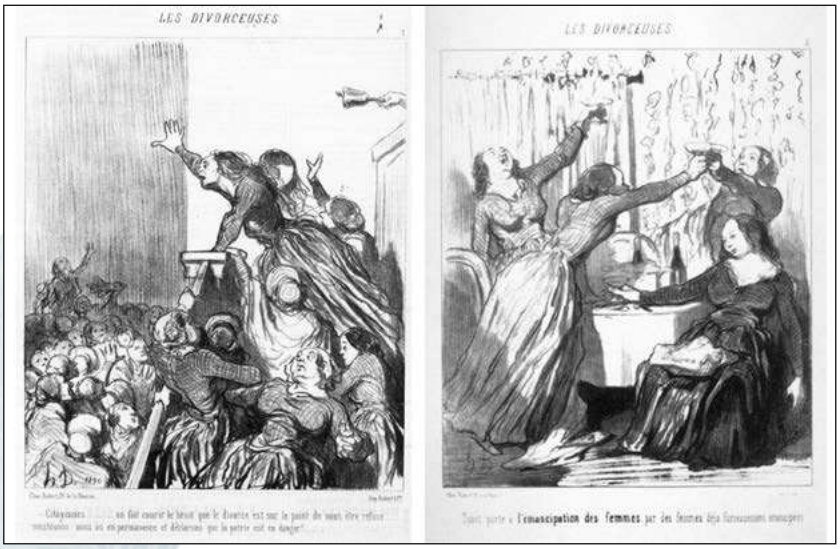
> La reivindicación formal de la ciudadanía para las mujeres fue una de sus luchas principales. Ser consideradas "ciudadanas" para ellas significaba rechazar quedarse encerradas en sus casas, atrapadas por un destino familiar que les hacía invisibles y les cortaba el contacto con el mundo. El acceso a la ciudadanía conllevaba existir en el marco de la república y de la democracia, en tanto que ciudadanos iguales (Primi 2010: 35).

Pero actuar como ciudadanas, cuando estaban privadas de todo derecho de ciudadanía, era muy complicado. Dentro de la legalidad, su única forma de intervenir era a través del *derecho de petición política*, que estaba garantizado para todos los franceses desde la Revolución de 1789 (Primi 2010: 36). Tenían que ir por nuevos caminos, intentando sortear las limitaciones legales. Desde el periódico apostaban claramente por el derecho de las mujeres tanto al voto como a poder ser elegidas como representantes políticas. Sus argumentos para estas demandas eran la justicia y la utilidad social (Perrot 1998: 344).

Buscando nuevas vías que las llevaran a conseguir sus derechos, Niboyet jugará un papel central en uno de los episodios más conocidos en la lucha por el sufragio femenino en Francia: desde el periódico presentaran la candidatura de la famosa escritora George Sand[11] a las elecciones que acababan de ser convocadas. En el número 16 de *La Voix des Femmes*, publicado el 6 de abril, Niboyet defenderá la candidatura de Sand con el siguiente argumento, basado en el nombre y las actitudes masculinas de la escritora: "Llamando a Sand a la Asamblea Nacional, los hombres creerán hacer una excepción, ellos consagraran el principio y la regla…" (citado en Riot-Sarcey 2008: 41). Y continúa: "Ser varón por la virilidad, mujer por la intención divina […] Ella se hizo hombre por el espíritu, ella permanece mujer por el lado maternal" (citado en Perrot 1998: 344). Pero para su sorpresa, Sand, que se enteró de su propuesta de candidatura por la prensa,

11 Aurora Dupin (1804-1876), baronesa Dudevant, era el nombre real de George Sand. Fue la autora más conocida del romanticismo francés. Su fama era consecuencia tanto de sus obras como de su vida personal: se separó de su marido, siendo madre de dos hijos, y se trasladó a París para vivir de forma independiente de su oficio de escritora. Tuvo múltiples relaciones, que fueron conocidas por la opinión pública: los escritores Alfred de Musset y Prosper Mérimée, la actriz Marie Dorval, el compositor Frederic Chopin (quien fue su pareja durante una década), los políticos Louis Blanc y Ledrú-Rollin, etc. Esto, sumado a su implicación política, su defensa de las mujeres y a que puntualmente se vestía de hombre y actuaba como tal, le hizo ser reconocida como el exponente de la "mujer libre" de su época (Duby; Perrot 2002: 469). Como escritora, *Indiana* (1832) y *Lélia* (1833) fueron sus obras más conocidas de los años 30. Les siguieron, entre otras muchas, *El pantano del Diablo* (1846) y *La pequeña Fadete* (1849), continuando el mismo estilo literario. También escribiría obras autobiográficas como *Un invierno en Mallorca* (1842), sobre su problemática estancia en la isla junto a sus hijos y Chopin; *Historia de mi vida* (1855) y *Elle et Lui* (1859), en la cual narrará su corta pero tormentosa relación con el poeta y dramaturgo Alfred de Musset, en respuesta al libro *Confesiones de un hijo del siglo*, que éste le había dedicado en 1836 y en el que la autora no salía muy bien parada (Sand tardó veintitrés años en publicar su versión del *affaire* y lo hizo dos años después del fallecimiento de él). Tuvo una relación estrecha con el mundo periodístico, siendo tanto autora de numerosos artículos como editora. Colaboradora durante años de la famosa revista mensual *Revue des deux Mondes,* a partir de 1848 y debido a su mayor implicación política, participó en la aparición de tres periódicos: *La Cause du peuple*, *Le Bulletin de la République* y *L'Éclaireur*. Era la autora en la sombra de muchos de los discursos gubernamentales en esos primeros meses de la Segunda República. Trabajadora incansable, a lo largo de su vida también publicó textos teatrales, cuentos, críticas políticas y literarias.

la rechazó y les contestó públicamente a través de otro periódico calificando su iniciativa de ridícula (Riot-Sarcey 2008: 41). Pero, desgraciadamente, el ataque de Sand no sería en único que recibirían. Serán vilipendiadas y atacadas ferozmente por la casi totalidad de la prensa escrita. El dibujante Daumier[12], pondrá sus célebres caricaturas al servicio de estos ataques patriarcales[13]. Yendo mucho más allá del supuestamente pretendido carácter humorístico de estas publicaciones, se irá creando un ambiente cada vez más violento en contra de ellas. Llegaron a ser atacadas y su club tuvo que ser desalojado por la policía debido a los disturbios originados por hombres enfurecidos, especialmente rabiosos por la defensa del derecho al divorcio. Esta campaña de acoso y descrédito terminará con el cierre de los clubs por parte del gobierno.



Ilustraciones de Daumier, de la serie *Les Divorceuses* (1 y 2)[14]

12 Honoré Daumier (1808-1879), fue un artista multidisciplinar, famoso por su trabajo como ilustrador y caricaturista político.

13 En concreto, se mofará de ellas y de sus ideales emancipatorios en tres series litográficas distintas, publicadas todas en el periódico *Le Charivari,* primer periódico ilustrado satírico del mundo: "Les Bas Bleus", es una serie formada por 40 ilustraciones publicadas de enero a agosto de *1844; "Les Divorceuses" (atacando directamente la lucha por el derecho al divorcio)* está formada por 6 planchas publicadas de agosto a octubre de 1848; y "Les Femmes Socialistes" es una serie de 10 ilustraciones publicadas de abril a junio de 1849.

14 (1) "Ciudadanas... Está corriendo la voz de que el divorcio está a punto de ser rechazado... Nos constituimos aquí de forma permanente y declaramos que la patria está en peligro!..."

(2) "Un brindis por la emancipación de las mujeres, por las mujeres ya furiosamente emancipadas"

Vencida por el desánimo y asustada por el carácter represor que estaba tomando la República, Niboyet cerrará el periódico en junio[15]. Años después, describirá la época de *La Voix des Femmes* como la más dolorosa de su vida (Niboyet 1863: 231).

Retirada de la vida pública durante unos años, se exiliará a Ginebra, donde conseguirá vivir con muchas dificultades traduciendo obras de Dickens. En 1860 volverá a Francia, momento en que aflorará la admiración napoleónica con la que le habían criado en su casa. Pareciendo olvidar su lucha a favor de la república y de la democracia, se amoldará sin problema a vivir bajo el Segundo Imperio, alabando a Napoleón III, por culpa del cual permanecían en el exilio muchos de sus compatriotas, revolucionarios e intelectuales, como Víctor Hugo.

Retrato de Niboyet realizado por el fotógrafo Nadar (1880)

15 Las *jornadas de junio* de 1848 (del día 22 al 26), fueron un nuevo estallido revolucionario, en esta ocasión y por primera vez en la historia, de la clase obrera sin la burguesía. Se enfrentaban a un Gobierno conservador que estaba traicionando los valores de la república y los acuerdos alcanzados solo cuatro meses antes para mejorar la vida de los trabajadores. Las jornadas de junio acabaron con una brutal represión: "varios miles de insurgentes asesinados en combate, más de 1500 fusilados sin juicio, 25000 individuos arrestados, de los cuales 11000 serán condenados a prisión o a deportación" (Pierrard 1977: 62), y también acabó con las esperanzas que habían nacido en febrero.

En 1863, cuando casi contaba con 70 años, Niboyet publicará *Le vrai livre des femmes* (El verdadero libro de las mujeres)[16]. Como ella misma explica en la introducción del libro, su obra es una respuesta a *Le livre Des Femmes*, publicado tres años antes, en 1860, por la Condesa Dash (Niboyet, 1863: 1). En este, la autora invitaba a las mujeres a someterse en el matrimonio a la voluntad de Dios y a la Ley de los hombres (Riot-Sarcey 1987-59). El hecho de que Dash apelara a la voluntad divina para argumentar la desigualdad entre hombre y mujeres, debió de interpelar a Niboyet dada su fuerte religiosidad. Para rebatir a Dash y argumentar su postura, no dudará en acudir a la Biblia, citando un pasaje dedicado a la creación de la mujer, en el que Dios dijo: "No es bueno que el hombre esté solo; le haré una ayuda idónea" (Génesis, capítulo II, versículo 180, citado en Niboyet 1863: 3). Y pese a parecer querer obviar su pasado sansimoniano, los principios de esta corriente seguían muy presentes en ella y se translucen en sus argumentaciones: "No soñamos con invertir los sexos; dejemos a cada uno su naturaleza limpia; pero deseemos que de las dos mitades iguales, aunque no semejantes, se componga la unidad de la pareja, realizando la armonía en la familia y en la humanidad" (Niboyet 1863: 4)[17].

En la edición original del libro, en la portada, bajo su nombre, reza: "Autora de obras diversas y coronadas, miembro de varias Sociedades literarias, sabias y filantrópicas, etc." (Niboyet 1863). Así es como ella quería presentarse al público. Y es que esta obra, además de una respuesta a la de Dash, es un intento de Niboyet de darse a conocer, de conseguir fondos para un nuevo proyecto, el periódico *Journal pour toutes*, y de limpiar su imagen[18]. "Seguir la mirada selectiva de Eugénie Niboyet nos permite por lo tanto descubrir a una personalidad contradictoria, a la vez fiel a sus compromisos y respetuosa hasta el exceso de los valores normativos de su época" (Riot-Sarcey 1987: 59). En el último capítulo hace un breve resumen de su vida, pero aunque breve es muy significativo, ya que nos permite analizar qué partes de su

16 Esta obra está disponible para su libre consulta y descarga en el portal digital de la Biblioteca Nacional de Francia: http://gallica.bnf.fr/

17 El discurso feminista del sansimonismo y su defensa de la emancipación femenina, se basó en una supuesta frase pronunciada por el propio Saint-Simon en su lecho de muerte: "El individuo social no es sólo el hombre ni sólo la mujer: el individuo social completo es el hombre y la mujer."

18 La reputación de todas las mujeres sansimonianas se había visto dañada por la "reivindicación de la carne" que hizo Enfantin en los años 30. Éste llegó a ser juzgado y condenado por organizar una "comunidad de mujeres". Precisamente de este proceso, surgió la vinculación peyorativa entre los conceptos de "mujer libre" y "mujer pública" (Riot-Sarcey 2008:28). A este descrédito hay que sumar todos los ataques que sufrieron *las mujeres de 1848* y el hecho de que dos colaboradoras de Niboyet, Pauline Roland y Jeanne Deroin, fueran juzgadas y condenadas en 1850 acusadas de agrupación ilícita, debido al carácter socialista de la Unión de trabajadores que lideraban (Riot-Sarcey 2008:48).

biografía quiere resaltar, a la vez que obvia otras. Intenta presentarse como una mujer digna, abnegada, ejemplar. Movida siempre por las buenas intenciones (Riot-Sarcey 1987: 62). Pero en esta obra también podemos analizar qué ha cambiado en sus posiciones políticas y qué no, y por tanto saber así cuáles son las características básicas que definen su feminismo, que se han mantenido intactas con el paso de los años.

Centrándonos en su lado "contradictorio" y revisionista, una afirmación llama especialmente la atención: "A los hombres la política, las leyes, la defensa del país, los azares de la navegación, los riesgos del comercio, los Asuntos Exteriores. A las mujeres el sacerdocio de la moral, el culto de la familia, el mantenimiento del deber, la igualdad por el mérito" (Niboyet 1863: 17). Esta frase no parece haber podido ser formulada por la misma persona que había luchado porque las mujeres pudieran ser elegidas como representantes del pueblo, ni por la misma mujer que había tomado "los riegos del comercio" con cada periódico que comenzó a editar. Además, demandando un culto a la familia y al mantenimiento del deber, parece atacar el modo de vida de algunas de sus compañeras de lucha que siguieron caminos menos normativos[19]. Este ataque no parece casual, ya que de hecho, a lo largo del libro no nombra directamente a ninguna de sus compañeras. Sí aparecen menciones indirectas, siempre con un carácter crítico. En varios momentos del libro se queja de la falta de ayuda a la que se enfrentó en los distintos proyectos colaborativos, adoptando una postura claramente victimista. Incluso llegó a censurar la decisión que algunas tomaron de exiliarse tras el golpe de Estado de Napoleón III.

Siguiendo la línea más coherente con sus luchas de años anteriores, podemos destacar que siempre entendió que la lucha de las mujeres debía ser pacífica, y que la cultura femenina estaba íntimamente relacionada con la paz (Adler 1979: 154; Riot-Sarcey 2008: 45). Creía que la misión que Dios había atribuido a las mujeres era la paz y conciliación. En una frase del libro, recoge perfectamente otros dos de los temas sobre los que no cambió de postura a lo largo de su vida: la defensa del derecho al divorcio y la preocupación por el bienestar de la clase obrera. "Siempre he considerado el divorcio como una triste pero absoluta necesidad frente a los matrimonios mal avenidos, pero tenía que ocuparme especialmente de la suerte de los obreros, por los que

19 Como Claire Démar, Suzanne Voilquin, Pauline Roland. Démar, compañera de Niboyet en *La Femme Libre*, nunca se casó ya que consideraba el matrimonio una prostitución legal, no tuvo hijos y fue una firme defensora del amor libre. Voilquin, compañera tanto en los años 30 como en los 40, tampoco tuvo hijos y tras separarse de su marido viajo y vivió sola en distintos países. Y Roland, aliada de lucha especialmente en 1848, tuvo tres hijos, que llevaban su apellido, con parejas distintas y se negó a casarse.

queda aún tanto por hacer" (Niboyet 1863: 236). En 1865, aún con energía para dedicarse a los demás y manteniendo su preocupación por la educación, crea la *Sociedad Mutua para la protección de las mujeres* (Riot-Sarcey 1994: 281). Eugénie Niboyet, murió el 5 de enero de 1882. Aunque fue una figura compleja, contradictoria, y que seguramente no honró debidamente la memoria de sus antiguas compañeras de lucha, hay que reconocer su gran trabajo social, del que nunca renegó. Tenía casi 90 años cuando falleció, y aún tenía grandes proyectos en mente y con los que pretendía dejar un mundo con mayores oportunidades para todas las mujeres.

Bibliografía

ADLER, Laure (1979) : *À l'aube du féminisme: les premières journalistes (1830-1850)*. Paris : Payot.

CORDILLOT, Michel (1991) : « Un inédit de Charles Fourier à Eugénie Niboyet », *Cahiers Charles Fourier*, 1991 / n° 2 [http://www.charlesfourier.fr/spip.php?article93; 04/06/2016]

DUBY, Georges; PERROT, Michelle (edit.) (2002) : *Histoire des femmes en Occident, IV. Le XIXe siècle*. Paris : Perrin.

GROULT, Benoîte (1991) : *Pauline Roland ou comment la liberté vint aux femmes*. Paris : Laffont.

NIBOYET, Eugénie (1836): *De la nécessité d'abolir la peine de mort*. Paris : Louis Babeuf.

(1838) : *De la réforme du système pénitentiaire en France*. Paris : Charpentier, Leclerc.

(1847) : *Catherine II et ses filles d'honneur*. Paris : Dentu.

(1863) : *Le Vrai Livre des femmes*. Paris : E. Dentu Éditeur.

PERROT, Michelle (1998) : *Les femmes ou les silences de l'Histoire*. Paris : Flammarion.

PIERRARD, Pierre (1977) : *1848…Les pauvres, l'évangile et la révolution*. Paris : Desclée.

PRIMI, Alice (2010) : *Femmes de progrès. Françaises et allemandes engagées dans leur siècle, 1848-1870*. Rennes : Presses Universitaire de Rennes.

RIOT-SARCEY, Michèle (1987) : «Histoire et autobiographie. Le vrai livre des femmes d'Eugénie Niboyet, in Images de soi: autobiographie et autoportrait au XIXe siècle ». *Revue centre de recherches révolutionnaires et romantiques*, volume 17, n° 56, Clermont-Ferrand, 59-68.

(1994) : *La démocratie à l'épreuve des femmes. Trois figures critiques du pouvoir, 1830-1848*. Paris : Albin Michel.

(2008) : *Histoire du féminisme*. Paris : La Découverte.

SÁNCHEZ CALVO, Sara (2015): "Escritoras sansimonianas: entre el mesianismo y la lucha feminista", Martín Clavijo, Milagros [y otros] (edit.), *Locas. Escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas.* Sevilla. Arcibel editores, 1522-1538.

La trascendencia de enseñar el derecho penal y la criminología con perspectiva de género

Iris Rocío Santillán Ramírez
Universidad Autónoma Metropolitana

Resumen: Desde nuestro nacimiento todos los seres humanos estamos sujetos a diversos mecanismos de control social a fin de homologar bajo ciertos criterios nuestra conducta: la familia, la escuela, el trabajo, la religión y hasta los medios de comunicación nos marcan las reglas de conducta, inclusive aquellas que son las adecuadas conforme al sexo con el que nacemos. Cuando estos mecanismos no son efectivos, el Estado puede hacer uso de la violencia legítima a través del Derecho Penal. Sin embargo, los estudios de género han evidenciado la falsa neutralidad de las leyes y de las prácticas de quienes operan el sistema de justicia develando el sexismo que existe en ellas, lo cual incide en actos que sobre criminalizan a las mujeres que han cometido un delito y/o criminalizan a las víctimas y/o sobre victimizan a las víctimas. Por todo ello se hace urgente la enseñanza del Derecho Penal y la Criminología con perspectiva de género.

Palabras clave: Derecho Penal, criminología, género, sistema de justicia, principio de igualdad.

1. El estado de las cosas

A finales del siglo XX México tomó relevancia a nivel internacional, debido a lo que se le denominó "Las muertas de Juárez". El alto índice de mujeres jóvenes asesinadas en la parte norte del país de manera violenta, cuyos cadáveres reflejaban el odio de sus agresores al cuerpo femenino, representa sólo la punta del iceberg en cuanto a los niveles de violencia a los que tienen que enfrentarse millones de mujeres en este país.

Ante estos lamentables hechos, las autoridades responsables de su investigación, de manera sistemática no solamente fueron omisas, sino inclusive reiteradamente ofensivas al emplear argumentos discriminatorios, afirmando que las jóvenes desaparecidas eran prostitutas —como si

por el hecho de serlo redundara en la no calidad de persona con dignidad y sujeta de protección por parte del Estado—, situación que no era verdadera y, que de haberlo sido, tampoco justificaba su inactividad.

Ante estos claros hechos discriminatorios que se repitieron en diversos casos, el Estado Mexicano fue sentado en el banquillo de los acusados ante la Corte Interamericana de Derechos Humanos (CoIDH) por el caso denominado Caso González y otras ("Campo Algodonero") vs. México. En el cuerpo de la sentencia la CoIDH reconoció la importancia de la capacitación para el personal de administración y procuración de justicia, indicando lo que implica que se haga con perspectiva de género:

> 540. (…) Además, la Corte señala una capacitación con perspectiva de género implica no solo un aprendizaje de las normas, sino el desarrollo de capacidades para reconocer la discriminación que sufren las mujeres en su vida cotidiana. En particular, las capacitaciones deben generar que todos los funcionarios reconozcan las afectaciones que generan en las mujeres las ideas y valoraciones estereotipadas en lo que respecta al alcance y contenido de los derechos humanos (CoIDH 2009: 136).

La sentencia fue condenatoria[20] y uno de los puntos resolutivos abordó el tema de la importancia de la capacitación:

> 22. El Estado debe continuar implementando programas y cursos permanentes de educación y capacitación en derechos humanos y género; perspectiva de género para la debida diligencia en la conducción de averiguaciones previas y procesos judiciales relacionados con discriminación, violencia y homicidios de mujeres por razones de género, y superación de estereotipos sobre el rol social de las mujeres dirigidos a funcionarios públicos en los términos de los párrafos 531 a 542 de la presente sentencia. El Estado deberá informar anualmente, durante tres años, sobre la implementación de los cursos y capacitaciones. (CoIDH 2009: 155).

El nivel de violencia en contra de las mujeres, la presión de grupos organizados defensores de derechos humanos de las mujeres y los compromisos adquiridos por el Estado mexicano en esta materia han

20 En ese mismo sentido de la obligatoriedad de la capacitación con perspectiva de género, la CoIDH dictó en el año 2010 un par de sentencias condenatorias más en contra del Estado Mexicano en los casos de Valentina Rosendo Cantú e Inés Fernández Ortega, ambas pertenecientes a un grupo indígena del Estado de Guerrero y ambas violadas sexualmente por agentes militares, sin que las autoridades responsables hubieran investigado ni sancionado a los responsables (CoIDH 2010: 97-98 y CoIDH 2010: 102-103).

generado que en México se hagan importantes investigaciones (que abarcan diagnósticos), se promulguen leyes[21] e implementen políticas públicas orientadas a la prevención, atención, sanción y erradicación de la violencia en contra de las mujeres.

No obstante el trabajo generado, parece no haber avances, como se muestra a través de dos ejemplos recientes y uno de mayor data. El primero es el triunfo de un juez mexicano del Premio Garrote del público 2016, a propósito de la convocatoria hecha por Women's link worlwide —organización internacional que premia con el Premio Mallete a las mejores resoluciones judiciales en las que se actuó con perspectiva de género y se garantizaron los derechos de las mujeres y con el Premio Garrote a las peores en esta materia— al haber ordenado quitarle a una mujer —de nacionalidad española— por no cumplir con el rol de madre "tradicional", ordenándole a asistir a terapia psicológica, a fin de ofrecer a su hijo cariño y amor "conforme a las costumbres mexicanas y para que acepte los roles tradicionales de género, para que así pueda acertar como madre en la formación y educación de su hijo".

El otro ejemplo lo ofrece la investigación "Sobrevivir a la muerte. Tortura de mujeres por policías y fuerzas armadas en México", en el que a partir de la historia de cien mujeres privadas de su libertad se identificó que 72 sufrieron diversos tipos de violencia (palizas, amenazas de violación a ellas y a sus familias, semi-asfixias, descargas eléctricas en los genitales), incluyendo la sexual (manoseos en pechos y pellizcos en los pezones, violación con objetos, dedos, armas de fuego y penes) (Amnistía Internacional 2016).

Un principio básico del respeto de los derechos humanos de las mujeres es el conocimiento de los mismos por parte de quienes tienen la obligación legal de garantizarlos; finalmente, el Estado de Derecho postula y exalta a la justicia como uno de los tres poderes que aseguran a la ciudadanía la protección de sus derechos y, por tanto, obliga a quienes ejercen la función jurisdiccional a someterse al dominio de las leyes. Sin embargo, un estudio realizado en el año 2013 en 15 Tribunales Superiores de Justicia del país evidenció que el 44% del personal responsable de impartir justicia manifestó no conocer ningún instrumento internacional de protección a los derechos de las mujeres, a esto hay que sumarle el porcentaje de quienes no respondieron y de quienes citaron instrumentos legales inexistentes, cuyo resultado es alarmante, ya que el dato se eleva al 66% de desconocimiento (Epadeq 2012: 37-38).

21 Algunos de estos ordenamientos legales son: el artículo 1° y 4° de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, la Ley General de Víctimas, la Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia, la Ley General para la Igualdad de Mujeres y Hombres y la Ley Federal para Prevenir y Eliminar la Discriminación; debe considerarse que además cada entidad federativa tienen sus propias leyes en los mismos términos.

Si además se piensa que del hecho de que el conocimiento de la existencia del marco jurídico no garantiza su aplicación y, menos con una perspectiva de género que implicaría analizar las circunstancias personales, sociales y materiales de las mujeres que, de una u otra manera, intervienen en los diferentes juicios, además de considerar su ámbito de autodeterminación, su situación concreta y aplicar medidas legales que permitan corregir desequilibrios que redunden en actos no sexistas, la situación se agrava.

La ignorancia del marco legal en materia de derechos humanos de las mujeres y su no aplicación por parte de quienes son responsables de garantizar la no discriminación en su contra lleva a la aplicación de penas más graves en contra de mujeres que las que reciben los hombres[22]. Por ejemplo, en la revisión con perspectiva de género de casos de mujeres que privaron de la vida a sus parejas, se evidencia en varios casos la existencia de una causa de justificación[23] —como la legítima defensa— o una causa de exculpación —como el estado de necesidad ex culpante—, supuestos reconocidos por la teoría del delito y por la legislación penal que eliminan al delito, o que en otros supuestos reducen de manera considerable el nivel de culpabilidad y, por tanto el de la pena.

En una reciente investigación comprobé que en diez casos de mujeres que habían sido sentenciadas por el delito de homicidio, cinco de ellos pudo haberse resuelto de modo distinto si los criterios no hubieran sido sexistas[24] y se hubiese aplicado la perspectiva de género que les permitiría a quienes las juzgaron, valorar qué tantas opciones distintas tenían estas mujeres de actuar de manera distinta a como lo hicieron, o si el camino que tomaron era en realidad el único —o el menos riesgoso para

22 A finales del siglo pasado la antropóloga mexicana Elena Azaola encontró que a las mujeres sentenciadas por el delito de homicidio, se les impone penas más graves (en un 30% más) que a los hombres (Azaola, 1996).

23 El constructo jurídico "delito" es definido como la conducta típica, antijurídica y culpable. Que una conducta sea típica significa que está definida en una ley, por ejemplo en un Código Penal; no obstante la propia ley reconoce que hay algunos supuestos en que se justifica la comisión de dicha conducta típica, por ejemplo en la legítima defensa, con lo cual el hecho no es antijurídico. El tercer elemento es la culpabilidad y está relacionada con el nivel de reprochabilidad que se le puede hacer a una persona que cometió una conducta típica y antijurídica (injusto penal); sin embargo, existen también causas que quienes juzgan a la persona deben tomar en consideración para declarar o no la culpabilidad; de este modo existe la figura jurídica conocida como estado de necesidad exculpante, en la que se sacrifica un bien jurídico para salvaguardar otro de la misma valía. Estas figuras están contempladas por ejemplo en el artículo 29, apartado B, fracción I y apartado C, fracción I del Código Penal del Distrito Federal.

24 La jurista feminista Alda Facio, retoma la propuesta de Margrit Eichler para identificar el sexismo en los textos legales (que también pueden identificarse en las prácticas legales): i. androcentrismo, cuyas formas extremas son la ginopia y la misoginia; ii. Dicotismo sexual; iii. Insensibilidad al género; iv. La sobregeneralización y la sobrespecificidad; v. El doble parámetro; vi. El deber ser de cada sexo y vii. El familismo (Facio 1992).

ella— que una sociedad insensible frente al problema de la violencia les ofrecía. Por el contrario, las resoluciones fueron hechas desde una visión androcentrista. La suma de esos 5 casos representan sumados 70 años/libertad/vida de mujeres cuyas circunstancias las llevaron a relacionarse con hombres violentos, sin que en su momento ni su familia, ni la sociedad, ni el Estado hayan hecho algo por ellas (Santillán 2016). Peor aún, los dictámenes criminológicos fueron elaborados con base en conocimientos de corte etiológico que identifican a las mujeres delincuentes como más "peligrosas" que los hombres delincuentes, por haber infringido su "deber ser" que las destina a ser mujeres sumisas y abnegadas, aplicando de este modo un derecho penal de autor[25] (Santillán 2015).

Por todo esto se hace indispensable que los programas de Derecho Penal y Criminología estén transversalizados con la perspectiva de género para crear en el estudiantado la sensibilidad, conciencia y conocimiento teórico indispensables para evitar más actos discriminatorios. La pregunta es cómo hacerlo, situación que se intentará responder en este espacio.

2. Temis se quita la venda. La justicia en clave feminista

Gran parte de quienes ingresan a estudiar la carrera de Derecho, lo hacen con la aspiración de trabajar a favor de la justicia; no obstante el estudiantado muy pronto se encuentra con el hecho de la distancia que existe entre el plano del ser y el deber ser. Así, por ejemplo, aunque desde el primer día del año 1975, conforme a la reforma del artículo 4º de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos los hombres y las mujeres somos iguales ante la ley, los hechos contrastan con el mandato como ya se ha referido previamente.

El valor justicia va siempre de la mano del valor igualdad; no obstante no ha sido fácil identificar cómo deben conjugarse ambos para alcanzar la tan anhelada justicia, sobre todo si no se parte de la realidad de que ambos valores están pensados clasista y de forma androcéntrica.

C. H. Perelman identifica seis criterios para definir la justicia, considerando la distribución de los beneficios y las cargas de la vida, los cuales al ser analizados con los lentes de género, se observa que dicho valor no siempre alcanza a todos/as.

a) "Cada uno, de acuerdo con sus obras" (cit. en Ridall 1991: 188), este es el sistema en que se basan los pagos, las calificaciones en los

25 Un Estado Democrático y de Derecho no puede sostener un derecho penal de autor, en el que se sanciona a las personas por su condición, por lo que son, como se hacía en la Inquisición o en el nazismo.

exámenes y en gran medida conforma la base de la filosofía de la libre empresa. El resultado en los hechos es una distribución desigual y, en ocasiones injusta, si no se toma en cuenta que no todas las personas están en la posibilidad de estar en los más altos estándares; existen diversas variables que pueden incidir en que una persona no logre determinadas metas igual que las demás, como la falta de oportunidades, las dobles jornadas, una discapacidad física, etc.

b) "Cada uno de acuerdo con sus necesidades" (cit. en Ridall 1991:188). El estado de bienestar se basa en este concepto de justicia, la cual se mide en términos de salud o enfermedad, de discapacidad, de necesidades financieras o sociales. La ideología patriarcal ha hecho creer que los hombres requieren ganar más en razón de su rol de género como proveedor, lo cual no sólo se ve reflejado en mejores cargos y por tanto mayores sueldos para ellos[26], sino también en oportunidades de estudio y en la asignación de herencias por ejemplo.

c) Cada quien lo que se merece. Esta es la concepción de justicia propia del cristianismo en la que los buenos se van al cielo y los malos al infierno. En una sociedad patriarcal las mujeres a veces merecen más y a veces menos; por ejemplo, en el ámbito laboral las mujeres tienen que demostrar de manera fehaciente que pueden realizar el trabajo, hay mayor exigencia para ellas y deben enfrentar el "techo de cristal", el cual hace referencia a:

> "una superficie superior invisible en la carrera laboral de las mujeres, difícil de traspasar, que nos impide seguir avanzando. Su carácter de invisibilidad viene dado por el hecho de que no existen leyes ni dispositivos sociales establecidos ni códigos visibles que impongan a las mujeres semejantes limitación, sino que está construido sobre la base de otros rasgos que por su invisibilidad son difíciles de detectar" (Wordpress 2009).

La existencia del "techo de cristal" es más que evidente. Según datos de la OIT, en 2001 por ejemplo, las mujeres sólo desempeñaban entre el 1 y el 3% de los máximos puestos ejecutivos en las mayores empresas del mundo. Lo mismo sucede en el ámbito gubernamental si se piensa en el gabinete federal mexicano conformado por 24 Secretarías de Estado, sólo 3 son ocupadas por mujeres[27]. En la Suprema Corte de Justicia de la Fe-

26 De acuerdo a la Organización Internacional del Trabajo (OIT) a escala mundial se estima que las mujeres ganan un 22.9% menos que los hombres, mientras que en México la brecha salarial va entre el 15 y 20% en promedio (Flores 2015).

27 Las Secretarías de Relaciones Exteriores, Desarrollo Agrario, Territorial y Urbano y Turismo. También hay que considerar a la Procuraduría General de la República, cuya titular es una mujer.

deración conformada por 11 Ministros, sólo 2 son mujeres (18.1%). La idea de que las mujeres todavía no merecen ejercer el poder está presente.

En otras ocasiones las mujeres merecen más, como se mostró al hablar de la obra de Elena Azaola.

d) "Cada uno de acuerdo con su rango: cuanto mayor sea el rango, más grandes serán las ventajas" (cit. en Ridall 1991: 190). La medida del rango deriva de diversos criterios, entre los que se encuentran: rango social o económico, edad, color de piel, religión, casta, lenguaje, grupo étnico, así como el sexo y género por supuesto. La teoría de género ha develado que en todos los ámbitos una constante es la devaluación de la mujer y lo femenino por relacionársele con valores no deseables como el miedo, la sumisión y la debilidad. Piénsese por ejemplo que recién en 1953 las mujeres en México obtuvieron el derecho al voto, ya que éste era prerrogativa única del sujeto masculino. En los hechos sabemos que la interculturalidad también afecta de manera importante a las mujeres, así son más vulnerables, inclusive frente al sistema de justicia penal, las mujeres indígenas jóvenes o niñas.

e) "Cada uno con su título jurídico" (cit. en Ridall 1991: 190). Un sistema jurídico puede otorgar grados de privilegios a los prisioneros con relación a su buena conducta dentro de una determinada escala. Debe reconocerse que cada vez hay más derechos específicos respecto a determinados títulos jurídicos, como por ejemplo hay derechos específicos de los niños, niñas y adolescentes, inclusive para aquellos en conflicto con la ley penal[28], pero también lo es que las leyes no son neutrales y que, desde el nacimiento del Estado Moderno, la distribución de derechos y obligaciones ha sido desigual.

f) "A cada uno le corresponde lo mismo" (cit. en Ridall 1991: 191). Esta interpretación de la justicia parte de la idea falaz de una sociedad homogénea, sin diferencias de ninguna índole; desafortunadamente hasta hace poco esta era la interpretación que se privilegiaba por parte de algunos(as) juzgadores(as), como lo evidenció el Diagnóstico a los 15 Tribunales Superiores de Justicia elaborado por Epadeq, en el que a través de grupos focales algunas de las ideas que se externaron fueron las siguientes:

> "Creo que no sería correcto [aplicar la perspectiva de género] porque no respetaríamos ese principio de igualdad procesal" (mujer).

> "Aquí se toma exactamente un hombre, una mujer, si es demanda. Se juzga exactamente igual. No es como que 'pobrecita porque la

28 Por ejemplo actualmente se encuentran en vigor la Ley General de los Derechos de Niñas, Niños y Adolescentes, la Ley Federal de Justicia para Adolescentes y la Ley Nacional del Sistema Integral de Justicia Penal para Adolescentes.

detuvieron' o 'pobrecita porque le deben'. Es exactamente igual. En materia penal es muy cierto que hay algunos que se consideran que los cometen los hombres, se ve muy mal que sea una mujer la acusada o la inculpada. Se le sanciona exactamente igual, no es que se le dé preferencia, no es que se le dé más a la mujer o menos, yo estoy muy conforme. O sea, no noto ninguna diferencia" (mujer).

"Es que nuestra misma función implica un trato igualitario. Sea hombre, mujer, pobre, rico, etcétera" (mujer).

"En el caso concreto de la función jurisdiccional no hay una distinción de género, en términos particulares sí se toma mucho en cuenta, por lo que ya comentaban. Pero aquí no vemos si es hombre o mujer. Aquí se administra justicia con las reglamentaciones que cada ley contiene, no creo que se les haga más caso a los hombres que a las mujeres" (hombre).

"Inclusive aquí con nosotros, en el Tribunal, dentro de la administración de justicia [se cuenta con] la perspectiva de género… por eso debemos tratar igual a todos, independientemente si son hombres o mujeres" (hombre).

"Todos son iguales, el hombre y la mujer son iguales ante la ley. Como seres humanos. Parejitos" (mujer). (Epadeq 2012: 65-66)

La impartición de justicia bajo estos criterios da la posibilidad de perpetuar la discriminación en contra de las mujeres —y de otros grupos sociales a los que históricamente se les han vulnerado sus derechos como los indígenas, jóvenes, ancianos, personas con discapacidades físicas o mentales por ejemplo.

El filósofo italiano Luigi Ferrajoli identifica entonces tres modelos de configuración jurídica que conducen necesariamente a la discriminación y que son lo que tradicionalmente han funcionado en el campo de las ciencias penales: [i] la indiferencia a las diferencias, [ii] la diferenciación jurídica de las diferencias valorizando algunas identidades y desvalorizando otras y, [iii] en nombre de una falsa idea de igualdad, la homologación jurídica de las diferencias (Ferrajoli 1999: 73-75).

Por fortuna, no todo está perdido, existen otras formas de pensar la justicia. El mismo Ferrajoli afirma que existe un cuarto modelo que consiste en la igual valoración jurídica de las diferencias, cuya base es el principio fundamental del principio normativo de igualdad en los derechos fundamentales y, al mismo tiempo un sistema de garantías capaces de asegurar su efectividad (Ferrajoli 1999: 75).

Ya en 1971 el filósofo norteamericano John Rawls había propuesto su modelo de justicia partiendo del hecho real de las desigualdades sociales y económicas existentes, las cuales deben ser resueltas de modo tal que resulten en el mayor beneficio de los miembros menos aventajados de la sociedad. Reconoce entonces que todos y todas somos igualmente diferentes, pero que esto no obsta para tener los mismos derechos y oportunidades, siendo fundamental la equidad para alcanzar la tan anhelada igualdad (Rawls 1979). Lo que propone Rawl es darle más a quienes menos tienen, siendo indispensable mirar a fondo la situación de cada persona.

Se hace imprescindible en los conflictos penales que involucran a mujeres como víctimas o victimarias hacerlo con una perspectiva de género. Temis debe quitarse la venda de los ojos para mirarlas, ver su condición, sus vidas, sus obstáculos, el ámbito en el que tomaron una determinada decisión que, frente a los demás puede ser vista como incorrecta, pero que para ellas era la única. Analizar los casos con enfoque de género evita la discriminación. Al respecto, Gladys Acosta afirma:

> Tenemos una base común de "iguales" como referíamos al inicio en el artículo 1 de la Declaración Universal [de los derechos humanos], pero evidentemente la identidad de las personas está dada por una diferencia y son precisamente éstas las que tienen que ser tuteladas, respetadas y garantizadas en obsequio al principio de igualdad. Resumiendo, diferencia no es lo opuesto de igualdad, y menos puede considerarse que se contraponen. Lo que sí es necesario precisar es que, ignorar una diferencia relevante, como la que existe entre las mujeres y los hombres o la que distingue a los Pueblos indígenas de poblaciones de otros entornos culturales, lleva a construir una discriminación que viola el principio de igualdad. (cit. en García 2008: 28-29).

Mirar las diferencias, no constituye una acción de buena fe, de generosidad, hoy se ha convertido en un mandato legal y ético para todos(as) los(as) operadores(as) del sistema de justicia penal[29].

3. Las buenas noticias

Quienes estudian y ejercen el Derecho, en tanto mecanismo de control social formal y aparato ideológico del Estado (Althusser 1970) suelen caracterizarse por su conservadurismo, lo cual deriva la mayor

29 Desde quienes legislan, hasta policías, fiscales, personal de servicios periciales, criminología y criminalística, personal penitenciario, juzgadores(as).

de las veces en el mantenimiento de un sistema desigual, androcéntrico y patriarcal. Los estudios de género han permeado en la mayoría de las disciplinas, sin embargo en el ámbito jurídico ha sido harto difícil.

Una de las buenas noticias es que en el ámbito legal mexicano, cada vez hay más integrantes del poder judicial que interpretan la justicia de modo diferente. Como muestra de dicha afirmación transcribo la tesis jurisprudencial 2ª/J.64/2016, emitida por la Segunda Sala de la Suprema Corte de Justicia de la Nación:

> Principio general de igualdad. Su contenido y alcance.
> El principio de igualdad tiene un carácter complejo al subyacer a toda la estructura constitucional y se encuentra positivizado en múltiples preceptos de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, que constituyen sus aplicaciones concretas, tales como los artículos 1°, primer y último párrafos, 2°, apartado B, 4°, 13, 14, 17, 31, fracción IV y 123, apartado A, fracción VII. Esto es, los artículos referidos son normas particulares de igualdad que imponen obligaciones o deberes específicos a los poderes públicos en relación con el principio indicado; sin embargo, estos poderes, en particular el legislativo, están vinculados al principio general de igualdad establecido, ente otros, en el artículo 16 constitucional, en tanto que éste prohíbe actuar con exceso de poder o arbitrariamente. Ahora bien, este principio, como límite a la actividad del legislador, no postula la paridad entre todos los individuos, ni implica necesariamente una igualdad material o económica real, sino que exige razonabilidad en la diferencia de trato, como criterio básico para producción normativa. Así, del referido principio derivan dos normas que vinculan específicamente al legislador ordinario por un lado, un mandamiento de trato igual en supuestos de hecho equivalentes, salvo que exista un fundamento objetivo y razonable que permita darles uno desigual y, por otro, un mandato de tratamiento desigual, que obliga al legislador a prever diferencias entre supuestos de hecho distintos cuando la propia Constitución las imponga. De esta forma, para que las diferencias normativas puedan considerarse apegadas al principio de igualdad es indispensable que exista una justificación objetiva y razonable, de acuerdo con estándares y juicios de valor generalmente aceptados, cuya pertinencia debe apreciarse en relación con la finalidad y efectos de la medida considerada, debiendo concurrir una relación de proporcionalidad entre los medios empleados y la finalidad perseguida." (SCJN 2016)

Otra buena noticia es que, derivado de las problemáticas detectadas y las medidas de reparación ordenadas por la CoIDH en los casos

de "Campo Algodonero", Inés Fernández Ortega y Valentina Rosendo Cantú arriba referidos, desde el 2013 la Suprema Corte de Justicia de la Nación publicó un Protocolo para Juzgar con perspectiva de género que ofrece a quienes imparten justicia herramientas claras identificar y evaluar en los casos sometidos a su consideración:

> "Los impactos diferenciados de las normas;
> La interpretación y aplicación del derecho de acuerdo a roles estereotipados sobre el comportamiento de hombres y mujeres;
> Las exclusiones jurídicas producidas por la construcción binaria de la identidad de sexo y/o género;
> La distribución inequitativa de recursos y poder que deriva de estas asignaciones, y
> La legitimidad del establecimiento de tratos diferenciados en las normas, resoluciones y sentencias" (SCJN 2013: 8).

La última noticia es, sin duda, la mejor: juzgar con perspectiva de género es obligatorio. Si bien, ya existía la obligación legal, el hecho de que esta obligatoriedad emane del máximo órgano judicial en el país, le da legitimidad y coerción. Recién en marzo de 2016 se resolvió el quinto asunto judicial en el mismo sentido, conformándose así Jurisprudencia, la cual convierte obligatorio el mandato:

> Acceso a la justicia en condiciones de igualdad. Elementos para juzgar con perspectiva de género. Del reconocimiento de los derechos humanos a la igualdad y a la no discriminación por razones de género, deriva que todo órgano jurisdiccional debe impartir justicia con base en una perspectiva de género, para lo cual, debe implementarse un método en toda controversia judicial, aun cuando las partes no lo soliciten, a fin de verificar si existe una situación de violencia o vulnerabilidad que, por cuestiones de género, impida impartir justicia de manera completa e igualitaria. Para ello, el juzgador debe tomar en cuenta lo siguiente: i) identificar primeramente si existen situaciones de poder que por cuestiones de género den cuenta de un desequilibrio entre las partes de la controversia; ii) cuestionar los hechos y valorar las pruebas desechando cualquier estereotipo o prejuicio de género, a fin de visualizar las situaciones de desventaja provocadas por condiciones de sexo o género; iii) en caso de que el material probatorio no sea suficiente para aclarar la situación de violencia, vulnerabilidad o discriminación por razones de género, ordenar las pruebas necesarias para visibilizar dichas situaciones; iv) de detectarse la situación de desventaja por cuestiones de género, cuestionar la neutralidad del derecho aplicable, así como evaluar

el impacto diferenciado de la solución propuesta para buscar una resolución justa e igualitaria de acuerdo al contexto de desigualdad por condiciones de género; v) para ello debe aplicar los estándares de derechos humanos de todas las personas involucradas, especialmente de los niños y niñas; y vi) considerar que el método exige que, en todo momento, se evite el uso del lenguaje basado en estereotipos o prejuicios, por lo que debe procurarse un lenguaje incluyente con el objeto de asegurar un acceso a la justicia sin discriminación por motivos de género. (SCJNa 2016).

Todo esto hace legítima y urgente la enseñanza del Derecho Penal y la Criminología con perspectiva de género, trabajo pendiente en la mayoría de las Universidades no sólo de México.

Bibliografía

ALTHUSSER, Louis (1970): *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. México: Ediciones Quinto Sol.

AMNISTÍA INTERNACIONAL (2016): *Sobrevivir a la muerte. Tortura de mujeres por policías y fuerzas armadas en México*. Londres: Amnistía Internacional.

AZAOLA, Elena (1996): *El delito de ser mujer*. México: Plaza y Valdés-CIESAS.

CoIDH (2009): *Caso González y otras ("Campo Algodonero") vs. México*. Sentencia de 16 de noviembre de 2009, San José de Costa Rica: Corte Interamericana de Derechos Humanos.

(2010): *Caso Rosendo Cantú y otra vs México*. Sentencia de 31 de agosto de 2010. San José de Costa Rica: Corte Interamericana de Derechos Humanos.

(2010a): *Caso Fernández Ortega y otros vs. México*. Sentencia de 30 de agosto de 2010. San José de Costa Rica: Corte Interamericana de Derechos Humanos.

EPADEQ (2012): *Diagnóstico e Implementación de acciones básicas sobre equidad de género en la impartición de justicia, la normatividad y la cultura organizacional de 15 Tribunales Superiores de Justicia*. México: Estudios y estrategias para el desarrollo y la equidad.

FACIO, Alda (1992): *Cuando el género suena, cambios trae (Una metodología para el análisis de género del fenómeno legal)*. San José de Costa Rica: ILANUD.

FERRAJOLI, Luigi. (1999): *Derechos y garantías. La ley del más débil*. Madrid: Trotta.

FLORES, Zenyazen (2015): "Mujeres ganan 22.9% menos que los hombres: OIT", *Periódico el Financiero*, Sección Economía, 6/03/2015.

GARCÍA, Evangelina (2008): *Políticas de igualdad, equidad y gender mainstreaming ¿de qué estamos hablando?*. San Salvador: Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo.

RAWLS, John (1979): *Teoría de la justicia*. Traducción de María Dolores González. México: Fondo de Cultura Económica.

SANTILLÁN, Iris (2015): "Las mujeres homicidas vistas desde la Criminología" en Rodríguez-Shadow, María y Barba, Beatriz (editoras), *Trabajo y violencia. Perspectivas de género*. México: Centro de Estudios de Antropología de la Mujer: 234-251.

SANTILLÁN, Iris (2016): *Matar para vivir. Análisis jurídico penal y criminológico con perspectiva de género de casos de mujeres homicidas*. México: Ubijus.

SCJN (2013): *Protocolo para juzgar con perspectiva de género. Haciendo realidad el derecho a la igualdad*. México: Suprema Corte de Justicia de la Nación.

(2016): *Principio general de igualdad. Su contenido y alcance*. Tesis 2ª/J.64/2016 publicada en junio en la Gaceta del Seminario Judicial de la Federación en el libro 17, México: Suprema Corte de Justicia de la Nación.

(2016a): *Acceso a la justicia en condiciones de igualdad. Elementos para juzgar con perspectiva de género*. Jurisprudencia (Constitucional) publicada en abril en la Gaceta del Semanario Judicial de la Federación en el Libro 29, Tomo II, México: Suprema Corte de Justicia de la Nación.

Women's link worldwide. *Garrote público, Rol de madre "tradicional"*. [http://www.womenslinkworldwide.org/premios/interna-caso.php?lis=1$$-42BLXgnX utpPXMBVvgB&idi=es; 5/05/ 2016].

Wordpress (2009): *Entre el techo de cristal y el suelo pegajoso en Género y Economía. Desigualdades de género en el mercado de trabajo*. [https://generoyeconomia.wordpress.com/2009/04/30/entre-el-techo-de-cristal-y-el-suelo-pegajoso/: 12/07/2015].

4 Artistas, mujeres de teatro y espectáculo

María Manzanera como ejemplo del desarrollo de la fotografía contemporánea en Murcia: fotógrafa, investigadora, docente, coleccionista y comisaria

Laura Cano Martínez
Universidad de Murcia

Resumen: La presente comunicación versa sobre María Manzanera, fotógrafa singular que reúne diversas facetas: creativa, teórica, docente, coleccionista y comisaria de exposiciones. A través del análisis de su producción teórico-artística y sus iniciativas en pro del hecho fotográfico, se examina la fotografía de la Región de Murcia desde los años setenta hasta principios del siglo XXI. En este contexto, María Manzanera destaca de forma excepcional por su carácter polifacético y por el hecho de ser una de las pocas mujeres en el ejercicio fotográfico español dentro de ese marco cronológico. Por lo que con este estudio se pretende reconocer el valor de las aportaciones de María Manzanera a la fotografía regional y nacional.

Palabras clave: Siglo XX; Siglo XXI; Fotografía contemporánea; Mujeres fotógrafas; Región de Murcia; María Manzanera.

1. Contextualización

Si bien es cierto que la fotografía desde sus inicios se promovía como un medio adecuado para el manejo femenino "quizá por las cualidades manuales requeridas" (Carabias 2014: 3), apenas encontramos nombres femeninos en las listas de fotógrafos profesionales en España[1], ya que en la mayoría de los casos, las fotógrafas quedaban

1 No obstante, habría que tener en consideración las palabras de José María Parreño en el catálogo de la exposición titulada *Miradas de mujer: 20 fotógrafas españolas*, quien señala que la fotografía desde sus orígenes contó con mayor número de creadoras que otras manifestaciones tradicionales.

relegadas en un segundo plano por ser ayudantes de un fotógrafo con el que tenían relación de parentesco (Sougez 1997: 553).

En cambio, la casi inexistente presencia femenina en la fotografía nacional irá adquiriendo mayor peso progresivamente desde las décadas de 1950 y 1960 en adelante, encontrando autoras como Colita, Esther Ferrer, Joana Biarnés y Pilar Aymérich, quienes comienzan su actividad a mediados de los años sesenta. Con la transición democrática de los años setenta, el artista comienza a ganar cierta libertad creativa que cristaliza en nuevos lenguajes visuales[2]. En este momento, y ante la falta de infraestructuras para el desarrollo creativo, se constituyen agrupaciones fotográficas y se fomentan las actividades concursísticas como medio para obtener recursos económicos, apareciendo contadas en este contexto fotógrafas como Luisa Rojo, María Manzanera, Marisa Fernández Flórez y Ouka Leele, quienes empiezan a fotografiar en la década de los setenta. A lo largo de la década de los años ochenta, comienza a ganar la fotografía el espacio que le corresponde dentro de las galerías de arte y museos. Esto se debe a que, por un lado, los artífices reivindican sus creaciones mediante la crítica fotográfica; y, por otro lado, juegan un papel decisivo las iniciativas de instituciones públicas y privadas que apuestan por los festivales fotográficos. En este ambiente observamos que el grueso de fotógrafas aumenta iniciando su actividad expositiva en un momento en el que la fotografía empieza a tener cabida en estas instituciones. Entre la autoras a destacar encontramos nombres como Aleydis Rispa[3], Alicia Martín[4], Amparo Garrido[5], Ana Casas Broda[6], Ana Teresa Ortega[7], Ángeles San José[8], Anna Boyé[9], Concha Elorza[10], Concha Pra-

2 Como punto de referencia en cuanto a la renovación del arte fotográfico se funda en 1971 la revista *Nueva Lente* cuya actividad se prolongó hasta 1978.

3 En 1989 Aleydis Rispa presenta su obra en la Bienal de Jóvenes Creadores Europeos del Ayuntamiento de Barcelona.

4 En 1989 Alicia Martín exhibe sus obras tanto en la I Bienal de Artes Plásticas de Santa Cruz de Tenerife y en el Palacio de Congresos y Exposiciones de Madrid.

5 En 1986 Amparo Garrido que presenta colectivamente "Los jóvenes vistos por los jóvenes" en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

6 En 1989 Ana Casas Broda presenta por primera vez su obra en la muestra colectiva en *Weinviertler Fotowoche*. Barockschlößl, Mistelbach (Austria).

7 En 1984 Ana Teresa Ortega expone colectivamente en *I Jornades Fotogràfiques a Valencia* (Valencia).

8 En 1989 Ángeles San José da comienzo a su actividad expositiva en solitario en la Galería Antonio Machón (Madrid).

9 En 1984 Anna Boyé presenta *Indagación* en la Sala Villarroel (Barcelona).

10 En 1987 Concha Elorza tiene su primera exposición individual en su pueblo natal, Barakaldo, en la Sala Municipal de Exposiciones (Vizcaya).

da[11], Cristina García Rodero[12], Cristina Zelich[13], Encarna Marín[14], Eulàlia Valldosera[15], Isabel Muñoz[16], Margarita González[17], María Manzanera[18], Marta Povo[19] y Pilar Pequeño[20]. Por un lado, juegan un papel decisivo las iniciativas por parte de instituciones públicas y privadas que apuestan por los festivales fotográficos y; por otro lado, los fotógrafos reivindican sus creaciones mediante crítica fotografía. Todo ello, será crucial para el desarrollo del hecho fotográfico porque contribuye a su consolidación en los años noventa. Sin embargo, habrá que esperar al siglo XXI para que llegue el auge de la fotografía y con éste se vea ampliada la nómina de mujeres que desarrollan su obra en territorio nacional, iniciando su actividad artística fotógrafas como Ana Galán, Anna Bresolí, Beatriz Moreno, Cristina de Middel, Cristina Lucas, Laia Abril, Laura Torrado, Naia del Castillo, Soledad Córdoba y Victoria Diehl, entre otras. Estas fotógrafas, comienzan a desempeñar diversas labores, no siendo solamente creativas, sino también algunas de ellas compaginan su actividad con la investigación, el comisariado, el coleccionismo y la docencia.

En la Región de Murcia, Vázquez Casillas apunta que los cambios políticos, socioculturales y económicos que acontecen en el territorio nacional se ven reflejados en la evolución de su fotografía que presenta peculiaridades que la identifican. De forma análoga al hecho fotográfico general, en los años setenta también se produce el fenómeno del asociacionismo propiciado por la necesidad de medios y del apoyo institucional hacia la práctica fotográfica. Entre las asociaciones fotográficas que se crean destacan la *Asociación Fotográfica de Cartagena* (Afocar), la *Asociación Cultural Mestizo* y *Asociación Fotográfica Murciana de Educación y Descanso*, con la que tienen vinculación Margarita Hidalgo y María Manzanera, siendo la última la única que

11 En 1988 Concha Prada exhibe su obra por vez primera de forma colectiva en la Muestra de Jóvenes Artistas del Mediterráneo en Bolonia (Italia).

12 En 1984 Cristina García Rodero exhibe públicamente *Fiestas Patronales en España* (México)

13 Cristina Zelich expone Policromática en Bassano (Italia).

14 En 1985 Encarna Marín comienza su actividad expositiva en una exhibición colectiva en Guadalajara.

15 En 1986 Eulàlia Valldosera expone en la Galería Tartessos de Barcelona y en la Galería Zè de Vilafranca del Penedès (Barcelona).

16 En 1986 Isabel Muñoz presenta por primera vez su obra en el Institut Français de Madrid.

17 En 1981 Margarita González en la Sala Mirador de la Oficina Cultural Española de París y en la Galería Fuentetaja (Madrid)

18 En 1981 expone María Manzanera en la Galería Chys (Murcia).

19 En 1980 Marta Povo participa en la muestra *Vingt Photographers de Barcelone* (Montpellier).

20 En 1981 Pilar Pequeño presenta su obra en una muestra colectiva en Torreón de Lozoya (Segovia).

continúe su actividad hasta la actualidad.

A partir de la década de los ochenta, surge una serie de acciones significativas para el desarrollo fotográfico y aparece una búsqueda de identidad propia –consecuencia directa de la creación de las autonomías regionales–. Por un lado, algunas instituciones y entidades públicas y privadas promueven la imagen a través de iniciativas como el certamen artístico regional *Murcia Joven* y la concesión de *Becas de Artes Plásticas* desarrollada por la Comunidad Autónoma. Además, los ayuntamientos de Murcia y Cartagena ceden algunas salas para la realización de exposiciones y actos como el Centro de Arte Palacio Almudí y la Sala Muralla Bizantina, respectivamente. Por otro lado, la Universidad de Murcia crea proyectos como el *Aula de Artes Plásticas* y el *Centro de Recursos Audiovisuales* (C.R.A.V.), que constituyen una base formativa teórica y tecnológica incluyendo la fotografía en el ámbito universitario. La máxima responsable de este último será María Manzanera, cuyo objetivo es fomentar la fotografía a través de actividades como cursos, conferencias, talleres y exposiciones. En el ámbito de la formación fotográfica, cabe destacar la implantación en los años ochenta de la Formación Profesional en *Imagen y Sonido* en el Instituto Politécnico de Murcia y las actividades didácticas ofertadas por parte de la Universidad Popular de Cartagena, siendo los únicos medios oficiales que tendrá el aficionado para formarse en esta materia.

En los años noventa, prolifera la promoción de los certámenes municipales encaminados a jóvenes creadores, entre los que cuentan algunos dedicados a la fotografía. Dentro de las acciones privadas, es importante la labor de algunas galerías de arte en la Región de Murcia como *Espacio Mínimo*, Galería Bambara y Galería T20 ya que comienzan a interesarse por la imagen fotográfica, promoviendo la incursión de fotógrafas como Ana Torralva, Carmen Marí, Francisca Galindo, Gloria Nicolás y Virginia Bernal. También es un momento de interés desde el punto de vista de la fotohistoria murciana, gracias en gran medida a las investigaciones y publicaciones en las que participa María Manzanera, poniendo en valor el patrimonio fotográfico de la Región.

A comienzos del siglo XXI, dos acontecimientos contribuyen a la consolidación de la fotografía murciana: el festival fotográfico *Fotoencuentros* y el *Centro Histórico Fotográfico de la Región de Murcia* (CEHIFORM) que se dedica a la promoción y salvaguarda del patrimonio fotográfico. A estas iniciativas, habría que sumarles aquéllas que comenzaron décadas anteriores y que tienen su continuidad hasta la actualidad –*Murcia Joven*, *Aula de Artes Plásticas*–. El desarrollo de la fotografía murciana lleva aparejada una mayor presencia femenina en este campo, ya que aparecen nuevas fotógrafas como Tatiana Abellán y Celia Reche, quienes trabajan en el ámbito de las galerías de arte, en los festivales foto-

gráficos y en los eventos de éste ámbito a nivel regional.

2. María Manzanera

María Manzanera, nacida en Murcia en 1946, descubre su pasión por la fotografía desde edad temprana a través del descubrimiento de un daguerrotipo en un anticuario. Este acontecimiento marcará su profesión que se caracteriza por una doble vertiente: en la faceta creativa y la teórica. Por un lado, desarrolla su producción fotográfica desde finales de los años setenta, abarcando una fecunda heterogeneidad temática que ha sido exhibida en numerosas exposiciones individuales y colectivas en España, Francia, Miami y Singapur. Por otro lado, y compaginando su faceta artística, obtiene el título de Doctora en Historia del Arte, se especializa en fotografía mediante la formación profesional de *Imagen y Sonido* y es diplomada en Historia y Estética de la Cinematografía por la Universidad de Valladolid. Toda su formación se refleja en sus producciones artísticas y teóricas, así como también le habilita para impartir clases en la Universidad de Murcia, en la Universidad Católica de Murcia, en la Universidad de Valladolid y en el Instituto Politécnico de Murcia. Paralelamente, publica diversos libros sobre sus investigaciones sobre cinematografía y fotografía en Murcia, situándola como la primera fotohistoriadora de la Región. Como reconocimiento de sus méritos como teórica, se le otorgan becas de investigación para el Palacio Real de Madrid y la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, así como también ha sido galardonada por su obra fotográfica con varios premios nacionales.

2.1. Faceta creativa

En la década de los años setenta, María Manzanera comienza su trayectoria profesional como fotógrafa en Murcia. Desarrolla su obra de forma solitaria e independiente en un ambiente fotográfico dominado por el género masculino, resultando ser la única mujer fotógrafa que desarrolla su obra fotográfica de forma ininterrumpida desde ese período hasta la actualidad en la Región de Murcia[21].

En su etapa inicial la artífice se dedica a captar todo aquello que capta su atención de su entorno, por lo que encontramos numerosos retratos de familiares y amigos en blanco y negro, así como también escenas de carácter cotidiano. Como resultado, obtiene imágenes en

21 En la Región de Murcia, aparte de María Manzanera, en la década de los setenta comenzó a desarrollar su obra Margarita Hidalgo, fotógrafa que años después desaparece de la escena fotográfica murciana.

las que se evidencia una experimentación de las luces, el encuadre y las expresiones dentro de una fotografía directa, sin ningún tipo de artificio. Este hecho ha de tenerse en cuenta, puesto que desde esta etapa inicial hasta la actualidad, desarrolla un lenguaje único y puramente fotográfico partiendo siempre de ideas preconcebidas.

La obra creativa de María Manzanera se caracteriza por ser prolífica y por su heterogeneidad en los asuntos tratados, quedando brevemente expuesta aquí siguiendo criterios cronológicos y temáticos. En los años ochenta, María concibe una de sus creaciones más originales a través de la macrofotografía, arte de captar imágenes de cerca gracias a una lente específica que permite revelar detalles que no puede percibir el ojo humano a simple vista. De hecho, esta serie se configure como un caso aislado de experimentación en macrofotografía a nivel regional y nacional en ese período[22]. Con su ingenio artístico, la fotógrafa revela universos llenos de color y texturas que deslumbran la mirada y nos acerca a un "mundo liliputiense" (Manzanera 2014). Dentro de la tendencia de experimentación, la fotógrafa juega con efectos cromáticos en su serie *La Atmósfera de Venus*, conformando sugerentes y efectistas retratos bañados por colores que nos trasladan a un mundo irreal, como perteneciente a otro astro, en este caso, al planeta Venus, tan misterioso y lejano para nosotros.

A comienzos de los años noventa, María Manzanera se centra en el cuerpo humano. Muestra de ello son las series *Captar lo Intangible* y *Ritmos*. En la primera, se enfrenta al desnudo como un reto y muestra su visión íntima y atemporal y rinde homenaje de grandes maestros de la pintura –Velázquez, Picasso–, de la escultura –Rodin– y de la fotografía –Mapplethorpe–. En la segunda serie, desarrolla el concepto del movimiento a través del dinamismo de bailadores flamencos, cuyas expresiones quedan recogidas por el objetivo de la artista.

Desde el inicio del siglo XXI hasta la actualidad, la artista desarrolla su obra en torno a diversas tendencias temáticas, teniendo la fotografía urbana un lugar privilegiado. Partiendo de que este género es el favorito de María Manzanera, le dedica varias series como *Manhattan*, *Verticalia* y *Siempre nos queda París*, en las que ofrece imágenes en blanco y negro tomadas en el momento decisivo a modo de documento social pero con el valor artístico que la caracteriza.

Complementando estas visiones urbanas, María Manzanera parte de la naturaleza como pretexto para recuperar el color. Ejemplos de

22 Dentro de esta serie trabaja también el uso del clásico blanco y negro. Muestra de ello son las fotografías centradas es plumones de pájaros que María Manzanera exhibió en la exposición colectiva *Quince Nuevos Fotógrafos Españoles* de 1986 en Sevilla. Así pues, con sus ejercicios fotográficos, además de poner de manifiesto el buen período fotográfico de Murcia, se presentó un cambio visual dentro de sus imágenes.

ello son *Flores Simplemente*, en la que rescata el procedimiento decimonónico del emulsionado y le añade pigmentos; *La Naturaleza Inventada*, formada por fotografías de carácter surrealista de objetos cotidianos que se interrelacionan con el medio natural; *Through*, serie en la que juega con la interposición de elementos que se dejan entrever; y los trabajos más recientes que son *Jardines de Artista y Murcia Huertana,* en las que la artista hace una apología a la flora y al medio natural de la Región con un trasfondo crítico que apela a la defensa de lo que conforma la "Huerta de Europa".

2.2. Faceta investigadora

Desde finales de la década de los años setenta hasta principios del siglo XXI, María Manzanera desarrolla su faceta teórica. Ligada a la atracción que siente por la fotografía antigua, emprende sus propias investigaciones sobre los orígenes de la fotografía en la Región de Murcia que por su carácter pionero y por su rigurosidad la sitúan como la primera fotohistoriadora a nivel regional.

Concretamente desde los años ochenta empieza a dejar constancia de sus actividades investigadoras en proyectos como *Murcia, primer cuarto de siglo* (1987), libro en el que se presenta la realidad de la ciudad de Murcia de principios del siglo XX quedando estructurado en dos partes: la primera consta de unas tablas cronológicas que van desde 1900 a 1925, en las que se muestran acontecimientos políticos, económicos y socioculturales de carácter nacional y regional; y la segunda parte es constituida por un variado compendio de fotografías de ese marco cronológico que vienen acompañadas de sus respectivas fichas técnicas. En definitiva, la realización de dicho proyecto muestra un estudio laborioso y minucioso proyecto de investigación de la fotohistoria murciana.

En la década siguiente, se produce una gran actividad en su trabajo teórico, un momento de expansión en el que surgen indagaciones de gran importancia acerca de la historia fotográfica de la Región de Murcia que culminan en publicaciones como *Hace 100 años. Imágenes de nuestra región. La obra murciana de Guirao Girada* (1993), *Murcia, la Ciudad* (1996), *Murcia entre dos siglos* (1997) o *Hacia una historia fotográfica de Murcia: desde sus inicios hasta 1930* (1997) de nuestra investigadora. A principios del siglo XXI realiza una serie bajo el título *Nuestro pasado fotográfico,* donde a través de los tres tomos *Murcia memorable, Cartagena inolvidable* y *Huerta y ciudad: la Murcia de Guirao Girada*, se recupera parte de la memoria fotográfica de las ciudades de Murcia y de Cartagena.

Pero sin duda, el trabajo clave de su faceta teórica se plasma en su

tesis doctoral *Orígenes de la fotografía en Murcia 1839-1920* defendida en la Universidad de Murcia en 2002. Resulta de especial interés esta investigación no sólo por el hecho de abarcar una importante etapa de la fotohistoria de Murcia, sino también porque se trata de la primera tesis doctoral defendida en la Universidad murciana que versa sobre la historia de la fotografía. Posteriormente, esta tesis culminará en la publicación del libro *La imagen transparente: comienzos de la fotografía en la ciudad de Murcia, 1840-1920* (2002). En éste se muestra una amplia documentación escrita fruto de más de siete años de investigación que viene acompañada de una nutrida recopilación de fotografías realizadas por los primeros fotógrafos que trabajaron en Murcia. Se trata de un ejercicio teórico muy laborioso, debido a la escasez de información sobre los inicios del medio fotográfico en Murcia[23] Todos aquellos datos que recopilaba eran contrastados y completados con la información obtenida de fuentes de primera mano extraídas de libros y periódicos de la época, ya que la finalidad de esta obra es "despertar entre los lectores, el interés por nuestra fotografía histórica [...] Si así fuera, todos mis esfuerzos al emprender esta tarea, estarían recompensados" (Manzanera 2002: 14). Se podría considerar, por tanto, que se trata de un "trabajo de gran envergadura que deja planteado científica y teóricamente la situación y evolución de la fotografía en la ciudad de Murcia [...] desde los inicios a 1920" (Vázquez Casillas 2005: 289).

De forma paralela, a su producción teórica habría que añadir numerosos estudios realizados sobre cinematografía que ha ido publicando desde finales de los años ochenta hasta mediados de los noventa. Debido a su especialización en Historia y Estética de la Cinematografía, María Manzanera escribe textos como *Animated Films in Spain. Animatrix*; Garbancito de la Mancha: primer largometraje español de dibujos animados –que configura su tesina de diplomatura-; y, quizá el más importante, *Cine de animación en España: Largometrajes 1945-1985*, cuya relevancia radica en la puesta en valor del cine de animación español que hasta entonces no había sido fruto de investigaciones.

2.3. Faceta docente

María Manzanera ha ejercido la docencia sobre materia fotográfica y cinematográfica en diferentes centros educativos, compaginando siempre esta faceta profesional con sus trabajos de investigación, artísticos, comisariado y coleccionismo.

23 A diferencia de lo que ocurría en otras ciudades de la región murciana donde se conservan parte de los primeros archivos fotográficos, en la ciudad de Murcia, apenas quedaban fotografías de éstos. Por ello, María realizó una ardua búsqueda incluso llegando a contactar con los familiares de dichos creadores de imágenes.

Dentro de la docencia oficial, en primer lugar, destacamos su trabajo desempeñado en universidades tanto públicas como privadas, así como también su labor en los cursos de Formación Profesional. Por un lado, María Manzanera inicia su carrera como docente en ciclos formativos de Formación Profesional desde finales de los años ochenta como profesora de fotografía en el Instituto Politécnico de Murcia, siendo la primera fotógrafa en ejercer esta faceta en la Región de Murcia. Por otro lado, desde esa misma década María Manzanera imparte clases en la Universidad de Valladolid en cursos de Postgrado en Historia y Estética de la Cinematografía como el Máster de Cinematografía durante más de veinte años consecutivos. En Murcia, cabe destacar su presencia como profesora en la Licenciatura de Comunicación Audiovisual en la Universidad Católica de Murcia (UCAM) en la que ha impartido clases de Historia de la Fotografía y técnica fotográfica desde 1998 hasta 2002. Más recientemente, y de forma paralela a su trabajo en la UCAM, María ha desempeñado tareas docentes como profesora asociada en la Universidad de Murcia dentro de la licenciatura de Publicidad y de Periodismo encargándose de las asignaturas de Fotoperiodismo y Origen y Evolución de la Fotografía y la Imagen a principios del siglo XXI, así como también ejerce de docente de fotografía en los cursos de Promoción Educativa y Formación del Profesorado de dicha universidad.

En segundo lugar, destacamos su faceta docente dentro del ámbito de los cursos en materia fotográfica. Desde hace más de veinte años hasta la actualidad, María ha impartido seminarios, cursos y talleres sobre técnica fotográfica. Algunas de estas actividades son organizadas desde la Fundación de Molina Sánchez en colaboración con el laboratorio fotográfico del Departamento de Hª del Arte de la Universidad de Murcia, así como también con el Museo de Bellas Artes de Murcia. En los últimos años, viene realizando dos niveles diferentes de talleres sobre fotografía que son impartidos en la Biblioteca Antonio de Nebrija de la Universidad de Murcia. El curso de primer nivel *Saber ver* tiene una duración de veinte horas y está enfocado para todas las personas que comienzan a usar una cámara fotográfica y "que quieran afianzar los principios de una buena fotografía" (Manzanera 2014). Mientras que el curso de segundo nivel llamado *Taller de estilos*, cuya duración es de veinte horas, se concibe con la finalidad de potenciar la creatividad. En este sentido, "este taller nos enseña a practicar ateniéndonos a las normas de los distintos estilos fotográficos ayudándonos, así, a encontrar nuestro propio estilo" (Manzanera 2014). En definitiva, se trata de transmitir sus valiosos y ricos conocimientos tanto teórico como prácticos en materia fotográfica, así como también sus experiencias en este campo artístico.

Como complemento a su trayectoria como docente, es significativo

su trabajo en el ámbito no estrictamente oficial de diversas entidades, realizando numerosas intervenciones en ponencias sobre fotografía. De gran importancia resulta la participación de María Manzanera en las diferentes actividades de fomento de lo fotográfico que se darán a partir de 1985 desde el C.R.A.V. En este sentido, desde el curso académico 1985–1986, se llevarán a cabo talleres de fotografía, trabajos de archivos y catalogación de fotografía antigua. Desde ahí realizará ponencias como la que presentó la autora bajo el título *Servicio y Archivo de Fotografía en el Centro de Recursos de la Universidad de Murcia*, encuadrándose dentro del *I Congreso de Historia de la Fotografía Española* celebrado en Sevilla en el año 1986. De especial relevancia es la conferencia que hace María Manzanera bajo el título *Comienzos de la fotografía en la ciudad de Murcia, 1840 – 1920*, que queda encuadrada en la edición del festival *Fotoencuentros* de 2002. Ésta se celebró en el Centro Cultural Las Claras de Murcia, lugar en el que la autora ofreció una interesante ponencia sobre las investigaciones llevadas a cabo para la realización de su tesis doctoral. Posteriormente, destaca la ponencia ofrecida en la primera edición de las *Jornadas de la Historia de la Fotografía* en Murcia que se llevó a cabo en la Universidad de Murcia en mayo de 2010. En ésta María Manzanera expuso *La experiencia fotográfica*, mostrando su visión personal sobre el ejercicio fotográfico. En este contexto, la autora presenta participa también en una conferencia organizada por la Escuela de Arte de Murcia bajo el título *Mi visión de la fotografía,* en la que María presenta una contextualización general de la fotografía a lo largo de la historia, profundizando en la fotografía en Murcia a través de su propia obra creativa. Otra de sus intervenciones a tener en cuenta sucede en las Tertulias Fotográficas de *Cienojos*, encargándose María Manzanera de inaugurar estas conferencias a través de una reflexión sobre el concepto de fotografía y sus criterios de calidad en la actualidad. En este sentido, resultan de vital importancia dichas tertulias ya que tienen como objetivo es abrir un espacio de diálogo y reunión entre profesionales o aficionados a la fotografía.

2.4. Faceta coleccionista

María Manzanera comenzó su andadura como coleccionista de fotografías antiguas a la temprana edad de dieciséis años. Desde entonces y hasta la actualidad, ha ido adquiriendo ejemplares de forma progresiva en mercadillos y anticuarios en España y en otros países. Su colección consta de numerosos daguerrotipos -atesorando el ejemplar más antiguo realizado y conservado en Murcia-, ambrotipos, ferrotipos y fotografías estereoscópicas. Sumado a ello, posee copias y origina-

les en papel y algunas cámaras fotográficas antiguas. En su colección encontramos obras realizadas por fotógrafos murcianos o extranjeros ambulantes que desarrollaban su labor en este lugar, de modo que abundan vistas de la Región de Murcia, su gente y su forma de vida.

En consonancia con sus investigaciones para la tesis doctoral, María restringe su colección al ámbito regional, de modo que se centra en la ciudad de Murcia y en las imágenes realizadas desde principios de la fotografía murciana hasta 1915 aproximadamente. Este hecho la sitúa como la primera coleccionista de rigor de fotografía antigua de la Región, ya que no se atiene a meros criterios acumulativos, sino que determina y clasifica el valor e interés de los ejemplares en función de su origen, cronología, técnica, soporte, autoría, etc. dentro del marco regional.

Sin embargo, el grueso de su colección se debe en gran medida a la producción creativa del gran aficionado a la fotografía Luis Federico Guirao Girada[24]. Parte de su archivo fotográfico llegó a manos de María Manzanera a través de Adrián Luis Viudes, quien conservaba cientos de placas de cristal de finales del siglo XIX de su tío abuelo. Ella no se limitó solamente a adquirir y a analizar su obra, sino que llevó a cabo una gran labor de recuperación y conservación, acompañada de iniciativas de difusión participando en varias publicaciones y exhibiciones que pusieron en valor las obras de este desconocido fotógrafo. Parte de esta colección se publicó en un trabajo titulado *La Imagen Rescatada, 1863-1940, fotografía en la Región de Murcia*. Para su realización, María prestó una serie de fotografías realizadas por Luis Federico Guirao Girada sobre mujeres trabajadoras haciendo sus labores domésticas -mujer trabajando en una máquina de coser, una ama de cría o el empapelado de las naranjas-. No obstante, el archivo completo de Guirao Girada fue mermado debido a diversas vicisitudes, pero afortunadamente, gran parte de éste es adquirido por María Manzanera, quien no sólo valora y entiende su obra, sino que además, ha realizado una gran labor de recuperación y de puesta en valor con sus investigaciones.

2.5. Faceta comisaria

Dentro del carácter polifacético de María Manzanera, resaltan los trabajos de comisariado de que ha llevado a cabo de varios proyectos, situándola como la primera mujer fotógrafa que ejerce esta labor en la Región de Murcia.

24 Luis Federico Guirao Girada era un importante diputado que vivió entre Murcia y Madrid y además era "humanista de transición [...] era aficionado a la música, a los automóviles, a la navegación, a la pintura y a la fotografía, por la que sentía una pasión singular en su modalidad estereoscópica" (Manzanera 2002: 209-211).

Muestra de ello serían exposiciones vinculadas al proyecto de *Univerfoto,* cuya primera edición se remonta al año 1987 y se sucede hasta 1993, siendo María Manzanera su máxima responsable. Este evento es de vital importancia para el desarrollo de la fotografía en Murcia, ya que se considera como uno de los precedentes del primer festival fotográfico de envergadura a nivel regional que será el festival de *Fotoencuentros*. En la primera convocatoria de *Univerfoto* celebrada de 1987 se expusieron las obras de Santiago Ramón y Cajal, Jalón Ángel y María Manzanera, entre otros/as, dentro de una sucesión de tres exposiciones: una era dedicada a un fotógrafo contemporáneo cualquier procedencia, otra fue acerca de un fotógrafo antiguo que no era de Murcia y la otra versaba sobre un fotógrafo antiguo de Murcia. En su segunda edición, se exhibieron las exposiciones *Experiencias sobre la Abstracción* de Mariano Hurtado y I*mágenes de la otra Historia* de Castilla y León de Miguel Martín. La tercera edición se centra en el reportaje a través de los trabajos de Isabel Corral y Pedro Saura bajo los títulos *Los tuareg de Níger* y *Papúa Melanesia,* respectivamente. En la edición de 1991 el festival se centra en el *Colectivo Gallego* formado por cuatro fotógrafos –entre los que cuenta una fotógrafa- cuyos trabajos tienen la luz como línea vertebradora. En *Univerfoto* de 1992 se presenta la obra de los fotógrafos rusos Sergei Wassiliev y Leonid Tugalev, donde la figura humana adquiere todo el protagonismo en sus imágenes. Y en la última edición de 1993, se muestran obras de Javier Valderas, Gemán González y Alejandro Díaz en las que se da cabida desde el tema onírico hasta el documental pasando por la abstracción a través del blanco y negro. Finalizada dicha edición, desafortunadamente no tuvo su continuación debido a la escasez de presupuesto. Sin embargo, a lo largo de su trayectoria queda constancia de la gran labor de María Manzanera como impulsora del arte fotográfico constituyéndose como un gran paso para el fomento y el desarrollo de la fotografía regional y nacional desde una perspectiva de acercamiento internacional.

En los años noventa, y continuando con la labor de comisariado de María Manzanera, cabe destacar exposiciones como *La obra de Guirao Girada* en Madrid, *La obra de Guirao Girada* en Aranjuez y *El Madrid de Guirao Girada* en Madrid, ya que todas estas muestras constituyen una puesta en valor del archivo fotográfico de Luis Federico Guirao Girada, quien deja testimonio gráfico de la vida murciana y madrileña a través de fotografías. En este contexto, resulta de especial importancia *Hace 100 años en Murcia*, exposición celebrada en 1998 en Murcia que <<rinde homenaje a Luis Federico Guirao Girada en su faceta artística dentro del campo fotográfico>> (Manzanera: 1994:127). Esta muestra

permite contemplar imágenes de escenas populares captadas con suma sensibilidad de Guirao Girada, quién nos regala un importante legado fotográfico de incalculable valor.

3. Conclusiones

A través del análisis de la producción creativa y teórica de María Manzanera, así como también del estudio de sus labores como docente, coleccionista y comisaria, podemos concluir que nos encontramos ante una figura clave dentro del desarrollo fotográfico murciano y nacional. Se trata, pues, de una artista excepcional en el contexto sociocultural en el que se desarrolla por varios motivos. Por un lado, destaca su carácter polifacético, algo singular teniendo en cuenta que la mayoría de fotógrafos profesionales en Murcia dentro de ese marco cronológico se centran en su faceta creativa mayormente haciendo puntuales incursiones en el ámbito teórico, docente y de comisariado. Por otro lado, habría que señalar que el hecho de ser mujer la sitúa como una de las pocas fotógrafas que participan activamente en el ejercicio fotográfico español y, concretamente el murciano, entre la década de los años setenta hasta principios del siglo XXI.

A todo ello, habría que añadir la heterogeneidad y personal lenguaje expresivo que caracteriza la producción creativa de María Manzanera, así como también su forma de entender el hecho fotográfico, situándola como un referente dentro la fotografía murciana. También habría que resaltar su carácter pionero en diversos ámbitos: desde la fotohistoria por sus sólidos trabajos teóricos que arrojan luz sobre un vacío historiográfico; la valiosa recuperación de la memoria visual murciana a través de su amplia y documentada colección fotográfica; pasando por su estimada aportación como docente en materia fotográfica y por su labor de comisariado de exposiciones que fomentan la imagen fotográfica.

En definitiva, por su completa y polivalente dedicación a la fotografía, María Manzanera se presenta como un caso único cuyas aportaciones al ámbito fotográfico han de ser reconocidas, valoradas y puestas en conocimiento de todos, pues la fotografía murciana no podría concebirse ni entenderse sin su existencia.

Bibliografía

BELDA, C.; MANZANERA, M. (1994): *Hace 100 años: Imágenes de nuestra región. La obra murciana de Guirao Girada*. Murcia: Fundación Cultural CAM.

CARABIAS, M.; GARCÍA, F. (2014): "Los ojos visibles de Juana Biarnés: Historia de un comienzo (1950-1963)". *ASRI: Arte y sociedad, Revista de Investigación*. Vol. 7: 3.

CRESPO, A.; MANZANERA, M.; LORENTE, T. (1996): Murcia*: La Ciudad*. Elche, Arte-Libro, Rafael Amorós Gómez.

DÍAZ, J. M.; TEJEDA, I. (2001): La *Imagen Rescatada, 1863-1940, fotografía en la Región de Murcia*. Murcia: Murcia Cultural.

FONTANELLA, Lee (1981): *La Historia de la Fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: El Viso.

FONTCUBERTA, Joan (1987): *Contemporary Spanish Photography*. Albuquerque: Universidad de México.

(2001): "De la posguerra al siglo XXI", (PIJOÁN, Juan). *Summa Artis: La fotografía en España: de los orígenes al siglo XX*. Madrid: Espasa Calpe, vol. 47, 430.

LÓPEZ, Publio (1989): *Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX, Fuentes de la memoria*. Barcelona: Lunwerg Editores.

(1996): *Fotografía y Sociedad en la España de Franco, las fuentes de la Memoria III*. Madrid: Lunwerg Editores.

(1997): *Historia de la fotografía en España*. Madrid: Lunwerg Editores.

(1999): *150 Años de Fotografía en España*. Madrid: Lunwerg Editores.

MANZANERA, María (1986): "Servicio y Archivo de Fotografía en el Centro de Recursos de la Universidad de Murcia". *Historia de la fotografía Española 1839-1986. Actas del I Congreso de historia de la fotografía Española*. Sevilla: Sociedad de Historia de la fotografía Española, 413-414.

(1987): *Univerfoto 1987*. Murcia: Universidad de Murcia, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Servicio de Actividades Culturales, Aula de Artes Plásticas (C.R.A.V.).

(1989a): *Animated Films in Spain. Animatrix*. Los Ángeles. California USA: UCLA Animation Workshop.

(1989b): *Garbancito de la Mancha: primer largometraje español de dibujos animados. Cuadernos Cinematográficos*. Valladolid: Cátedra de Cinematografía, Universidad de Valladolid.

(1989c): *Univerfoto 1989*. Murcia: Universidad de Murcia, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Servicio de Actividades Culturales, Aula de Artes Plásticas (C.R.A.V.)

(1991): *Univerfoto 1991*. Murcia: Universidad de Murcia, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Servicio de Actividades Culturales, Aula de Artes Plásticas (C.R.A.V.)

(1992a): *Cine de animación en España: largometrajes, 1945-1985*. Murcia: Universidad de Murcia.

(1992b): *Univerfoto 1992*. Murcia: Universidad de Murcia, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Servicio de Actividades Culturales, Aula de Artes Plásticas (C.R.A.V.)

(1993): *Univerfoto 1993*. Murcia: Universidad de Murcia, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Servicio de Actividades Culturales, Aula de Artes Plásticas (C.R.A.V.)

(1995): *Captar lo Intangible, María Manzanera.* Murcia: Universidad de Murcia, Vicerrectorado de Extensión Universitaria.

(1997a): *Murcia entre dos siglos*. Elche: Arte-Libro, Rafael Amorós Gómez. Tomo II.

(1997b): "Hacia una historia fotográfica de Murcia: desde sus inicios hasta 1930". *Murcia, 1902-1936, una época dorada de las artes, Contraparada 18, Arte en Murcia.* Murcia: Ayuntamiento de Murcia, Palacio Almudí.

(1998): *El Madrid de Guirao Girada*. Madrid: Cajamadrid.

(1999a): *La obra de Guirao Girada*. Aranjuez: Cajamadrid.

(1999b): *La obra de Guirao Girada*. Madrid: Cajamadrid.

(2002): *La Imagen Transparente: Comienzos de la fotografía en la ciudad de Murcia, 1840-1920.* Murcia: Cajamurcia, Fotoencuentros.

(2003): *Nuestro pasado fotográfico: Murcia memorable*. Murcia: Diego Marín. Tomo I.

(2004): *Nuestro pasado fotográfico: Cartagena inolvidable*. Murcia: Diego Marín. Tomo II.

(2006a): Flores *simplemente: fotografías: exposición.* Murcia: *Angie Meca.*

(2006b): *Nuestro pasado fotográfico: Huerta y ciudad, la Murcia de Guirao Girada.* Murcia: Diego Marín. Tomo III.

(2007): *Murcia Verticalia.* Murcia: Diego Marín.

(2014): *Murcia huertana.* Murcia: Fundación Cajamurcia.

MANZANERA, M.; IMBERNÓN, C. (1987): *Murcia: primer cuarto de siglo*. Murcia: Universidad de Murcia, Secretaría de Publicaciones e Intercambio Científico.

(1988): *Univerfoto 1988*. Murcia: Universidad de Murcia, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Servicio de Actividades Culturales, Aula de Artes Plásticas (C.R.A.V.)

MANZANERA, M.; PARRA, A. (1999): *Ritmos, María Manzanera, Fotografías*. Murcia: Caja de Ahorros del Mediterráneo.

MANZANERA, M.; RÍOS, M. (1997): *Ritmos, II Curso Festival de Flamencología*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

(1998): *María Manzanera, Fotografía, XXXVIII Festival Nacional del Cante de las Minas*. La Unión: Ayuntamiento de la Unión.

MIRA, Enric (1991): *La Vanguardia Fotográfica de los años setenta en España.* Alicante: Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", Diputación Provincial de Alicante.

PARREÑO, José María (2005): *Miradas de Mujeres. 20 Fotógrafas Españolas, catálogo de la exposición*. Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente.

RUBIO, O. M.; CHIAPPE, D.(2013): *Diccionario de Fotógrafos Españoles: Del Siglo XIX al XXI*. Madrid: La Fábrica y Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

SANTOS, Manuel (1991). *Fotografía Contemporánea Española 1970 -1990, Cuatro Direcciones Fotografía Contemporánea Española 1970-1990*, tomo II. Madrid: Lunwerg Editores, Museo Nacional, Centro de Arte Reina Sofía.

SOUGEZ, Marie-Loup (1981): *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.

(1997): "La mujer en la fotografía española". *VIII Jornadas de Arte: la mujer en el arte español.* Madrid: Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", Centro de Estudios Históricos, C.S.I.C., 553.

VÁZQUEZ, José Fernando (2005a): *La fotografía a finales del siglo XX en Murcia (1975-1999)*. Murcia: Universidad de Murcia.

(2005b): *La plástica fotográfica: tendencias e iconografías. Notas para una aclaración del ejercicio creativo a finales del siglo XX en Murcia.* Murcia: Ligia Comunicación y Tecnología.

(2006): *Historia de la fotografía en Murcia, 1975-2004*. Murcia: Fundación Caja Murcia, Mestizo.

VERA, P.; MARTÍN, A. M. (1986): "Centro de Recursos Audiovisuales", (Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Servicios Socio-Deportivos, Universidad de Murcia), *Memoria de Actividades Curso 1985–86,* Murcia: 19-88.

“Fissando il mio occhio di avoltoio nelle latebre dell’anima sua”. Adelaide Ristori e la costruzione del personaggio di Elisabetta I d’Inghilterra

Mauro Canova
Università di Genova

a Mayra

Riassunto: Adelaide Ristori (1822-1906), la più famosa attrice teatrale italiana della seconda metà dell’Ottocento, rappresenta un perfetto esempio del «Grande attore». Ebbe notevole successo anche al di fuori dell’Italia con fortunatissime *tournées* all’estero (Francia, Inghilterra, Stati Uniti, Sud America). Le cronache del tempo esaltano la capacità di padroneggiare il palco e avvincere lo spettatore. Obiettivo del mio contributo sarà proprio quello di indagare le tecniche recitative della Ristori e le modalità di costruzione del personaggio che andavano dall’analisi psicologica (i personaggi erano sempre donne volitive e forti), alla ideazione della scena e ai costumi. Prenderò in esame un’opera significativa, il dramma *Elisabetta regina d’Inghilterra* di Paolo Giacometti, mostrando come la Ristori riuscisse a rendere alla perfezione i caratteri delle donne che portava in scena.

Parole-chiave: Teatro italiano; Grande Attore; Archetipi: Scenografia; Costume; Studio del personaggio.

1. Il personaggio

La più celebre attrice italiana dell’Ottocento, Adelaide Ristori (Cividale del Friuli, 22 gennaio 1822 - Roma, 9 ottobre 1906), ebbe carriera assai lunga e ricca di successi in tutto il mondo. Donna eccezionale, la Ristori seppe costruirsi una brillante carriera artistica che andò di pari passo con l’ascesa sociale, coronata dal matrimonio con il marchese Giuliano Capranica del Grillo. Attrice dalla personalità quanto mai com-

plessa, la Ristori fu grandissima interprete comica e drammatica, ma anche eccellente impresaria, capace di controllare ogni aspetto della produzione teatrale, dal testo alla scenografia, dai costumi alla recitazione sia propria che degli altri attori, ma, al tempo stesso, estremamente attenta all'aspetto economico e fu uno dei pochi esempi di attore in grado di sapersi (e sapere) amministrare, insieme al marito Giuliano che aveva già esperienza nella conduzione di teatri in quel di Roma, fino a terminare la propria vita nell'agiatezza, fregiandosi del titolo di marchesa. Il personaggio della Ristori offre quindi numerosi spunti di analisi e molti aspetti della sua attività attendono ancora di essere studiati; a ciò si aggiunga che il lascito della famiglia Capranica del Grillo (attualmente conservato presso il Museo-Biblioteca dell'Attore di Genova), è un'autentica miniera di documenti, lettere, copioni, appunti, disegni di scena, costumi, fotografie, cimeli appartenuti alla Ristori e tutto ciò meriterebbe un lavoro serio ed approfondito al fine di delineare meglio la carriera e la personalità di questa importante figura della storia teatrale, culturale e politica dell'Italia della seconda metà dell'Ottocento.

2. Premessa

Per ovvie ragioni dovendo trascegliere un singolo aspetto dell'arte della grande attrice friulana, ci pareva degno di interesse osservare le strategie e le modalità di "costruzione" dei personaggi che, di volta in volta, ella avrebbe dovuto interpretare. Il tipo di approccio della Ristori non si discostava da quello dagli altri Grandi Attori del XIX secolo (penso ad artisti a lei contemporanei, come Tommaso Salvini ed Ernesto Rossi, nomi importanti al pari della Ristori, autentiche *stars* del teatro, non solo italiano, di quegli anni). Per entrare nel merito, il Grande Attore ottocentesco non è alla ricerca di un testo teatrale da mettere in scena, ma di un personaggio che susciti l'interesse *in primis* dell'attore stesso e, di riflesso e conseguenza, possa avere una forte presa sul pubblico. Il Grande Attore pretende che il testo contenga una (e solo una) personalità forte; in questo non è differente da un compositore che operava in quegli stessi anni, Giuseppe Verdi, anch'egli avrà sempre bisogno di centrare le proprie opere attorno a personaggi capaci di catalizzare l'emozione del pubblico e di proporsi quali centri propulsori dell'azione. Non sarà quindi un caso che un autore potentemente suggestivo come Shakespeare venga utilizzato per i suoi drammi organizzati attorno ad un personaggio principale sia dai Grandi Attori su menzionati che dallo stesso Verdi (Meldolesi 1979; Guerrieri 1954) (i titoli balzano subito alla mente: Tommaso Salvini primeggerà nell'interpretazione di *Othello*, *Hamlet*, *Re Lear*, *Coriolano*; Ernesto Rossi, che amava particolarmente il

Bardo, fu interprete assai intenso di Romeo, Othello, Hamlet, Macbeth; la Ristori, che in quanto donna aveva meno personaggi a disposizione, si ritaglierà su misura la parte di Lady Macbeth; mentre per Verdi ricorrono titoli analoghi: *Macbeth*, *Otello*, *Falstaff* oltre all'idea, che non si concretizzò, di musicare il *Re Lear*). Il Grande Attore sembra identificarsi giocoforza con il grande personaggio, il fascio delle tensioni emotive converge sull'attore e non sul testo che verrà modificato appositamente per andare incontro alle esigenze dell'interprete. Adelaide Ristori non si sottrae a tale pratica ed anzi, in un suo interessante libro (Ristori 1887), scritto in tarda età, nel quale stila un bilancio del proprio lavoro e soprattutto delle modalità di studio del personaggio, l'attrice si sofferma su alcuni ruoli (tra cui Lady Macbeth, Maria Stuarda, Medea, Maria Antonietta, Elisabetta d'Inghilterra...), e sul modo in cui tali ruoli sono stati da lei affrontati.

3. L'obiettivo

Per parte nostra centreremo l'attenzione su una singola *pièce*, *Elisabetta regina d'Inghilterra*, opera dall'abile Paolo Giacometti (Novi Ligure, 18 marzo 1816 – Gazzuolo, 31 agosto 1882), nel quale, attraverso cinque atti, si drammatizza la storia della regina Elisabeth I Tudor, secondo una successione di situazioni significative, nelle quali si presentano le tappe significative della politica elisabettiana e i tratti caratteristici della sovrana scanditi dall'incedere del tempo (nel quarto atto la regina ci appare infatti visibilmente invecchiata e nel quinto è ormai prossima alla dipartita). La parte della regina Elisabeth venne commissionata dal capocomico della Reale Compagnia Sarda, nella quale la Ristori recitava come prima attrice, tuttavia, come scrive lei stessa (Ristori 1887: 187), il ruolo, o meglio ancora, il personaggio di Elisabetta, non le era per nulla congeniale. Pur riconoscendo l'importanza storica di questa sovrana in quanto tale, l'attrice non ne apprezzava il carattere, l'indole:

> Perché mi accingessi allo studio di una nuova parte, condizione necessaria, *assoluta*, per me, doveva essere quella, che non solo mi offrisse difficoltà notevoli e preconcette interpretazioni, ma che altresì non riuscisse ripugnante alla mia natura, al mio organismo. Io stavo quindi per rinunziare al proposito di assumere la rappresentazione di quel personaggio. Questa ripugnanza si era andata sempre più sviluppando mano a mano che apprendevo atti crudeli di questa Sovrana, specialmente contro l'infelice Maria Stuarda. (Ristori 1887: 187)

Interessano in particolare due espressioni "condizione necessaria, *assoluta*, per me, doveva essere quella, che non solo mi offrisse difficoltà notevoli e preconcette interpretazioni" e quella immediatamente successiva che "non riuscisse ripugnante alla mia natura, al mio organismo". Due sono gli approcci che coinvolgono la Ristori nella scelta di un personaggio da interpretare: uno intellettuale e uno fisico. C'è il gusto della sfida della ricerca, del tentativo di andare oltre le "preconcette interpretazioni", di superare le "difficoltà notevoli" con lo studio del personaggio; dall'altra parte il dato fisico: occorre che il personaggio sia accettato "dall'organismo". La Ristori ne fa una questione di carnalità, l'accettazione del personaggio deve passare anche attraverso l'organismo che potrebbe (come in questo caso), addirittura rifiutarlo. E tuttavia, per cause di forza maggiore, per impegni presi dal capocomico, alla fine la Ristori dovette piegarsi allo studio e alla preparazione del personaggio di Elisabeth, giungendo al risultato, come rivela ella stessa, che il pubblico vide in esso uno dei ruoli più riusciti del suo repertorio.

Su queste due direttrici, pur con qualche apparente digressione, sarà impostato il nostro saggio, tenendo presente che la Ristori, nelle sue preziose memorie, si sofferma su entrambi gli aspetti, lo studio dell'aspetto storico, del contesto, l'approfondimento del personaggio attraverso la lettura di saggi specifici, l'analisi psicologica (sempre filtrata attraverso l'intelligenza della stessa attrice, che ha una sua personale immagine del personaggio); dall'altro lato la fisicità: prima di essere portata in scena Elisabeth deve essere "incarnata", deve trovare una sorta di congiungimento, di osmosi tra i corpi, tra i caratteri, e qui interviene la parte più complessa, che potrà arrivare al pubblico attraverso l'uso del corpo, la gestualità, la prossemica, la mimica, gli sguardi. Infine, come avremo modo di chiarire meglio in seguito, al linguaggio comunicativo non si sottrae il costume, l'uso degli abiti avrà una grande importanza nel processo comunicativo adottato dalla Ristori. Tuttavia, prima di avviare la nostra disanima, occorre dirimere una questione che è stata solo adombrata nelle pagine precedenti, ma che tocca un nervo scoperto della narrazione della nostra attrice. Ci riferiamo, in particolare, alla posizione estremamente critica dell'attrice italiana verso la figura storica di Elisabeth I Tudor. La Ristori parla apertamente di "carattere odioso" della sovrana, e tuttavia, *obtorto collo*, alla fine accetterà di *incarnarsi* in Elisabeth, come fece con altri personaggi femminili che, quanto ad amabilità e simpatia, erano anche peggio: Medea, Lady Macbeth, Fedra, Mirra… (Sestito 2006: 76). Insomma da parte della Ristori, a dispetto di quanto lei stessa afferma, c'è una chiara ricerca di ruoli scabrosi, di eroine negative, di donne che vivono situazioni spesso "oltre il limite", nell'esercizio o nella ricerca del potere o nella pratica o nel desiderio dell'amore. Personaggi tragici che la nostra attrice ab-

braccia quasi con voluttà fingendo di aborrirli. Tale dato getta una luce nuova sulla Ristori che, per ragioni di rispettabilità, dichiara di sentirsi lontana da tali caratteri femminili, mentre poi si cala volentieri nella parte. Atteggiamento che ritroviamo anche nell'approccio al personaggio di Lady Macbeth: insomma, la Ristori, per riprendere in parte il titolo del nostro saggio, fissa il suo "occhio di avvoltoio nelle latebre dell'anima", scruta nelle pieghe più riposte dell'animo delle sue eroine per ritrovarvi e amplificare i tratti più spaventosi e crudeli della loro personalità. Fino a che punto, viene da chiedersi, l'attrice crea *ex novo* una personalità basandosi su testi storici e quanto, invece, ritrova di se stessa nell'ansia di potere, nella vertigine di dominio, nel piacere di manipolare sentimenti torbidi e incestuosi, nell'imposizione della propria volontà a figure maschili che le si offrono come prede o schiavi dinanzi alla sua superiore abilità, scaltrezza, seduzione, intelligenza femminili? Questa straordinaria donna che ha saputo condurre la propria vita come una partita a sacchi, senza sbagliare una mossa, cogliendo, a prezzo di estenuanti fatiche, tutti gli obiettivi che si era prefissata, questa donna-*manager*, alfa e omega dell'impresa teatrale che lei stessa aveva saputo promuovere, organizzare e condurre con notevole abilità, dietro la patina di madre esemplare e moglie devota, artista moralmente irreprensibile e al tempo stesso figura attoriale inarrivabile, si concedeva sul palco le maggiori libertà trasportando e lasciandosi trasportare dalle fantasie più inconfessabili dinanzi al proprio pubblico. Non vogliamo cadere nella facile trappola del biografismo spicciolo, nell'appiattire il personaggio sull'attore o viceversa; è ovvio che il rapporto è ben più complesso, la Ristori non va alla ricerca di un personaggio, tanto è vero che inizialmente i taluni casi li affronta con dichiarata riluttanza, diremmo piuttosto la Ristori va alla ricerca di un'Idea di femminile, si misura, si auto analizza, investe il personaggio con la complessità e le infinite sfumature della propria personalità, fino a renderla patrimonio collettivo. Prima che il dramma borghese conquisti le platee dell'Europa con le sue figure nevrotiche e bloccate in ruoli codificati dal contesto storico, la Ristori dà voce alle ultime manifestazioni di un inconscio archetipico: di lì a pochi anni il grande regista dell'inconscio, in uno studio medico di Vienna, allestirà in modo ben più analitico, ben altro genere di teatro (Cuppone 2006: 110-112).

4. Le "pose sceniche"

Una volta che il personaggio è stato organizzato sulle istanze psicologiche più congeniali all'attrice, occorre trovare le modalità di rappresentazione. Come sappiamo, la Ristori era un'attenta osservatrice delle sculture classiche, dalle quali traeva ispirazione per la composizione di

forme statuarie ed espressive attraverso le quali imprimere negli spettatori l'essenza di un carattere, di uno stato d'animo, di una tensione psicologica. È appena necessario ricordare che Antonio Morrocchesi nel 1832 pubblicava, a Firenze, le Lezioni di declamazione e d'arte teatrale (Morrocchesi 1832) e, venti anni dopo, Alamanno Morelli dava alle stampe il *Prontuario delle pose sceniche* ([Morelli 1854], nei quali si mostrava, in apposite illustrazioni, le principali posizioni ed espressioni riferite a determinate situazioni emotive (Jandelli 2002). "Pose sceniche", queste, recuperate dal manuale di Morrocchesi, che non vanno intese quali semplici fotogrammi, ma momenti di contenuto emotivo, ipostasi di uno stato d'animo definito che l'attore, incarnandolo e fermandolo con e nella sua persona, lo porgeva agli spettatori. Come avremo modo di vedere, anche la Ristori organizza la propria recitazione inanellando, con sapiente e calcolata abilità, con fine e preveggente gusto alchemico, una serie di "pose sceniche". Le quali sono sempre il culmine di un'azione, riassumono in sé l'intero percorso psichico cha ha portato a quella situazione, compendiano una strategia che in modo progressivo presenta azione, testo, scenografia in una costruzione perennemente in movimento che alterna *climax* ed *anticlimax*, intervenendo direttamente sull'animo degli spettatori.

da Antonio Morrocchesi, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*: Inique stelle; Orribil vista!

Vale quindi forse la pena di approfondire, di passaggio e rapidamente, il lavoro dei Grandi Attori (e Attrici) dell'Ottocento, valutando il modo di operare di questi interpreti capaci di influenzare in maniera determinante la concezione teatrale europea dei decenni futuri. Differenti sono i contributi che hanno tentato di inquadrare l'approccio al personaggio e le modalità recitative del Grande Attore, tra questi vale la pena di citare i saggi di Claudio Meldolesi e Ferdinando Taviani (Meldolesi; Taviani 1991), di Roberto Alonge (1999), di Roberto Trovato (2003) e, più recentemente, di Elena D'Angelo (D'Angelo 2012). È affascinante lasciarsi sedurre dalle letture proposte dagli studiosi, l'arte del Grande Attore ottocentesco ha dato modo di avanzare differenti soluzioni interpretative: Taviani parla di *clichés* figurativi che sintetizzano e mettono in forma riconoscibile il contenuto emotivo, la passione e il carattere del personaggio; la D'Angelo parla anch'essa di *clichés*, ma in termini affatto differenti, assegnando loro una connotazione dinamica, evolutiva, in una sequenzialità che segue un processo scenico e ritmico; Alonge, per parte sua, si sofferma sull'aspetto naturalistico d'impronta borghese, Trovato, commentando le notazioni di Edward Tuckerman Mason sull'*Otello* di Salvini, associa numerosi passaggi della partitura mimico-gestuale alla figure retoriche... È probabilmente vero che il Grande Attore ha a disposizione un bagaglio di strategie attoriali per noi difficili da afferrare e codificare, ed è più conveniente tentare non tanto la strada dello sguardo retrospettivo (facilmente distorto dalla nostra visione "informata" delle cose), ma è forse più produttivo opporre a ciò uno sguardo prospettivo, partendo, ad esempio, da *Ideen zu einer Mimik* di Johann Jakob Engel (Engel 1785-1786), tradotto in Italia da Giuseppe Rasori (1818-1819), e che influenzerà anche il nostro Morrocchesi. In questo saggio in forma epistolare, e precisamente nella lettera VIII, Engel, cercando di definire con maggiore precisione la differenza tra gesto contraffacente e gesto esprimente – il primo è imitazione dell'oggetto del pensiero mentre il secondo rappresentazione del contenuto emotivo – delinea uno dei principi basilari dell'arte attoriale, quello dell'induzione del sentimento. Il gesto contraffacente che imita l'oggetto del pensiero non ha di per sé un contenuto emotivo, si tratta di una semplice disposizione di forme esteriori che descrivono un atteggiamento attenendosi ad un costrutto puramente concettuale e mantenendo un'unica dimensione: quella spaziale. Il gesto contraffacente appare naturale, credibile in virtù del fatto che l'attore, "nell'atto stesso di narrare l'avventura, le sue proprie idee hanno ricevuto una cotale giunta di vivacità, per cui non può fare di non accoppiare l'espressione ai lineamenti del volto e all'atteggiamento delle membra" (Rasori 1818: 57). Ciò che sembrerebbe essere sfuggito agli studiosi nell'analisi delle riflessioni di Engel è l'aspetto filosofico. Da bravo illuminista e, allo stes-

so tempo, uomo di teatro[1], Engel insiste sul concetto di Idea, ed è qui che a nostro parere occorre appuntare l'attenzione: il gesto fermato in un'immagine icastica e significante dal Grande Attore ottocentesco, funziona come un'Idea platonica, come una ἀρχή, però con direzione opposta; detto altrimenti, si procede all'inverso rispetto a ciò che viene teorizzato nella concezione platonica, da esso non discende nulla, bensì tutto in esso va a confluire. Esperienza, osservazione, tensione emotiva, tensione erotica, comicità e tragicità… tutto afferisce al gesto bloccato che raccoglie in sé la totalità delle tensioni prodotte nel corso della scena. Da questo punto di vista le "pose attoriali" ottocentesche funzionano come archetipi junghiani, preesistenti, diremmo quasi, al teatro e che moriranno definitivamente con Antonin Artaud (e su questo si leggano le belle pagine di Jacques Derrida nel suo *La scrittura e la differenza* (Derrida 1971: 219-254, 299-323). Siamo quindi più vicini all'idea avanzata da Roberto Trovato che parla di figure, di tropi, del linguaggio letterario (Trovato, 2003: 35), piuttosto che al concetto, invero riduttivo, di *clichés*, che appiattisce e immiserisce la "posa attoriale" in vista, appunto secondo quell'interpretazione retrospettiva cui si accennava sopra, di una successione di immagini, proiettando la recitazione nell'idea della sequenza del montaggio cinematografico che sfocerebbe nelle riflessioni di Sergej M. Ejzenstejn.

5. Il lavoro sul personaggio

Tentiamo ora di fornire alcuni esempi del lavoro della Ristori sempre appoggiandoci su quanto scrive lei stessa nel suo testo *Ricordi e studi artistici*, non prima però di aver raccontato brevemente la trama della nostra *pièce*. Per come viene drammatizzata, la storia di Elisabeth prevede una serie di scene che hanno al centro sempre la regina e ne seguono vicende pubbliche e private dai primi anni del regno fino alla vigilia della morte. In maniera davvero sapiente, Paolo Giacometti alterna momenti che vedono Elisabeth nel ruolo di politica e amministratrice del regno a scene in cui la sua personalità si dibatte tra questioni sentimentali e private. Il primo atto è pertanto dedicato all'amministrazione, agli affari di politica interna, ma già nel secondo vediamo entrare l'aspetto sentimentale trattato in termini comici, come rivela la stessa attrice, l'amore, mai apertamente dichiarato, per Robert Cecil conte di Essex, che si mescola a scene di serrato confronto, come quella con

1 J. J. Engel (Parchim 1741-Berlino 1802), professore di filosofia morale, influenzato dall'insegnamento di Lessing, come si avverte nelle sue opere teatrali ma anche nella riflessione teorica (il citato *Ideen zu einer Mimik*; Idee su di una mimica), fu direttore del Teatro Nazionale di Berlino dal 1787 al 1794.

Margaret Lambrun, coinvolta in una congiura ai danni della sovrana; ma questo è anche l'atto che vede i preparativi per la guerra contro la Spagna tutta anticipata nel vibrante e minaccioso discorso tenuto verso l'ambasciatore di Filippo II. Nell'atto successivo tutto è dominato dalla vicenda bellica. Dalle notizie riportate da Francis Drake, alla celebrazione della vittoria, dove però, anche qui, si insinua una volontà perversa di Elisabeth, nel tentativo di umiliare Essex, non riconoscendo in misura adeguata il suo valore a dispetto di altri capi militari. Tale situazione permette il sottile gioco psicologico in cui l'amore della donna si trasforma in seduzione dell'esercizio del potere. Il quarto atto vede nuovamente la regina alle prese con la sorte di Essex, ma nel frattempo sono passati molti anni, Elisabeth è una donna sessantacinquenne, e quello che fu il suo amore di un tempo, langue in prigione per manifesta incapacità nel domare una rivolta in Irlanda. Il quarto atto trascorre interamente nell'attesa che Essex invii alla regina l'anello che lei stessa, anni prima, gli aveva donato, ricordandogli che, in caso di necessità, egli avrebbe potuto ottenere il suo favore restituendoglielo. Essex, in effetti, manderà l'anello alla regina, ma i cortigiani invidiosi faranno in modo che esso non giunga troppo tardi a destinazione e la sovrana si vedrà costretta ad emettere ordine di impiccagione per il suo antico amore. L'atto conclusivo vede la regina nel momento della decrepitezza, alle prese con gli intrighi per la successione e i fantasmi del passato che la vengono a visitare: tutte le persone che ha amato e non sono più, tutti coloro che lei stessa ha mandato tra le mani del boia. Ottenebrata nella mente, Elisabeth alterna lucidità a momenti di profonda angoscia nel vedere la propria vita, ma soprattutto il proprio potere, sfuggirle dalle mani. Alla fine sarà lei stessa ad indicare in Giacomo VI il successore al trono e, con un gesto ad effetto, incoronarlo momentaneamente re, per poi riprendersi la corona calandosela nuovamente sulla testa, sottolineando che ciò accadrà *solo dopo* la sua morte.

Nella sua narrazione la Ristori si sofferma sui momenti più impegnativi e coinvolgenti dell'interpretazione, al punto che negli atti in cui non ci sono situazioni dove ella possa primeggiare, arriva a dire, ad esempio per il terzo atto, che «non contiene per Elisabetta numerose scene d'interpretazione notevole per difficoltà artistica, eccetto due situazioni molto interessanti» [Ristori 1887: 193), mentre per il secondo atto si profonde in ampie esemplificazioni, in particolare il momento in cui si presenta il suo segretario a chiedere il benestare alla sentenza di morte per Mary Stuart. Qui la Elisabeth/Ristori

> a stento reprime un'espressione di gioia, ed ipocritamente copre la sua emozione con la larva della pietà, poi subito dopo entra in scena il figlio di Maria Stuarda, Giacomo VI, venuto a chiedere che sia ris-

parmiata la vita alla propria madre. [*E qui l'attrice, parlando in prima persona, ci spiega il suo atteggiamento* n.d.a.] Coll'espressione marcata del mio volto, collo sguardo bieco e penetrante, colle labbra serrate, mostravo al pubblico la tempesta che s'andava condensando in me. Ma all'arrivo di Davison [*il segretario,* n.d.a.], il quale veniva ad annunziare ad alta voce che il carnefice aveva mostrata il popolo la testa di Maria Stuart, alla tempesta che tutta la mia persona subiva una completa trasformazione ed un grido di gioia irrefrenabile, mi sfuggiva dal petto, grido [...] che tosto io reprimevo, irrompendo con furore contro coloro che avevano che avevano fatto eseguire la sentenza. Con la stessa rapidità improntavo istantaneamente sul mio volto tale espressione esagerata di dolore, tali smanie insensate, da trarre in inganno perfino lo stesso Giacomo VI, che non sapeva discernere se vero o finto fosse il mio dolore. (Ristori 1887: 191)

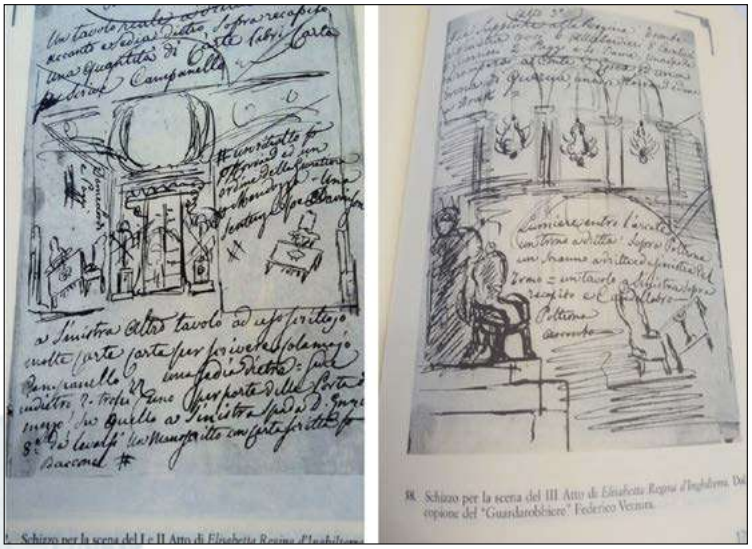
E ancora, appena dopo, arriva Francis Drake fornendo informazioni sulla flotta spagnola nella prossimità della fatale battaglia, nuovamente la sovrana subisce o impone al suo carattere, un ennesimo mutamento: "[l]a morte della Stuarda, i proponimenti ipocriti, la falsa politica, tutto essa metteva in non cale, invasa solo dall'ansia febbrile di conoscere il risultato della missione affidata al Drake" (Ristori 1887: 192). Come si intuisce, tutto ruota attorno ad Elisabeth e le entrate degli altri attori e comprimari servono unicamente a sollecitare nuove e sempre inusitate reazioni della Grande Attrice, che lavora "su se stessa", imponendosi repentini cambiamenti d'umore, a volte misurandosi anche nel presentare due sentimenti contrastanti che vengono a manifestarsi in contemporanea o in rapida successione, e che ella utilizza come strumenti utili ad amplificare la sua straordinaria abilità.

6. La scenografia

A questo sottile gioco emozionale non si sottrae la scenografia. Si confrontino gli schizzi per il primo e secondo atto e quello per il terzo[2]. Si tratta di documenti importanti, dove, come si vede, sugli spazi bianchi del foglio, in alto, la Ristori ha scritto di suo pugno alcune indicazioni circa gli oggetti che devono comparire in scena e sulla loro posizione. Si noti che negli atti iniziali del dramma il trono è in scena, ma, per così dire, sommerso e confuso tra altri oggetti di scena mentre nel terzo atto esso è in primissimo piano e posto in rilievo, quasi aggettante la platea. È una Elisabeth/Ristori più aggressiva, non a caso è l'atto della dichia-

2 Le illustrazioni degli schizzi della scena e le fotografie dell'attrice sono tratte dalla monografia di Teresa Viziano (Viziano: 2000).

razione di guerra alla Spagna. Ma si ponga attenzione alla differenza con la scenografia del quarto atto, molto intimistico, dedicato all'amore perduto, al suo Robert Cecil che lei stessa ha mandato a morte e che ora, a distanza di anni, rimpiange. Le due poltrone sono lontane, sullo sfondo, come se non fosse opportuno mostrare al pubblico l'amore, sconveniente porre in primo piano i sentimenti della sovrana. I recessi dell'animo corrispondono agli spazi più riposti del palcoscenico.



Schizzo per la scena del I e II Atto di *Elisabetta Regina d'Inghilterra*.

38. Schizzo per la scena del III Atto di *Elisabetta Regina d'Inghilterra*. Dal copione del "Guardarobbiere" Federico Verzura.

Schizzo per la scena del IV Atto di *Elisabetta Regina d'Inghilterra*. Dal copione del "Guardarobbiere" Federico Verzura.

Come si vede, c'è un lavoro di "regia" che va di pari passo con l'allestimento scenografico e col rapporto con il pubblico: nel momento dell'espressione della potenza e dell'autorità del sovrano la presenza fisi-

ca dell'attore si dà in pasto alla platea, al contrario, nell'estrinsecazione dei sentimenti aumenta la distanza tra pubblico ed attore, il viso ed il corpo non sono più in primo piano, agli spettatori giungono la voce e i gesti dalle profondità del cuore e dal fondo dello spazio scenico.

7. Il costume

Prima di concludere il nostro contributo vorremmo proporre un piccolo esempio che concerne invece la scelta dei costumi. Anche in questo caso la Ristori è attentissima nell'aspetto comunicativo. Abbiamo la fortuna di possedere alcune fotografie che ritraggono l'attrice nei cinque atti del dramma in cui è possibile apprezzare anche il trucco che la invecchia progressivamente. Tuttavia qui importa soffermarsi su due particolari: mano a mano che l'età avanza, aumenta anche il volume degli abiti e, di pari passo, anche la corona muta la sua forma, divenendo sempre più appariscente. Osserviamo le fotografie.

La prima mostra Elisabetta nell'atto iniziale, la seconda fotografia riproduce la sovrana nel quinto atto. I costumi, che la Ristori ordinava espressamente a sartorie specializzate e che erano straordinariamente ricchi e

sontuosi, preziosissimi, vero motivo di attrazione per il pubblico, sono anch'essi parlanti: il peso degli anni e delle responsabilità sono sottolineati dagli abiti e dalla corona che si son fatti vieppiù pesanti e ingombranti, le spalle curve sotto il carico degli anni vengono nascoste da un manto ampio che, come un'armatura, cela la figura della sovrana: invisibili rimangono tutti gli abiti. La gonna, il corpetto, i gioielli, gli sbuffi di tulle che emergono vistosi nella prima fotografia, tutto è celato all'occhio dello spettatore sotto quel mantello-coltre che impedisce di riconoscere una figura, ma che dice tutto della trasformazione subìta dalla sovrana, diventata un'epitome del potere, seduta e fattasi ormai tutt'uno con il trono sul quale è assisa.

8. Conclusioni

Crediamo che queste poche notazioni possano dare un'idea sufficientemente chiara del modo di lavorare di Adelaide Ristori che tocca differenti aspetti e ne svela la notevolissima complessità. Insomma prima che la figura del regista occupasse i gangli vitali della fase preparativa e meditativa, il Grande Attore aveva già assunto sulle sue spalle il compito di organizzare il lavoro secondo una pratica consolidata, ma aperta alle evoluzioni e, soprattutto, in linea con lo spirito del tempo. La Ristori aveva ben chiare tutte le dinamiche che partecipano dello spettacolo teatrale e nulla sfuggiva alla sua magistrale abilità interpretativa ed organizzativa.

In tale senso Adelaide Ristori si pone come una delle ultime e straordinarie interpreti di un teatro che, forse ad un livello non conscio, ma certamente non ingenuo, sapeva trasmettere la forza dell'archetipo al proprio pubblico, all'interno di un rito collettivo di condivisione in cui le strutture profonde venivano scosse, sollecitate, chiamate a vibrare insieme a quelle del resto della platea. In una sovrapposizione di piani semiotici, l'attrice affastellava una serie di riferimenti iconici, allusivi e simbolici che andavano a completare la "messa in scena" e di cui noi abbiamo tentato di fornire, per campionature, un piccolo esempio. D'altra parte è palese come la tecnica e l'arte del Grande Attore rimangano, a nostro parere, un campo di studio ancora da sondare e parzialmente aperto a nuove interpretazioni, non solo attoriali ma anche per quelle che sono le sue dinamiche socio-antropologiche. E tuttavia, osservando, con occhio attento e disincantato, le fotografie che ritraggono Ristori – ma anche Salvini e Rossi – impegnati sulla scena, non si può negare che da essi promani un'intensità ieratica e potente, capace di affascinare ancora oggi noi osservatori contemporanei, un'arte affinata e trasmessa lungo decenni di esperienze, in grado di scardinare ed

irretire anche la coriacea etica dello spettatore borghese dell'Europa del XIX secolo e che solo il Novecento, con la messa in scena di ciò che Freud definirà come patologico, andrà gradatamente spegnendosi nei sussulti nevrotici di Eleonora Duse, portatrice di una recitazione che, non a caso, la Ristori (e con lei Salvini), non sapranno più apprezzare né comprendere, come si ricava dal celeberrimo scambio epistolare, davvero *fin de siècle*, tra i due attori[3]:

> Tommaso Salvini, 27 novembre 1889
> Carissima Marchesa, […] Se avete un po' di tempo da perdere (il che non sarà facile), ditemi *sinceramente* che ne pensate di questa nuova forma d'interpretare la nostra arte! Ai nostri tempi si faceva meglio o peggio? Sono peggiorati gli Artisti, o il pubblico? Siamo noi che avemmo torto, o lo hanno loro? Io non me ne so formare un'idea; e siccome non pretendo di dare un parere giusto, essendo parte interessata, così per rendermene conto vi consulto.

Ed ecco la risposta della Ristori:

> Roma, 29 dicembre 1899
> Carissimo amico mio, […] Volete sapere quello che io penso di questa nuova interpretazione dell'arte nostra? *Molto male!* La *nevrosi* è la malattia che sconvolge il cervello umano in questo fin di secolo! Il pubblico è attaccato da questa orribile malattia e guasto il vero gusto del bello nell'Arte rappresentativa. In genere gran colpa ne ha la *politica scapigliata* che guasta il cervello e ne sconvolge i sensi. La moda delle toilette, il lusso degli abbigliamenti, colpiscono lo spettatore e non gli fanno riflettere se quello che vede sulla scena promuova degli scatti giusti e naturali. Io, *modestamente*, sono d'avviso che l'attuale forma di interpretazione è *falsa* e *acrobatica*! E che noi dobbiamo essere orgogliosi di essere stati quello che fummo, *seguaci della verità* e della *manifestazione* della *grand'arte*.

È il 1899, l'anno della pubblicazione della *Traumdeutung* (Freud 1899, ma 1900), l'anno che sancisce la "messa in scena" su carta stampata della *nevrosi*, che vuole corpi "agitati" (*acrobaticità*), e *rilassatezza* delle membra, e la Ristori, nel notare tutto ciò, non può non sottolineare che i metodi di recitazione sono sbagliati, perché "si ricerca e si vuol riprodurre la verità così come si presenta nella vita ordinaria di tutti i giorni. Ora questo non è il compito dell'arte, l'arte deve, nel riprodurre

3 Entrambe le lettere sono conservate presso il Museo-Biblioteca dell'Attore di Genova e pubblicate a cura di Mirella Schino [Schino 1984: 128-130, corsivi nel testo].

il vero, spogliarlo da tutte le volgarità" (Fortis 1897). Mirella Schino (1990: 75-79), commentando le parole dell'anziana attrice, si sofferma sul dato tecnico, e forse non coglie doverosamente ciò che trascende la mera apparenza e va, invece, all'essenza: il corpo, che è carne e marmo allo stesso tempo nella sua dimensione classicamente statuaria (Cuppone 2006: 109) e non abbandonata alla *rilassatezza*; l'energia, bloccata e colta nel gesto anziché sciorinata nell'*acrobazia*; la *verità*, che rimanda ad un assoluto e non all'*ordinaria* e transeunte *quotidianità*: tutta una serie di indizi che non possono che portarci ad un concezione compostamente illuministica e neoclassica, archetipica, dicevamo, della recitazione: fors'anche aristocratica se si vuole, ma che la Ristori, meglio di chiunque altro, seppe incarnare.

Bibiliografia

ALONGE, Roberto (1999): *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*. Roma-Bari: Laterza.

CUPPONE, Roberto (2006): "Incenso e «Mirra». Ipotesi sulla grande attrice ottocentesca", (Angela

Felice). *L'attrice marchesa. Verso nuove visioni di Adelaide Ristori. Atti del Convegno Internazionale di studi "Adelaide Ristori 1906-2006 a cento anni dalla morte", Cividale del Friuli, 25 marzo, 2006*, Venezia: Marsilio, 107-113.

D'ANGELO, Elena (2012): *Il paradosso del cliché*. Tesi di Dottorato dell'Università di Roma "La Sapienza" www.padis.uniroma1.it/handle/10805/1782.

DERRIDA, Jacques (1971): *La scrittura e la differenza*. Torino: Einaudi. [ed. or. (1967): *L'écriture et la diffèrence*: Paris: Seuil].

ENGEL, Johann Jakob (1785-1786): *Ideen zu einer Mimik*. Berlin: Mylius.

FORTIS, Leone (1897): "Una visita alla Ristori" (intervista). *L'Illustrazione Italiana*. 11 aprile.

FREUD, Sigmund (1900): *Traumdeutung*. Leipzig und Wien: Deuticke. (l'opera esce nel 1899 con datazione

dell'anno successivo).

GUERRIERI, Gerardo (1954): "L'interpretazione di Shakespeare tra '700 e '900". *Cinquanta anni di teatro in Italia*. Milano: Bestetti.

JANDELLI, Cristina (2002): *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento. Galleria di immagini*. Firenze: Le Lettere.

MELDOLESI, Claudio (1979): "Alla ricerca del grande attore. Shakespeare e il valore di scambio". *Teatro Archivio*. 2: 114-127

MELDOLESI, Claudio; TAVIANI, Ferdinando (1991): *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*. Roma-Bari: Laterza.

MORELLI, Alamanno (1854): *Prontuario delle pose sceniche*. Milano: Borroni e Scotti.
MORROCCHESI, Antonio (1832): *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*. Firenze: Tipografia all'insegna di Dante.
RASORI, Giuseppe (1818-19): *Lettere intorno alla mimica di G.G. Engel*. Milano: Pirrotta (traduzione italiana del succitato ENGEL, J.J.: *Ideen zu einer Mimik*).
RISTORI, Adelaide (1887): *Ricordi e studi artistici*. Torino-Napoli: Roux.
SCHINO, Mirella (1984): "La Duse e la Ristori". *Teatro Archivio*. 8: 128-130
SCHINO, Mirella (1990): "Sulla «tradizione» attorica: la nuova recitazione alta in Italia alla fine dell'Ottocento". *Teatro e Storia*. V,1: 59-87
SESTITO, Marisa (2006): "La giustizia poetica di Lady Adelaide", (Angela Felice). *L'attrice marchesa.*
Verso nuove visioni di Adelaide Ristori. *Atti del Convegno Internazionale di studi "Adelaide Ristori 1906-2006 a cento anni dalla morte", Cividale del Friuli, 25 marzo, 2006*, Venezia: Marsilio, 71-82.
TROVATO, Roberto (2003): *La rappresentazione di Otello nella ricostruzione di Tuckerman Mason*.
Genova: Erga.
VIZIANO, Teresa (2000): *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una*
Compagnia Drammatica dell'Ottocento. Roma: Bulzoni.

“Más vale sudor de madre que leche de ama”. Imagen y percepción del ama de cria en la sociedad española (finales del siglo XIX y principios del XX)

Dolores Cantero
Universidad de Murcia

Resumen: En este trabajo se abordará uno de los trabajos remunerados que la mujer ha realizado desde la Antigüedad, será el de nodriza o ama de cría y la imagen que de estas madres se proyectó en la sociedad española de finales del siglo XIX y principios del XX. La lactancia asalariada ocupó un lugar relevante en el debate público. Fueron muchas las voces discordantes en contra de esta práctica que desde distintos ámbitos de la sociedad; políticos, religiosos, o educativos, entre otros, cuyos ideales de feminidad serían de buena esposa o “madre ideal”. El análisis propuesto se articulará en dos ejes analíticos, por un lado y desde una perspectiva sociohistórica, serán analizadas estas mujeres a través de las fuentes literarias o la prensa periódica. El segundo eje irá dirigido a contrastar el discurso con la imagen de estas madres en las artes plásticas, donde se aprecian elementos de diferenciación, vestimenta o adornos dependiendo para quién se trate y del lugar donde ejerciesen su profesión.

Palabras clave: Maternidad; amas de cría; nodrizas; mujer; lactancia materna; lactancia asalariada.

1. Introducción

El refranero recoge numerosas alusiones a la crianza infantil, por ejemplo “Más vale sudor de madre que leche de ama” que resume bien la cuestión planteada en este trabajo[1]. La época referenciada,

1 Este refrán pertenece a la obra *Teatro Universal de Proverbios*, publicado en el año 1560 por el jurista y escritor español Sebastián de Horozco, en su obra *Teatro Universal de Pro-*

finales del siglo XIX y principios del XX, será una época de cambios políticos y socioeconómicos, que llevarán a colectivos de distintos ámbitos, a preocuparse por la situación social producida por el aumento poblacional que generaría la industrialización. Según Wikander serían tres los problemas sociales a resolver "la cuestión social", la "cuestión laboral" y el problema de la mujer" (Wikander 2016: 50).

Uno de éstos colectivos, los médicos, hicieron hincapié en esta "enfermedad social". Esta regeneración moral y física tuvo a la familia burguesa como referente, según Morata "De cuyo seno fueron rescatadas las mujeres como enclave paradigmático de la gran obra social regeneradora de la Higiene. Se propugnará un ideal de feminidad de *mujer-madre* esencial para la sociedad, como responsable de los nuevos ciudadanos. (Morata, 2003: 165-166). Para ello se consideró que ya no bastaba con el modelo Rousseau, de madre cuidadora, ahora debía ser educadora también, o como ha definido García Galán "madre científica", (García 2011: 36).

Este cambio referente a la imagen de la maternidad y su función, se venía produciendo desde finales del siglo XVIII. Para Badinter, si bien el amor maternal ha existido siempre, es en esta época cuando se visibiliza ante la sociedad un nuevo concepto *el instinto maternal*. Considera que la maternidad "se trasforma en una función gratificante porque ahora está cargada de ideal. […] "noble función" con un vocabulario sacado de la religión (es corriente evocar la "vocación" o el sacrificio" maternal). (Badinter 1991:186).

Un ejemplo gráfico de este interés para formar a las madres, en el cuidado infantil, pertenece a la obra del Dr. Estrada *Para las madres. Como se cría a los niños,* en el prólogo, dirigiéndose a las madres de todos los extractos sociales dice: "con aquel estilo sencillo que empleamos en nuestra consulta para inculcaros consejos curativos é higiénicos, he escrito unas cuantas cuartillas solo para vosotras, con el afán de que sean vuestro credo de higiene infantil"[2].La primera parte dedicada a la Madre, deja claro cuál era la función primordial de la mujer y el valor que la sociedad le otorgaba al cumplir con su función. (Estrada 1912: 7).

---

verbios Editados por Alonso Hernández, Luís (2005): *Sebastián de Horozco. Teatro Universal de Proverbios*. Salamanca, Universidad de Salamanca.

2 El Doctor Manuel Estrada dedicó esta obra a *la Excma. Sra. Marquesa de Argüelles y a la Junta de Damas de "La Gota de leche" y señoritas.* Dividida en cuatro partes; la primera dedicada a *La Madre*, la segunda parte dedicada a *La limpieza, habitación, vestido del niño,* etc, la tercera parte a *La lactancia artificial* y la cuarta parte a *Los baños de mar y la medicación marítima.* Estrada González, Manuel (1912). *Para las madres. Cómo se cría a los niños. consejos de higiene infantil*. Oviedo: Hospicio Provincial.

> La madre debe criar á su hijo ó hacer los posibles por criarle. La mujer se engrandece siendo madre y se diviniza al criar a un hijo: es su misión sacrosanta que todos bendecimos y jamás olvidamos; solo por esto la mujer es sagrada. De aquí el que condenemos las antinaturales corrientes de la moda, que obligan á algunas damas á entregar sus hijos á pechos mercenarios para ellas no desatender sus obligaciones sociales, que la alejan del hogar. (Estrada 1992: 28).

La cita señalada del Dr. Estrada, sólo es un ejemplo que define bien la importancia que se le otorgó a la lactancia materna. Desde sectores como la medicina, la reforma higienista, la educación o la moral, que consideraban que la "buena madre" sería aquella que alimentaba ella misma a sus hijos e hijas. No sólo veían el amor y dedicación de una madre y los vínculos afectivos que se creaban entre la madre y el bebé, sino también la protección a una infancia, con un alto índice de mortalidad. Estas voces discordantes, totalmente contrarias a la lactancia asalariada o mercenaria, fueron las que a través de discursos canalizados en manuales, artículos periodísticos, fuentes iconográficas… asentaron en la sociedad decimonónica amplios debates, que realmente no mostraban ideas nuevas sobre la lactancia materna o asalariada, pues la temática ya se venía tratando desde siglos anteriores.

El objetivo de este trabajo será contrastar algunos de aquellos discursos y prácticas, reflejados en tratados médicos o literarios, entre otros, precedentes a la época señalada con los publicados posteriormente. Asimismo, en el último apartado dedicado a las artes plásticas, se pretende contraponer la figura del ama y su percepción en la sociedad con aquellos discursos candentes del momento.

Abordar el tema de la maternidad y la lactancia materna requiere de una interrelación entre distintas disciplinas. En este estudio se ha utilizado un enfoque interdisciplinar. Para ello se han tenido en cuenta diversos estudios, como los llevados a cabo desde un contexto sociohistórico (Badinter 1991, Colmenar 2007; Pech, 2007; Franco 2010 y Morel 2010). De gran interés son también las aportaciones de la etnohistoria y la etnografía referentes a las nodrizas, son destacables los estudios (Fraile 1999, 2000; Soler 2010, 2011; Herradón 2010), desde la medicina (Martínez 2014). El valor que se le otorga a la infancia en la época ha llevado a investigar su situación, sin obviar la figura del ama de cría y el desempeño de su labor en las casa de expósitos (Pérez 2005). Las investigaciones sobre la temática referida a la lactancia materna, están completándose con nuevas aportaciones desde distintas perspectivas, como ya se ha referido (Sterling 2016).

2. La lactancia materna y la lactancia asalariada: del rechazo a la aprobación

El oficio de nodriza ha estado presente desde la Antigüedad hasta bien entrado el siglo XX, en todas las culturas y civilizaciones, al igual que el discurso crítico y negativo dependiendo las causas por las que se contrataba a estas mujeres.

El rechazo a dar el pecho por coquetería. Ya aparece recogido por Bernardo de Gordonio, médico occitano del siglo XIV cuyas recomendaciones fueron tenidas en cuenta a la hora de buscar un ama. Si era imprescindible el recurrir a éstas por causas naturales, él no rechaza la elección de un ama:

> Dezimos que la leche de su madre es más conveniente al hijo que otra ninguna, porque es semejante al engendramiento del gobierno que tuvo dentro de la madre mas porque las mujeres son delicadas, o son muy viciosas, o que no quieren trabajar con el niño, o que es el peçon del pecho muy corto o que es enferma […] conviene poner remedio y buscar ama que sea loable (Gordonio 1697: 307).

En el capítulo IV referente a la elección del ama, considera que serán diecisiete las condiciones que debe reunir, algunas de ellas, perduraran hasta bien entrado el siglo XX. Para Gordonio, además de la edad adecuada también es importante su comportamiento y reunir cualidades personales para beneficio del infante, como se refleja a continuación[3]:

> La primera, que sea de edad de veinte y cinco hasta treinta, porque ella es la edad buena y muy perfecta, la segunda condición es, que no sea muy flaca, ni muy gorda, mas sea medianamente en esas qualidades. […] La octava condición es, que la ama sea de buenas costumbres conviene que no se enfurezca de ligero, ni se enoje, no entristezca, ni sea loca, ni endemoniada, ni apoplerica, ni golosa, ni se embriage, porque las tales condiciones hacen daño al niño, y lo hacen negligente. […]. La onzema condición es, que sea sabia, y enseñada el ama en componer al niño, conviene a saber en cantos, y en música, y lo dice Avicena, la qual prueba es manifiesta, que al poner el pecho al rostro del niño cura todas sus enfermedades (Gordinio 1697: 306)

En el siglo XVI médicos, moralistas y eclesiásticos también se pronunciaron a favor de la lactancia materna y en contra de la contratación

3 En todo el texto se respetará la grafía original.

de nodrizas. Un ejemplo será el de Damián Carbón, en su *obra Libro del arte de las comadres o madrinas y del regimiento de las preñadas y paridas y de los niños*, publicada en 1541, en el prólogo especifica que es "cosa de mujeres", el capitulo treinta y dos y treinta y cuatro lo dedica a cómo dar de mamar al niño y como elegir una buena ama, según éste "la más dulce cosa para el niño es la leche de la madre [...] la leche materna es más conveniente que otra"(Pech 2007:494). Siguiendo otro ejemplo, pero éste en la figura de un religioso Fray Juan de Pineda en 1589 publica *Diálogos familiares de la agricultura cristiana,* dice que "la que no cría lo que pare, parece no ser más de media madre" al igual que recoge una idea común ya señalada anteriormente, sobre la trasmisión a través de la sangre de los caracteres de la nodriza, en el Diálogo XV señala: "Que mujer morisca ni de sangre de judíos criase a hijo de cristianos viejos, porque aún les sabe la sangre a la pega de las creencias de sus antepasados, y sin culpa suya podrían los niños cobrar algún resabio que de hombres le supusiese mal" (Pech 2007: 497).

Ante estas publicaciones y discursos masculinos reseñados, es necesario aludir aquellas mujeres escritoras, y preguntarse cuál fue su opinión respecto a la Maternidad y en su caso a la lactancia asalariada. Para Trueba, el discurso diferenciador entre ambos sexos en el siglo XVIII "Los hombres del siglo XVIII toman, pues, la palabra y hablan, como venía siendo su costumbre en nombre de las mujeres, o mejor de la mujer en singular". (Trueba 2003: 419). Una de estas ilustradas fue Josefa Amar y Borbón, una de sus obras, dedicada a la educación de las mujeres con el titulo; *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres* en 1790, en el capítulo II, dedicado al parto y la lactancia de los niños, no difiere mucho de los moralistas masculinos:

> La obligación de criar las madres á sus hijos es de derecho natural. El mismo Criador que por su sabia providencia ha dispuesto que la muger concibiese y pariese, le ha dado los medios é instrumentos para alimentar su prole, sin que en este punto se advierta la menor diferencia entre una muger de baxa esfera, y la señora mas ilustre y distinguida. (Amar 1790: 23).

Si entiende que en caso de no poder la madre atender al recién nacido se debe buscar un ama. Para ello la escritora cita a otros médicos o tratadistas de épocas precedentes, con algunas recomendaciones, cuando menos curiosas:

> Plutarco encarga mucho que ésta sea de buenas costumbres, cuidadosa de librar á la criatura de los defectos corporales que suelen adquirir por su descuido; pero sobretodo que no sea amiga de ins-

pirarle patrañas ni malas inclinaciones [...] Ludovico Septalio es de dictamen, que la ama se ha de buscar muy parecida en todo á la complexión de la madre; pero principalmente que sea sana, de buenas costumbres, apacible, casta, sobria y afable. Mr. Ballexferd concuerda también en la igualdad de complexión; encarga que sea desde 20 hasta 35 años de edad, que la leche no pase de quatro ó cinco meses, y que haya tenido un parto feliz. Prefiere la leche de las que tienen el pelo negro ó castaño; porque la de las rubias comunmente es agria; que el aliento sea suave y los dientes blancos, porque todo esto indica buena linfa (Amar 1790: 32).

María Rosa Gálvez, dramaturga nacida en Málaga, en una de sus poesías dedicada a la *Beneficencia*[4], ya muestra una opinión muy crítica de las nodrizas, aún siendo éstas necesarias para el sustento de los expósitos acogidos , una de las estrofas dice así "Mirad como era entonces el asilo/de tantos inocentes/ asilo de dolor, y la fiereza/ ved los desnudos niños, que impacientes/ claman por el sustento y la dureza/ con que una vil nodriza los castiga/ y los deja expirar de hambre y fatiga" (Trueba 2003: 497-498).

Un ejemplo muy significativo, de lo señalado anteriormente, respecto a la negación de la profesión de nodriza es un grabado del siglo XVII de Pierre Brébiette *La enfermera en el espejo*. La escena muestra a una nodriza, sujetando a un bebé mientras le da el pecho de una manera descuidada mientras se mira en el espejo, mostrando una actitud desenfadada y de irresponsabilidad[5].

2.1. Las madres y las nodrizas "El licor lácteo ¿es propiedad de la madre ó del hijo?"

A finales del siglo XIX la profesión del ama de cría, estaba totalmente asentada en la sociedad española, siendo tres espacios donde prestan sus servicios; en la Inclusa, en sus casas y en las casas de familias adineradas donde son contratadas como parte del servicio, en éstas últimas serían muy apreciadas las nodrizas pasiegas (Soler 2010:172) ¿Por qué este oficio estuvo tan demandado en esta época? Entre las causas se pueden considerar las naturales, Soler indica que "la ausencia de la madre, incapacidad para lactar, enfermedad o ausencia de leche. El índice de mortalidad entre las mujeres que dan a luz es bastante elevado" (Soler 2011: 136). Asimismo se puede tener en cuenta otra cau-

4 *La Beneficencia. Oda a la Excma. Sra. condesa de Castroterreño, con motivo del discurso que pronunció en la Real Junta de Damas en elogio de la Reina Nuestra Señora.*

5 © Nancy Museo de Bellas Artes. http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=REF&VALUE_1=05120003884 [consultada 16 /6/ 2016].

sa, en la que coinciden numerosos intelectuales de la época, serían las mujeres que optan por el lujo o la moda y una activa vida social, como argumento para no criar sus hijos/as (Fraile 2010: 10). La fuerte demanda de este oficio llevará a estas mujeres a ofertarse a través de diferentes medios, entre ellos en agencias de contratación dedicadas a este menester, al igual que en la prensa periódica. Hay una gran cantidad recogida de estos anuncios (Martínez 2014: 157). En el ejemplo expuesto a continuación se resalta como el ama que se anuncia alega ser poseedora de buena moral "Quién necesite una nodriza de veinte y cinco años de edad, leche fresca de tres meses, con mucha robustez y decencia acuda a la misma imprenta"[6].

Una aristócrata española, la Condesa del Campo Alange, afirma que una rama enteramente *sui generis* del servicio domestico es la nodriza. Es contraria a esta práctica en el capítulo referido a éstas mujeres, tiene una opinión muy crítica y negativa de ellas, "Hay mujeres en sus aldeas, junto a la vaca y el ternero, conciben la idea, o alguien se la sugiere, de explotar su maternidad en potencia. A veces se hacen fecundar con ese solo fin". No aprueba que dejen a sus propios hijos en la aldea, las trata de caprichosas, incultas y egoístas, así como considera que económicamente es bueno para las que hicieron el sacrificio de la maternidad, (Campo Alangue 1964: 146) un ejemplo gráfico de estas ideas es referido a continuación a continuación:

> La soltera es rechazada por las familias honorables, que exigen que la nodriza de su hijo sea una mujer como Dios manda. Exigencia superflua y hasta contradictoria, puesto que se les impone que abandonen el hogar y se les prohíbe *ver* al marido. […] mientras tanto el hijo de la nodriza quedó allá, en la aldea, al cuidado de la abuela o de la tía, alimentado con leche de vaca, de cabra o de burra, o con sopas de ajo. Una gran mayoría de estos niños mueren. A las amas de cría se las suele mimar desmedidamente. Se las alimenta con abundancia […]. Las amas son exigentes, y para que no abandonen a la criatura a mitad de la crianza, hay que contentarlas por todos los medios. Se las viste lujosamente con el traje regional de las pasiegas y cuando el niño echa el primer diente, se les hace un esplendido regalo; otro al final de la crianza (Campo Alange 1964: 148).

A finales del siglo XIX continua la tradición reflejada por otros tratadistas, ya enunciados, Fermín Martínez Suarez, en su discurso de entrada en la Academia de Medicina, con el título *Perniciosa influencia que causa à la sociedad física y moralmente considerando el abuso de la*

6 Archivo Municipal de Murcia. *Boletín Oficial de la Provincia de Murcia*.21/5/1835.

lactancia mercenaria, sería muy crítico con las madres que dejan a sus hijos en mano de "amas venales o mercenarias" .Llama a sus antecesores "apóstoles de la ciencia con sus escritos , viendo cada día cundir más y más esta perniciosa costumbre, que llega hoy en pleno siglo XIX á un total de más de un 25 por 100 en la clase media de nuestra sociedad, las que tiene amas para sus hijos"[7]. Toma del discurso Roussoniano dos ideas esenciales:

> Desde que las madres han desdeñado su primera obligación, no queriendo lactar a sus hijos, ha sido preciso fiarlos à mujeres mercenarias, que viéndose madres de hijos ajenos, en cuyo abono no les habla la naturaleza, solo ahorrarse trabajo han pensado. Estas madres que desprendiéndose de sus hijos se entregan á las diversiones y pasatiempos de las ciudades (Martínez 1974: 14).

Respecto a las nodrizas dice "la que cría a un hijo de otra en vez del suyo, es una mala madre. Alude que ante está "industria nodricera" señala la opción de la lactancia animal o artificial, refiriéndose a otros países, Inglaterra o Francia. Incluso apuesta por crear asociaciones que difunda este tipo de alimentación, así dice al finalizar su discurso que: "La práctica coronará nuestros esfuerzos, à la par que enseñando sus buenos efectos, corregirá la aglomeración de tanto inocente expósito, moralizará las madres y destruirá por completo esta serpiente de nuestra primera edad" (Martínez 1874:91).

El médico Dío Amando Valdivieso en una conferencia con el título: *La Lactancia por medio de nodrizas ¿es conforme á la moral, al derecho y à la higiene?,* vuelve a corroborar la idea de algunos de sus coetáneos sobre la lactancia asalariada, "Una triste y miserable especulación humana, más perjudicial que útil á las sociedades, permitida á pesar de no estar conforme con el derecho natural, fuente donde se originan todos los derechos; dolorosa para la familia y contraria á la moral pública" (Valdivieso 1898:4). Este médico va más allá al considerar, que el *licor lácteo* pertenece al hijo, pues sin la concepción y alumbramiento, no existiría y sobre la conveniencia de la lactancia ajena, esta totalmente en contra, considera que no hay causas orgánicas, nocivas, que la impidan. "el acto de ser madre, sino también la lactancia

7 Entre ellas destaca la de Juan Gutierrez de Godoy, publicada en 1626 titulada: *Tres discursos para probar que están obligadas a criar a sus hijos a su pechos todas las madres cuando tiene buena salud, fuerzas, buen temperamento, buena leche y suficiente para lamentarlas*. Otra obra referenciada es la escrita por el médico de cámara de los Duques de Alba, Jaime Bonells en 1786: *Prejuicios que ocasionan al género humano y al Estado las madres que rehúsan criar a sus hijos y medios para contener el abuso de ponerlos en ama*. Madrid: Miguel Escribano. http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000101740&page=1 [consultada 12/ 5/2016].

y educación de la prole; no puede ni debe consentirse, en absoluto porque la naturaleza lo rechaza" como ejemplo dice que ni los animales cometen una acción de esas características. Al igual que los demás es partidario, en caso necesario y muy justificado cuando no es posible que sea la madre la que lacte, se recurra a la lactancia artificial, y en casos muy contados, encontrar nodriza sin hijo, de buenas condiciones, en cuanto a las Inclusas aconseja establecer establos en las mismas y combinar la lactancia animal con la artificial (Valdivieso 1898: 7-16).

Pero otras voces no serían tan negativas, uno de ellos el Dr. Ulecía, no será tan crítico con las nodrizas. En su obra *El arte de criar a los niños*, es cierto que aconseja la lactancia materna pero acepta la mercenaria en caso de no ser posible la anterior, sobre las amas en su defensa anuncia"todo cuanto se escribe en contra de la nodriza mercenaria, en mi humilde concepto, puro lirismo [...] la nodriza debe ser pues, digna de más consideración de lo que generalmente se le guarda" (Ulecia 1914:65-67). Al igual que considera que ante los disgustos o impertinencias que puedan ocasionar las nodrizas, igualmente se debe valorar su servicio a la sociedad ya que da la leche de su hijo al de otra mujer. Sobre la cuestión relativa al color de pelo, ya señalado en párrafos anteriores, considera que nada tiene que ver para ser mejor o peor nodriza[8].

La escritora y abogada Concepción Arenal, en una de su obras *La Beneficencia, la Filantropía y la Caridad*[9] denuncia la situación que viven los expósitos en los hospicios e inclusas, la mala alimentación entre otras, debido a la situación personal de las nodrizas, mala alimentación, exceso de niños a su cargo, así dice "La naturaleza a dado una madre a cada hijo; la Beneficencia da muchas veces dos o tres niños a cada mujer mercenaria que va a criar la Inclusa cuando no encuentra casa donde criar". Sugiere que ante la dificultad de éstas mujeres de trasladarse a la ciudad a realizar su trabajo en las inclusas, sean los niños llevados al pueblo y voluntariamente acogidos por alguna nodriza que seguro le atenderá mejor, Arenal ve positivo esta opción, en cuanto algunos niños serían adoptados por la familia. Arenal también reconocerá la labor llevada a cabo por las Juntas de Señoras y las Hermanas de la Caridad en la atención a estos centros (Arenal 1894:IV).

El modelo de esposa y madre propugnado por la sociedad decimonónica encuentra también contestación en algunas escritoras de la época, Pilar Sinués es muy consciente de la preferencia de una amplia mayoría de mujeres de no lactar a sus hijos, en su obra *El Ángel del Hogar* en un

8 Ulecia y Cardona, Rafael (1912): *Arte de criar a los niños*. (Nociones de Higiene Infantil). Biblioteca para las Madres. Madrid: imprenta de Hijos de Nicolás Moya.

9 Arenal, Concepción (1894): *La beneficencia, la filantropía y la caridad.* Madrid: Librería de Victoriano Suarez. [http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmk682; 12/5/2016].

alegato a favor de la Maternidad, anima a las mujeres a cumplir con sus deberes: "¡Madres jóvenes y hermosas! ¡Ya os escucho declamar contra mí y calificar de inhumano sacrificio, de martirio insoportable lo que os exijo!" la escritora aclama por el reconocimiento social que le otorgará a la sociedad: "! Pero si supierais cuanto ganaríais en belleza, si os adornase la solicitud maternal…! ¡Cuánto más interesantes pareceríais a vuestros esposos dando el pecho a vuestros hijos! ¡Cómo conquistaríais su corazón, y cuan óptimos frutos recogeríais de tan santo y hermoso sacrificio!"[10].

Respecto a la figura de la nodriza no tiene buena opinión, aquí no solo la presenta como irresponsable, sino también el peligro que supone estas jóvenes estar junto a los maridos "y la nodriza, para conservar por más tiempo su lucrativo puesto, niega a vuestra hija el alimento cuando lo apetece y obliga a la pobre niña a que se nutra con el oro del padre, en vez de alimentarse con la savia del seno materno"(Prado 2003: 228-229).

3. Imagen y percepción del ama de cría

Las artes plásticas a lo largo de la historia han ilustrado gráficamente aquellos discursos y críticas hacía ambas madres, tanto la que da su hijo a criar, como la nodriza que igualmente deja al suyo en manos ajenas por una remuneración económica. La conveniencia de enviar a los bebes al campo para su crianza a manos de nodrizas quedó recogido por varios artistas de la época. Uno de ellos Charles Baugnier, en *Visita a la nodriza*, 1858, refleja bien el momento en el que la madre visita a su hijo en la casa de su nodriza, la imagen de la madre arreglada con lujo, marca la diferencia social entre ambas madres, destaca en la escena que es la nodriza quien en su regazo mantiene al bebé que muestra ante su madre, justificando así su buen hacer[11]. En 1802 la artista francesa Marguerite Gerard, realiza una obra *La nourrice*, en un interior burgués, una nodriza da el pecho al niño, la madre permanece junto a ella, ambas miran al niño con total complicidad, compartiendo juntas el momento de la lactancia. Esta artista, a su vez también realizó otra obra muy significativa, *Los primeros pasos o la madre nodriza* en1804, en ella se aprecia como una doncella acerca al niño hacia la madre que con un pecho fuera le espera para alimentarlo, esta última, muy acorde con el discurso Roussoniano que tanto instaba a las madre de la aristocracia o burguesía a alimentar a sus propios hijos.

10 Estas citas pertenecen a la obra de Pilar Sinués *El Ángel del hogar*, "De la primera edad de la mujer". Cap. I. Prado, María (2002)." La vida cotidiana". Caballe, Anna (Dr.) *La pluma como espada. Del Romanticismo al Modernismo.* Barcelona: Círculo de Lectores, Vol. II, 185-294.

11 Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique. Bruselas. https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/artist/baugniet-charles-1 [consultada 29/6/20161].

La imagen negativa de la nodriza fue igualmente reflejada. El dibujo de Richard Daglay, *The Mother* , también conocido como *La muerte como nodriza* en 1828, es bastante significativo, mientras una nodriza representada por una mujer esquelética, imagen de la muerte que amamanta al bebé, junto a ella, ajena e indiferente a la nodriza se prueba vestidos ante otra mujer, aquí la imagen de la mujer vanidosa, despreocupada y muy acorde con el prototipo de mala-madre, está presente, y la imagen de la nodriza se ajusta a los discursos, ya mencionados en apartados anteriores[12].

Otro vehículo donde se canalizaron aquellos discursos críticos y negativos sería la prensa. En el periódico satírico francés *Le Rire*, Karl Wagner, en 1900 publica un dibujo bastante ilustrativo, titulado *La nodriza*; junto a la chimenea una nodriza mantiene en su regazo a un niño escuálido y desnutrido, se aprecia en como lo muestra, el vientre hinchado, brazos y piernas esqueléticas y sin pelo alguno, la nodriza riendo le acerca la cuchara a su boca, a pesar del acto de alimentarle, la escena no deja duda alguna de la maldad de esta mujer (France 2010: 809).En España el periódico *Blanco y Negro* también mostró a un tipo de mala nodriza, despreocupada e inexperta, como ha señalado Morata, las madres burguesas estaban exentas de estas críticas, como se muestran en las viñetas "*la nodriza descuidada* de Juan Pérez Zúñiga en 1892 o *la Terquedad* de Rojas en marzo de 1902 (Morata 2003:174-175).

En la sociedad española, desde principios del siglo XIX hasta bien entrado el XX, la demanda de amas de cría del norte del país llevaría a crear un arquetipo en el cual, el traje y los accesorios, adquiere un signo de distinción, *el traje de ama pasiega* como señala Herradón "constituía, pues, una carta de presentación inigualable, a la hora de ofrecer sus servicios"(Herradón 2010: 231). Esta imagen de ama pasiega sería recogida por numerosos medios, entre ellos la prensa, un ejemplo en la revista La *Ilustración Católica. La hormiga de oro* el 24 de abril de 1909, en su portada, con el título *Las amas de cría en la ciudad*, se aprecia un grupo de tres amas de cría pasiegas, como lo atestigua su tarje de cuadros, pañuelo en la cabeza dé pico y aderezos. Este modelo sería el más común, pero también aparecen otros traje, en esta misma revista el día 27 mayo de 1911 con el título *En el Paseo de Gracia*, *aprovechando la brisa,* dos amas caminan de espalda al fotógrafo, empujando sus cochecitos de bebé, una de ellas con el traje pasiego y la otra con falda, delantal y camisa negra. Esta imagen que ofrecían en la calle totalmente arregladas dista mucho de la que ofrece de nuevo esta revista el día 17 abril de 1909 *Las amas de cría en el pueblo*, aparecen dos mujeres campesinas, con pañoleta al hombro y la cabeza cubierta con pañuelo

12 La imagen en http://www.orderofthegooddeath.com/death%E2%80%99s-doings-by-richard-dagley-1807 [consultada 2/5/2016].

de pico, llevando en sus brazos a dos niños, a excepción del título aclaratorio, más parecen unas madres de un pueblo de cualquier región[13].

La pintura o la fotografía es una fuente documental de gran valor, pues recoge testimonios de la vida de la nodriza, tanto en los ámbitos públicos como privados, así se conoce los modelos que vestían, adornos y complementos que tanto gustaban de llevar. Aquellas nodrizas aparecían junto a reyes, aristócratas o la familia para la que trabajaban. Es muy representativo el ejemplo, entre otros, del día del bautizo de la Duquesa de Alba, en la cual ésta, aparece en brazos de su nodriza junto a sus padrinos los Reyes Alfonso XIII y Victoria Eugenia[14]. En la fig.1, se aprecia uno estos momentos de ocio en familia, aquí la madre y la nodriza ocupan el centro de la escena, pero es la madre quién sobresale respecto al grupo. Aquí la nodriza, como es común, va muy bien vestida pero no del traje pasiego, sino uno más acorde con la moda europea. En los retratos de estudio de familia, se encuentran algunos donde a la nodriza se la sitúa en el grupo, fig. 2.

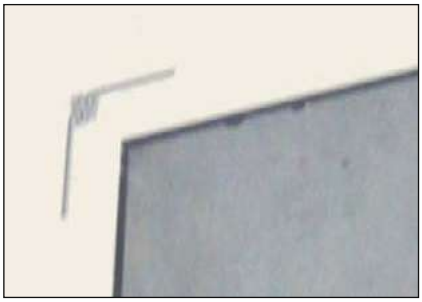


Fig. 1. Anónimo. *Grupo familiar con nodriza,* ca.1910. Col. Particular.

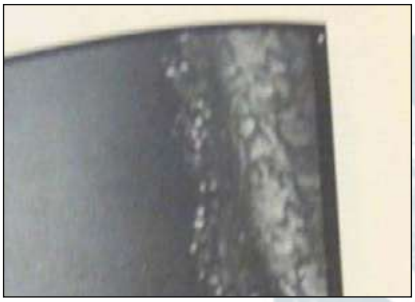


Fig. 2. F. Cepillo. *Fotografía en estudio con familia y nodriza.* Cádiz, ca, 1900. Col. particular.

Al igual que otros retratos donde el ama de cría es representada con el traje pasiego y con el collar y pendientes de filigrana Fig. 3, en otros casos también eran agasajadas con collares y pendientes de monedas de plata, un uso que se les dio cuando éstas dejaron de tener valor legar en el Reinado de Alfonso XII y Alfonso XIII (Herradón 2012:8).

Muy ilustrativa es igualmente la del ama en es este retrato, fig.4 donde tras un fondo neutro, una nodriza de Pamplona, mantiene a la niña en brazos, vestida en tonos claros, pero más que el traje, llama la atención una larga trenza rematada con una cinta.

13 Las portadas digitalizadas comentadas en la BNE. http://hemerotecadigital.bne.es/index.vm [consultada 5/6/2016]

14 *La Esfera* 24/4/ 1926 http://hemerotecadigital.bne.es/index.vm. [consultada 5/6/2016].

Fig. 3. Busquets. *Ama traje pasiega con niña,* ca.1900. Barcelona. Col. particular.

Fig. 4. E. Pliego. *Nodriza con niña,* ca.1900. Pamplona. Col. Particular.

Para finalizar, se muestran dos imágenes, ambas de principios del siglo XX, en un estudio, cuyas nodrizas, ya visten más a la europea, con cuellos blancos, cofia pero al igual que en épocas anteriores, el delantal blanco bordado seguiría siendo un elemento muy significativo en la indumentaria. La última de ellas pertenece a una criada, bien de las que se quedaba tras la crianza, llamada *ama seca* o bien contratada para continuar con el cuidado de los niños. Es destacable su pose ante la cámara, situada ésta entre la niña y el niño, en una pose que bien podría remitir a las matronas romanas.

Fig. 5. J. Gil. *Nodriza con niña,* ca, 1915. Orense. Col. Particular.

Fig. 6. E. Velo, sucesor de Napoleón. *Nodriza con Miguel y Gloria*, 1915. Madrid. Col. Particular.

4. Conclusión

La multitud de discursos reflejados en este trabajo, son solo una pequeña muestra, de épocas precedentes que no difieren tanto de los existentes a finales del siglo XIX y principios del XX. Algunas ideas irán variando respecto a las características que debían poseer estas mujeres, raza o religión, pero no la concepción sobre ellas. Las amas de cría estuvieron expuestas a las críticas y detractores de cada época. Al igual que tampoco estuvieron exentas, las madres de la sociedad burguesa que solicitaban sus servicios. En contraposición, se debe destacar la importancia de la lactancia mercenaria, como una actividad fundamental para la crianza infantil hasta la aparición de nuevos métodos más científicos. Las fuentes iconográficas recogen abundancia de imágenes de nodrizas en sus distintos ámbitos de trabajo, las cuales nos permite conocer cómo era la vida de aquellas. Las imágenes atestiguan que más allá de su oficio, con sus trajes y adornos mostraban el estatus familiar para el que ejercían su profesión. Una muestra de reconocimiento al valor de estas mujeres y darles visibilidad, independientemente de las investigaciones y publicaciones sobre el tema, hay que destacar su presencia en museos, como el *Museo Romántico de Madrid*, o en expositores como el del *Museo del Traje de Madrid,* así como la creación de un *Museo de las Amas de Cría Pasiegas* en la localidad de Selaya, en Cantabria. Valles pasiegos en el año 2007.

Bibliografía

AMAR Y BORBÓN, Josefa (1790): *Discurso sobre la educación física y moral de las mugeres.* [https://archive.org/details/discursosobrelae00amaruoft 20/5/2016].

BADINTER, Elisabeth (1991): *¿Existe el instinto maternal? Historia del amor* maternal. Siglos XVII al XX. Barcelona: Paidós.

CABALLÉ, Anna (Dir.). *La vida escrita por Mujeres. Por mi alma os digo. De la Edad Media la Ilustración.* Barcelona: Círculo de Lectores, Vol. I, 419-514.

COLMENAR ORZAES, Carmen (2007): "nodrizas y lactancia mercenaria en España durante el primer tercio del siglo XX". *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres*. Vol. 14:2, 335-359.

CONDESA CAMPO ALANGE (1964): *La mujer en España. Cien años de su Historia*. Madrid: Aguilar.

ESTRADA GONZALEZ, Manuel (1912): *Para las Madres. Cómo se cría a los niños. Consejos de higiene infantil*. Oviedo: Hospicio Provincial.

FRAILE GIL, José (1999): *Amas de cría. Campesinas en la urbe*. [http://jdiaz.cervantesvirtua.com/templates/paginas/folklore.php; 18/5/2016]

-2010: *Amas de cría*. Valladolid: Fundación Joaquín Díaz. Fundación Centro de documentación Etnográfica sobre Cantabria.

FRANCE MOREL, Marie (2010): "Images de nourrices dans la France des XVIII et XIX *Paedagogica Histórica*.Vol. 46 (6): 803-816 [DOI: 10.1080700309230.2010.526348; 9/3 2016].

GARCIA GALÁN, Sonia (2011): "De las prácticas tradicionales a la supervisión médica en El ejercicio de la maternidad. Asturias 1900-1931". Dynamis, 31(1): 131-157.

GORDINIO, Bernardo (16979: *Tratado de los niños y seguimiento del ama*. Madrid: Antonio González de Reyes. [http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000038487&page=1; 26/5/2016]

HERRADÓN FIGUEROA, Mª Antonia (2010): "Joyas para el ama de cría". *Altamira. Revista del Centro de Estudios Montañeses.* Tomo LXXIX: 237-245.

MARTINEZ SABATER, Antonio (2014): *Las nodrizas y su papel en el desarrollo de la Sociedad española. Una visión transdiciplinar. Las nodrizas en la prensa española del Siglo XIX y principios del XX*. Tesis doctoral. Universidad de Alicante.

[http//hdl.handle.net/10045/39874, 10/6/2016].

MARTÍNEZ SUAREZ, Fermín (1874): *Perniciosa influencia que causa à la sociedad física y moralmente considerado el abuso de la lactancia mercenaria.* Discurso leído ante el claustro de la Facultad de Medicina de la Universidad de Madrid. Madrid: Imprenta Médica de la Viuda e Hijos de Álvarez.

[http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000083613&page=1, 28/5/2016].

MORATA MARCO, E. M (2003): "La imagen de la maternidad en la España de finales del siglo XIX y principios del XX". *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres.* Vol. 10(2): 162-190.

PASTOR, Reyna (2005): "Mujeres en los linajes y en las familias. Las madres, las nodrizas. Mujeres estériles. Funciones, espacios, representaciones". *Revista Arenal. Revista de Historia de las Mujeres.* Vol. 12 (2): 311-339.

PECH, Sarah (2007): "Línfluence des nourrices sur la formation physique et morale des enfants qu'elle sallaitent selon les médecins et moralistes espagnols des XVIème et XVVIIème siècles". *Paedagogica Historica,* 43:4, 493-507. [DOI: 10.1080/00309230701438104; 9/4/2016]

PÉREZ MOREDA, Vicente (2005*): La infancia abandonada en España (siglos XVI-XX)*. Madrid: Real Academia de la Historia.

PRADO, María (2002)." La vida cotidiana". CABALLE, Anna (Dir.) *La pluma como espada. del Romanticismo al Modernismo*. Col. La vida escrita por las mujeres. Barcelona: Círculo de Lectores. Vol. II: 185-294.

RÍOS LLORET, Rosa (2010): "Mater Amatissima. La representación de la

madre en la literatura y la pintura española (1875-1914)". En FRANCO RUBIO, Gloria A. (Ed.) *Debates sobre la Maternidad. Desde una perspectiva Histórica (Siglos XVI- XX)*. Historia y Feminismo: Barcelona: AEIHM- Icaria. 105-126.

STERLING, Jutta Gisela (ed.) (2016): *Medieval and Renaissance Lactations: Images, Rhetorics, Practices (Women and Gender in the Early Modern World)*.New York: Roufledge.

SOLER MUÑOZ, Elena (2011): *Lactancia y parentesco. Una mirada antropológica*. Barcelona: Anthopos.

(2010): "Parentesco de leche y movilidad social. La nodriza pasiega". LEVI, Giovanni (Ed.) *Familias. Jerarquización social y movilidad social*. Murcia: Universidad de Murcia, 171-179.

TRUEBA, Virginia (2003):"El alma no es hombre ni mujer". CABALLE, Anna (Dir.): *Del Romanticismo al Modernismo*. Barcelona: Círculo de Lectores, Vol. II, 185-294.

WIKANDER, Ulla (2016*): De criada a empleada. Poder, sexo y división del trabajo (1789- 1950)*. Madrid: Siglo XXI Eds.

La sfida di Zaha Hadid: arte *versus* architettura

Laura Ciccarelli
UNED

Riassunto: L'architetta Zaha Hadid è una pioniera del XX secolo. Si affaccia sulla scena internazionale all'inizio degli anni Ottanta e da subito si intravede la sua carriera di archi star. Gli ingredienti del successo ci sono già tutti: donna, irachena di nascita e inglese d'adozione, si laurea a Beirut e poi a Londra. Inizia la sua sperimentazione architettonica segnata da un'estetica anticonvenzionale che seguirà un personalissimo percorso creativo. La sua è un'arte poetica e visionaria difficile da coniugare con il mondo dell'architettura. Prima donna ad ottenere il Premio Pritzker nel 2004.

Parole chiave: Premio Pritzker; Archistar; Malevic; Masterplan; Anticonvenzionale; Oltre la modernità.

> La mia famiglia vedeva nell'istruzione il passaporto per una realtà migliore ma io non ero sicura di ciò che veramente volevo fare. Fu solo durante il mio quarto anno alla AA (Architectural Association) che mi resi conto di quanto il mondo dell'architettura fosse eccitante ed emozionante. Si trattava veramente di una passione per il lavoro. Ero un'allieva di Rem Koolhaas e il nostro gruppo di studio era molto diverso e innovativo. Voleva aprire la porta a un mondo che non era ancora stato inventato (Guccione 2007: 90).

Con ingenuità, propria di una studentessa, Zaha Hadid pensava di aver fatto una vera e propria scoperta.

> Non sono una pittrice, devo dirlo con molta chiarezza. So dipingere ma non sono una pittrice. Durante il mio quarto anno alla A.A. mi era parso evidente che non mi era possibile spiegare o esplorare ciò che volevo fare attraverso un metodo di rappresentazione vincolante. Realizzare una pianta, una sezione e un prospetto non era sufficiente. Dovevo andare oltre, fino alla realizzazione del modello, ma erano i dipinti, molto elaborati, soprattutto nelle informazioni prospettiche o di torsione, a informare realmente il lavoro. Non ho mai amato la parola compromesso - implica sempre un indebolimento del progetto. (Guccione 2007: 110)

Zaha Hadid da subito ha giocherellato con una quantità di oggetti. Una volta insieme ad altri colleghi fece una casa in Olanda e utilizzò tecniche grafiche per illustrare le loro idee. "Avevamo dieci opzioni, c'erano dieci architetti, ciò che facemmo era di realizzare così tante alternative che alla fine sarebbe stato facile sistemare le cose". Non si tratta di un oggetto chiuso, finito. Non è sempre facile recedere quando devi fare cambiamenti strutturali oppure il committente non è d'accordo con te o, ancora, ha dei vincoli finanziari. Devi dare velocemente una sistemazione all'edificio, cosi che esso non perda l'idea centrale"[1].

La grandezza di Zaha Hadid è stata quella di aver sempre ribadito che l'architettura doveva offrire piacere.

> Entrando in uno spazio architettonico, le persone dovrebbero provare una sensazione di armonia, come se stessero in un paesaggio naturale, aldilà delle dimensioni e del valore economico dello stesso; è qualcosa che non ha nulla a che vedere con il prezzo, piuttosto con le emozioni che l'architettura riesce a trasmettere. Basti pensare alla spiaggia di Copacabana: è un luogo meraviglioso, ha una sabbia bellissima e pure l'ingresso è libero, gratuito. Il lusso a grande scala è per tutti: questo è lo scopo dell'architettura. (Guccione 2007: 200)

Quando Zaha Hadid si affaccia sulla scena internazionale all'inizio degli anni '80, da subito si intravede la sua carriera di archi star. Gli ingredienti del successo ci sono già tutti: donna, irachena di nascita e inglese d'adozione, sì laurea prima a Beirut in matematica e poi a Londra in architettura presso la prestigiosa Architectural Association, di cui diverrà presto docente. Dopo la triennale collaborazione con l'Office for Metropolitan Architecture di REM Kollhaas e Elia Zanghelis, apre nel 1979 il suo studio professionale nella capitale inglese. Prima donna a ricevere nel 2004, il Pritzker Prize, l'equivalente del Nobel in architettura, fin dagli esordi è' affascinata dalle avanguardie artistiche del Novecento. Da cui prende avvio la sua sperimentazione architettonica segnata da un'estetica anticonvenzionale e visionaria che seguirà un personalissimo percorso creativo. Zaha Hadid non è stata un architetto in senso stretto, ma è stata anche pittrice e designer, progettista a tutto tondo, ha frequentato con grande dimestichezza ambiti disciplinari molto diversi. Il suo lavoro ha preso forma in un contesto culturale ampio ed eterogeneo dove le radici del mondo arabo si mescolano con le astrazioni degli artisti suprematisti, il rigore del Bauhaus con le suggestioni dell'informale del pop, l'adesione al modernismo con l'energia legata ai concetti

1 Tratto da Architecture and the Museum, intevista di Alice Rawstorn a Zaha Hadid in occasione di Frieze Talks, all'interno di Frieze Art Fair, Londra, 21 ottobre 2005 traduzione di Anna Mainoli, volume edito da Frieze. *Frieze Projects: Artist's Comissions and Talks* 2003 -2005.

matematici di campo e flusso. Il risultato, dopo trent'anni di attività - nei numerosi progetti e nelle opere realizzate in tutto il mondo - è un nuovo modo di concepire lo spazio architettonico. Zaha Hadid concepisce lo spazio come uno spazio libero dalle consuete coordinate cartesiane; uno spazio creato da linee e campi di forza, secondo geometrie agili e dinamiche capaci di prefigurare paesaggi fluttuanti.

La visione pittorica dello spazio architettonico è il punto di avvio della ricerca di Zaha Hadid. Illuminante è stato il titolo della tesi di laurea *Malevich's Tektonik*. Un evidente richiamo all'opera del maestro del suprematismo che ispira il gioco compositivo di una struttura edilizia coperta sul Tamigi, sulla falsariga di Ponte Vecchio Firenze. "È necessario creare un nuovo ordine o, chissà, forse diversi ordini. La fluidità della pianta, la sua frammentazione, l'azzardo perfettamente calcolato sono idee desunte da Malevic e dai Suprematisti che conducono a nuove forme di utilizzazione e creazione dello spazio", dirà più avanti la progettista per spiegare i motivi delle sue fonti d'ispirazione.

In particolare, l'opera di Malevic ha rivestito una grande importanza per l'evoluzione delle piante dei suoi edifici.

> Senza dubbio le piante dei progetti che ho creato in questi anni, sin dall'inizio della mia attività, sono state influenzate dalla fermentazione, dal caos calcolato e dalle nuove figure dello spazio e immaginate dai Suprematisti. Da questi ho imparato anche come liberarsi dalla legge di gravità, non nel senso stretto del termine, piuttosto per la possibilità di sperimentare nozioni di architettura al di fuori di paradigmi definiti, regole esistenti. (Hadid 2009: 100)

La lezione di Malevic e dei Suprematisti è stata, d'altra parte, fondamentale per lo sviluppo dell'architettura moderna. Non si potrebbe pensare alla leggerezza e alla tendenza a librare verso l'alto che ha creato i presupposti per i grattacieli di Mies Van Der Rohe a Chicago e New York, senza citare questi grandi artisti russi. La sua architettura è fortemente influenzata dal movimento moderno. (Guccione 2007: 80).

Malevic, per Zaha Hadid, è un punto di riferimento importante. Malevic ha teorizzato i *planiti* nel 1923-24 progetti di architetture future dello spazio. Erano strutture costituite da forme suprematiste pensate come abitazioni ma non collocate sulla terra. Malevic le immaginava come aereo-città che lievitavano nello spazio tra terra e luna. "lavorando al Suprematismo ho scoperto che le sue forme non hanno niente in comune con la tecnica della superficie terrestre, tutti gli organismi tecnici non sono altro che piccoli satelliti, tutto un mondo vivo pronto ad immolarsi nello spazio".

In uno dei suoi *planiti* una linea forza teneva unite le forme suprematiste lungo l'asse longitudinale del disegno alludendo alla loro colloca-

zione aerea; la scritta sotto ad un suo disegno afferma "il *planit* deve essere universalmente tangibile per l'abitante della terra, egli può stare ovunque sopra o dentro la casa, può vivere altrettanto bene dentro che sul tetto del planita, la concezione del planita ne facilita la pulizia può essere lavato senza particolari accorgimenti, ognuno dei suoi volumi è un pavimento che progressivamente si alza mentre l'accesso pedonale è come salire le scale, le pareti sono riscaldate così come i soffitti e i pavimenti." (Petrova, Di Pietrantonio 2015)

Malevic introduce un nuovo sistema artistico di tipo universale. La geometria rettilinea suprematista sconfina nelle arti applicate, in particolare nella progettazione architettonica, la costruzione dell'universo suprematista comporterà l'applicazione dei canoni architettonici suprematisti a qualsiasi tipo di forma, dalla ceramica alla decorazione dei vestiti.

La sintesi dell'edificio architettonico verrà ottenuta quando tutte le forme degli oggetti che si trovano in esso saranno integrate dall'unità delle loro forme, del loro colore, di conseguenza la pittura, la scultura, l'architettura devono essere strettamente legate fra loro.

Malevic non fa veri progetti architettonici, ma disegna strutture, edifici fantastici per trasformare la concezione dell'abitazione e dei modelli di vita. "Jota" è stata una delle prime sculture architettoniche progettate da Malevic, le sue sculture erano in gesso bianche e nere e non. La struttura è costituita da un grande parallelepipedo centrale, intorno al quale si dispongono forme geometriche regolari secondo varie direzioni. Malevic ha creato degli archetipi e Zaha Hadid li ha messi in atto dopo circa un secolo.

I suoi primi progetti guardano anche l'esperienza neoplastica di Mondrian e Rietveld e alla spazialità fluida di Kandinsky e di Mies Van Der Rohe. Sono dei grandi dipinti che non descrivono il progetto finito: il mezzo grafico non è una modalità di rappresentazione, bensì di creazione, è la diretta espressione del processo creativo. I disegni rappresentano con molteplici visuali simultanee la tensione tra forme di energia che può produrre uno spazio architettonico progressivo e privo di condizionamenti. Un efficace riepilogo del 1983 – *The World* (*89 Degrees*) – raccoglie tutti i suoi lavori, montandoli in un unico paesaggio artificiale che, da un angolazione aberrata, quella di un missile in fase di decollo, permette di vedere la curvatura della terra capovolgendo l'orizzonte consueto e moltiplicando i punti di vista in ragione del movimento e della velocità. È una rappresentazione che dimostra come la strada intrapresa possa portare un nuovo modo di concepire l'architettura. E ne enuncia efficacemente i postulati: le spazialità architettoniche non sono legate alla statica della geometria euclidea, ma si possono esplorare con dinamiche simultanee, non solo geometri-

che ma anche temporali e sensoriali. Nello stesso anno, il primo premio al concorso internazionale per Hong Kong Peak segnala sulla scena internazionale la forza espressiva del pensiero di Zaha Hadid. Il progetto prevede una sorta di "grattacielo orizzontale" che, situato sul punto più alto della colonia, è una leggera struttura poli direzionale, formata da strati orientati in modo diverso e in equilibrio precario. Gli elementi che lo compongono sono frammenti geometrici astratti, le cui forme puntano a una sistemazione aperta, intensa e instabile, del paesaggio circostante. I successivi progetti, di nuovo rappresentati da punti di vista inediti, verificano le potenzialità di questi idee, applicandola tutte le scale, dagli oggetti di design ai piani di sviluppo urbano e paesaggistico: la disarticolazione delle forme lungo linee di forza ai flussi di energia a intensità variabile, è il tema sviluppato nell'arredamento di un alloggio a Londra (24 Cathcart road, 1985 -1986); la contaminazione di geometrie contrapposte nel bar-ristorante Monsoon, a Sapporo (Giappone 1990), realizza due spazialità diverse ma complementari, sottolineate da un efficace uso del colore: grigi, freddi e metallici quelli del ristorante, a contrasto con i rossi, accesi e caldi, del bar; una sovrapposizione di strati genera il blocco per uffici sulla Kurfürsterdamm a Berlino (1986) e lo studio di una composizione di equilibri instabili caratterizza l'edificio per appartamenti IBA (Berlino 1987) realizzato poi, nel 1993, in modo difforme dal progetto; il controllo di una caotica e colorata frammentazione di segni è alla base del piccolo intervento per un padiglione video-musicale a Groningen (Olanda 1990); l'articolazione del suolo e l'idea di una topografia stratificata che moltiplica i livelli pubblici avvia con il progetto per il Kunst Media Center di Düsseldorf (1989-1993) una sperimentazione sui suoli artificiali da stratificare come se fossero un paesaggio. Così nella Cardiff Bay Opera House (1994), che riceve il primo premio del concorso internazionale, l'intero suolo si gonfia in una sfera che diventa il foyer del teatro e allo stesso tempo estensione della grande piazza ovale antistante. Anche le istallazioni, le esposizioni, gli allestimenti temporanei, il design sono occasioni molto produttive per la messa a punto della scrittura progettuale della Hadid. Nel 1992 il progetto *The Great Utopia*, dedicata dal museo Guggenheim di New York alle avanguardie russe, interagisce direttamente con la spirale disegnata da Frank Lloyd Wright, dove viene collocata la Tatlin Tower, predisponendo un allestimento dalla forte caratterizzazione spaziale, lontano dalla bianca regolare neutralità dei modi di esposizione delle opere d'arte nei musei.

Per la Hadid gli anni Novanta sono cruciali per la messa a fuoco dei temi dominanti del suo lavoro. Si apre una fase nuova, con alcuni edifici realizzati, che costituiscono un banco di prova per le sue idee. La Vitra Fire Station - una caserma dei Vigili del Fuoco a Weil am

Reihm (Germania 1993) che è tra le prime opere costruite - nasce da una serie di linee di forza centrifughe che si rincorrono e si aprono al paesaggio. I setti murari dell'edificio, definendo uno spazio notevole dall'incerto confine tra interno ed esterno, materializzano le immagini che la progettista aveva fissato nei suoi dipinti. Nello stesso tempo, la stazione è legata al paesaggio in modo singolare, grazie al sistema di rimandi visivi che i volumi tagliati dell'edificio riescono a generare nel luogo. L'attenzione alla sinergia con l'ambiente, apparentemente in contrasto con l'impostazione astratta della progettazione, sarà sviluppata in molti altri progetti come nel piccolo padiglione LFOne a Weil am Rhein (1993 -1999), la cui fluida e armoniosa geometria diventa parte integrante e indispensabile del parco circostante. Le forme architettoniche aperte, allungate e taglienti dei progetti di questi anni sviluppano un vero e proprio repertorio formale, sulla base di alcune nozioni chiave che confermano la sua fama di architetto svincolato dalla prassi consueta del fare architettonico. In realtà è il concetto di spazio come entità assoluta che viene messo in crisi dalla Hadid, scardinando la prospettiva da un unico punto di vista per indagare la compresenza di diversi tipi di esperienza spaziale.

Il suo motto era: "fornire spazi potenzialmente in grado di dare piacere e di aggiungere qualcosa alle nostre vite".

Nelle sue idee lo spazio privato si permea con quello pubblico e viceversa. Ad esempio la scomposizione in pixel e l'aggregazione verticale determinano la spazialità porosa del Rosenthal Center for Contemporary Art di Cincinnati (1998) in cui un lembo di suolo pubblico si eleva da terra e convoglia la strada e lo spazio urbano all'interno del sistema verticale di distribuzione delle funzioni del Centro. Viceversa, un'espansione orizzontale secondo campi di energia organizza il progetto per il MAXXI, il museo nazionale delle arti del XXI secolo di Roma (1999 - 2008), seguendo un metodo che sarà frequentemente adottato. A Roma, il sito diventa realmente parte integrante della città grazie a un flusso di forze che espandendosi oltre gli esili argini del lotto disegna un insieme di volumi intrecciati e sovrapposti. L'idea è quella di un *campus* urbano, in cui la tradizionale nozione di edificio si amplia in una dimensione più vasta e investe tanto lo spazio della città quanto quello interno, che contiene le funzioni espositive e museali. Nel corso della storia, la tipologia del museo è cambiata enormemente - non è più quella terribile serie di stanze poste in sequenza come in un palazzo. Si è trasformato in un posto in cui è possibile sperimentare l'idea di galleria, la luce e il movimento, l'idea di pubblico e di allestire contemporaneamente mostre che possano soddisfare pubblici differenti. "Si dice che i musei siano diventati shopping centers ma io trovo positivo il fatto che attraggano così tanta gente. Il legame tra cultura e vita

pubblica è problematico e ciò che veramente differenzia il Ventesimo secolo dal precedente è che il fruitore non è più solo il mecenate. Il fruitore è la massa, si tratta di molte persone".

Non si può pensare che una città sia fatta solo da persone che vivono insieme, perché quel che si ottiene così è solo una periferia. Una parte importante del lavoro dell'architetto consiste nell'urbanizzare la città, nell'investire realmente in programmi pubblici. La città debba investire in proposte che interessino la collettività e i suoi programmi culturali - giardini, complessi per l'arte, educazione e altre attività comuni - siano molto importanti. Zaha Hadid non crede ad una città monotematica. L'idea centrale dei progetti museali è quella di fornire ai curatori un'incredibile varietà in termini di possibilità espositive, molte soluzioni di posizionamento e composizione delle opere e delle installazioni, maggiore è la varietà di spazi che un museo può offrire, più accentuata sarà la sua flessibilità. "Non ci interessa più il cubo bianco, pretendere che le cose stiano per forza in un certo modo - anche se devo dire che i curatori sembrano esporre le cose sempre nella stessa maniera. Credo che oggi ci sia bisogno di avere una maggiore varietà di spazi espositivi, anche in considerazione che l'intero mondo dell'arte è in continuo mutamento, come dimostra il continuo *ping pong* tra pittura e istallazioni".

A Roma come a Strasburgo, nel Terminal multimodale Hoenheim Nord (1999 -2001), la sovrapposizione di traiettorie multidirezionali prodotte dal passaggio degli utenti si solidifica, con elementi architettonici accostati o interconnessi. Questi combinano il pieno e il vuoto in un continuum fisico e percettivo, punteggiato da segni che si propagano in risonanza. In netta antitesi con gli edifici tradizionali, le opere di questo periodo sembrano sperimentare diverse forme di libertà espressiva, anche nell'uso dei materiali. Zara Hadid adotta i materiali del moderno: cemento, vetro, acciaio ma tende a utilizzarli a livello di massima esasperazione formale e strutturale. Il cemento, per esempio, non è solo un materiale costruttivo, ma serve a sostanziare l'immagine degli edifici, la forma e la qualità degli spazi architettonici.

Nella progettazione d'interni, l'interesse si rivolge a materiali innovativi, termo-formabili: superfici continue che catturano il tatto, emettono informazioni e si trasformano al variare della luce.

La ricerca di una continuità spazio-temporale investe molte altre manifestazioni creative della progettista anglo irachena. Per la scenografia del balletto di Fréderic Flamand, *Metapolis* (Charleroi Danses, Belgio 1999), crea spazialità fluide, ibride, che esasperano i movimenti dei ballerini. Gli artisti sembrano intrappolati in uno spazio che mima il ritmo del respiro, in un'alternanza costante tra compressione e rilascio. Così i tavoli, le panche e i divani, progettati per Sawya & Moroni (Z-sca-

pe, 2000) si dispongono nello spazio secondo composizioni dinamiche e seriali. Attraverso forme ergonomiche, applicano anche al tema domestico il linguaggio disarticolato dell'astrazione.

La Hadid, il cui successo annunciato ha raggiunto una consacrazione internazionale, ha utilizzato soprattutto il computer per portare avanti i propri progetti. Nell'ultimo periodo il disegno digitale era particolarmente congeniale allo sviluppo del suo linguaggio architettonico e all'immaginazione dei nuovi mondi che - reali o virtuali che fossero - sì sono dispiegati aldilà della metropoli fisica contemporanea. Questo è particolarmente visibile nei grandi *masterplan* elaborati per Singapore (One North Masterplan, 2001) e per New York (NYC 2012 Olympic Village, 2004) che estendono la ricerca sui temi della manipolazione del suolo e la sperimentazione su forme e spazialità dinamiche alle questioni di pianificazione urbanistica. I *master plan* prefigurano un'esperienza urbana capace di adattarsi in maniera flessibile agli stili di vita del domani. Il paesaggio è sempre più al centro di un nuovo interesse progettuale, esplora una dimensione tridimensionale inedita, legata al movimento non più delle linee ma di vere e proprie masse. Sono masse prodotte con una gestualità che articola il suolo, lo fende, lo solleva e lo deforma per produrre forme plastiche, spazialità curve, superfici morbide. Figure concave e convesse in dialogo tra loro che sembrano originate dall'osservazione di fenomeni naturali, come lo scioglimento dei ghiacciai o il movimento della lava di un vulcano. Riecheggiano le architetture brasiliane di Oscar Niemeyer, un maestro considerato "di straordinario interesse dal punto di vista formale… L'intero progetto della fluidità inizia proprio con lui." Gli esiti di questa stagione sono nelle ultime opere realizzate: il complesso del museo della scienza Phaeno a Wolfsburg (2000 - 2005), in analogia con le stratificazioni del paesaggio geologico, si presenta con un volume crateriforme, sostenuto da grandi coni rovesciati; l'ampliamento dell' Ordrupgaard Museum a Copenhagen, inaugurato nel 2005, vede l'edificio nascere dalla terra come un guscio che oscilla nello spazio del giardino. E, tra gli ultimi progetti, il Museo di arte nuragica e contemporanea di Cagliari (2006) riconfigura il fronte mare della città sarda con un segno che rimanda a una concrezione corallina. Una grande massa organica, erosa all'interno, che nell'enorme cavità si articola in una successione di spazi aperti, luoghi di ritrovo e installazioni d'arte contemporanea.

Dietro questa esuberanza spaziale si nasconde l'esigenza reale di organizzare programmi multipli, dinamici all'interno di contesti urbani densi. Ciò porta il ripudio delle forme chiuse e all'adozione di strategie flessibili di networking e layering. Quella orizzontale è sempre stata la dimensione espansiva primaria di questo novello dinamismo. Il Peack di Hong Kong - ribaltando metaforicamente le torri di Hong Kong per dar

vita a un insieme orizzontale di raggi - è stato il progetto paradigmatico di questa prima ondata di lavori. La stazione dei vigili del fuoco di Vitra, il Media Center di Dusseldorf e l'opera House di Cardiff sono ulteriori esempi molto noti della prima produzione. In seguito a questi primissimi progetti programmatici Zaha Hadid Architects ha contribuito allo sforzo collettivo dell'*avant-gard* di forgiare un nuovo linguaggio architettonico fluido e adattabile che rispondesse ai maggiori livelli di complessità sociale e urbana. La vita urbana contemporanea sta diventando sempre più complessa, con pubblici mutevoli e sovrapposti dalle esigenze multiple e simultanee. La densa prossimità delle differenze e una nuova intensità dei collegamenti distinguono la vita contemporanea dal periodo moderno della separazione e della ripetizione. Il compito è quello di ordinare e di articolare questa complessità in modi che ne conservino la leggibilità e l'orientamento. Per far fronte a questa sfida, sta emergendo un nuovo linguaggio architettonico che trae la sua ispirazione dei sistemi naturali (organici inorganici). Questo linguaggio recente fiorisce attraverso i nuovi strumenti digitali che hanno arricchito il processo di progettazione con tecniche di continua variazione della forma. Questo approccio privilegia la curvilinearità e permette la fusione di traiettorie multiple in una trama coerente. Contro questa storia contemporanea di fluidità sociale architettonica si erge la figura rigida e solitaria del grattacielo. Penultimo simbolo architettonico del modernismo, il grattacielo oggi sembra imprigionato nel vetusto paradigma fordista della segmentazione segregante e della ripetitività seriale. La tipologia della torre è l'ultimo bastione di quell'epoca passata che finora ha sempre resistito all'iniezione di qualsiasi misura significativa di complessità.

Le torri sono tuttora governate dalla pura quantità. Generalmente, il loro volume origina da pura estensione e i loro spazi interni non sono altro che la moltiplicazione di piani identici. Si tratta di corridoi verticali senza uscita, generalmente staccati dal piano della superficie con un podio. Tutto ciò accade per validi motivi economici, ma esistono ragioni altrettanto forti per sostenere che forse è giunto il momento di contrastare la tipologia della torre, armati con i nuovi concetti e le ambizioni del nostro nuovo linguaggio architettonico.

Zaha Hadid Ci si è astenuta dalla progettazione di torri per un lungo periodo di tempo. Quando doveva andare in alto ha preferito la lastra che, con la sua estensione laterale, concede più margine alla manipolazione spaziale. La tragica distruzione del World Trade Center pone la questione di cosa potrebbe sostituirlo. Quale tipo di struttura organizzativa potrebbe soddisfare gli attuali processi di impresa e di vita e quale tipo di linguaggio formale esprimerebbe meglio la nuova era? L'epoca del grattacielo ripetitivo si è conclusa perché la struttura organizzativa del grattacielo è troppo semplice e restrittiva. Le torri crescono in una

sola dimensione. La rigida linearità della sua estensione ne spiega la caratteristica mancanza di connettività. Le torri sono unità ermetiche che a loro volta sono assortimenti di un'unità altrettanto ermetiche (i piani). Queste proprietà di linearità e di rigida segmentazione sono antitetiche sia alle relazioni imprenditoriali che alla vita urbana contemporanea in genere. Per ordinare spazialmente e per esprimere le relazioni sociali contemporanee sono necessari molti più alti livelli di complessità. Tuttavia, la fine del fordismo e del grattacielo in quanto suo archetipo sociale, non implica la rinuncia alla scala larga né all'alta densità. Sia la grandezza che la densità sono in aumento nelle metropoli contemporanee.

La sua bozza di progetto per una nuova torre a Ground Zero proponeva un fascio di torri dove i vari tubi e fibre del fascio sorgevano da diverse traiettorie orizzontali che aveva individuato all'interno del sito. In questo modo, avevamo concepito un forte dispositivo di composizione per interfacciare la torre con le configurazioni complesse del suolo.

Partendo da questi nuovi presupposti la tipologia della torre riceverà nuova vita nelle società metropolitane centrali dove il desiderio di connettività (piuttosto che di mera quantità) gestisce la densità urbana. In futuro, in modo più evidente di ora, questo accumulo super denso diventerà un accumulo a utilizzo misto, dove molteplici processi di vita s'incroceranno. Questi processi di vita vanno ordinati in maniere intricate che, tuttavia, dovranno rimanere leggibili. Più che mai, il compito del progetto architettonico riguarderà l'articolazione trasparente di relazioni per l'orientamento e la comunicazione. La differenziazione, l'interfaccia e la navigazione degli spazi viene enunciata come agenda chiara che richiederà l'utilizzo di una lingua architettonica sofisticate e versatile da articolare in tutte le sue forme e contesti. (Celant Ramirez 2006: 93).

Zara Hadid è l'architetto che ha creato nuove spazialità contemporanee. Tre sono le chiavi di lettura per capire il suo racconto architettonico.

La prima è quella della metafora. Il lavoro di Zara Hadid cerca di tradurre nello spazio i principi dell'era dell'informazione e dell'elettronica: interazione, simulazione, correlazione, flusso di dati, immaterialità. E questo avviene con immagini forti e di grande efficacia. La fluidità che prende corpo nei suoi progetti determina uno stato energetico e attraente, leggero esaltante, che sembra mimare la simultaneità del funzionamento della mente, la verità ininterrotta del flusso dei pensieri, lo scorrere luminoso delle informazioni in rete. La seconda è legata allo spazio. Lo spazio di Zara Hadid è un irresolubile intreccio tra principi contrapposti. Elementari. Pieno/Vuoto, pesante/leggero, solido/fluido, aperto/chiuso, opaco/trasparente e così via. È uno spazio generato da processi analoghi a quelli che modellano l'ambiente naturale. La forma architettonica che ne deriva non è certo classificabile. Non è una

piazza la massa trasparente e permeabile del Phaeno di Wolfsburg, ma un'estensione pubblica che fluisce nel complesso urbano, tramato dalle molteplici possibilità di attraversamento. Non è un volume la Stazione marittima di Salerno, ma l'architettura diafana che sembra svincolarsi dalle leggi di gravità per ancorarsi al paesaggio, con un'instabilità che rimanda continuamente alla presenza delle onde, al paesaggio marino.

La terza riguarda l'idea del paesaggio che attraversa tutta la sua produzione. I paesaggi di oggi sono modellati dalla progettazione digitale ma continuano a sviluppare le visioni aberrate dei primi dipinti. I progetti della Hadid non s'inseriscono nel paesaggio, ma ne delineano di nuovi, dalle forme complesse, inconsuete, paradossali, oltre l'opinione comune. Come avviene nel padiglione LFOne, i suoi gesti progettuali si appropriano della fluida geometria della rete dei sentieri preesistenti per solidificarla momentaneamente in una forma, realizzando l'impossibile mediazione tra un'architettura aggressiva e nello stesso tempo in simbiosi con il luogo.

In Italia, l'indiscutibile fortuna di Zaha Hadid è' forse legata alla sua capacità di costruire immagini di straordinaria eleganza, che anticipano il futuro ma nello stesso tempo sanno colloquiare con l'esistente. Le architetture dell'Hadid non si oppongono mai al contesto, ne' si mimetizzano in esso, ma propagano la loro aura in una rete di relazioni fisiche, percettive ed emotive che sono capaci di dare nuova luce all'intorno. Hanno una forza e un impatto radicale simile a quello degli impianti barocchi nella Roma medievale. Nel paesaggio italiano, carico di cultura e di forti significati, le sue opere sviluppano una fertile contaminazione tra l'identità storica e il mondo in cui viviamo.

Un vero dispiacere ed un vero peccato che la società si sia privata così presto di questo grande talento.

Bibliografía

BETSKY, Aaron (2008): *La biennale di Venezia: 11. mostra internazionale di architettura: Out there*: *Architecture beyond building*. Venezia: Marsilio.

CELANT, Germano, RAMIREZ-MONTAGUT, Monica. (2006). *Zaha Hadid*. New York: Guggenheim Museum Publications.

CONFIENZA, Denise (2004): *Torino Città Su più* Livelli. Torino: Progetto Murazzi.

CRICKHOWELL, Nicholas (1997): *Opera house lottery: Zaha Hadid and the Cardiff bay project*. Cardiff: University of Wales Press.

DE FUSCO, Renato (2007): *Storia dell'architettura contemporanea*. Roma: Laterza.

FORSYTH, Ann (2006): "In praise of Zaha: Women, partnership, and the star system in architecture". *Journal of Architectural Education*, 60 /2: 63-65.

FRAMPTON, Kenneth (1982): Storia dell'architettura moderna. Bologna: Zanichelli.

GIEDION, Siegfried. ; LABÒ, Enrica., & LABÒ, Mario (1954). *Spazio, tempo ed architettura: Lo sviluppo di una nuova tradizione*. Milano: Hoepli.

GUCCIONE. Margherita (2007): *Zaha Hadid*. Milano: Motta.

HADID, Zaha. (2009): *L'opera completa*. Milano: Rizzoli. □slam, Tolga.

(2010): Current urban discourse, urban transformation and gentrification in Istanbul. *Architectural Design*, 80/1: 58-63.

PETROVA, Eugenia ; DI PIETRANTONIO, Giacinto (2015) *Malevi□*. Firenze; Milano: Giunti Arte Mostre Musei.

PURINI, Franco (2003): *Comporre l'architettura*. Bari: Laterza.

SCHUMACHER, Michael (2006): The Skyscraper revitalized: differnatation, interface, navigation. *Solomon R. Guggenheim Museum*. New York: Guggenheim Museum Pubblications, 3, 93- 144.

TAFURI, Manfredo (1986): *Storia dell'architettura italiana, 1944-1985*. Torino: Einaudi.

WOODS, Lebbeus (2008): Drawn into space: Zaha Hadid. *Architectural Design*, 78/4: 28-35.

ZEVI, Bruno (1996): *Storia dell'architettura moderna*. Torino: Einaudi.

Tamara de Łempicka, la imagen glamurosa de la mujer de entreguerras

Miguel Ángel Coronado Corchón
Colegio Ana María Matute. Murcia

Resumen: Tamara de Łempicka (1895?-1980), icono y retratista de la mujer sofisticada y glamurosa, reinó sin discusión en el París de los años veinte y treinta, y más tarde en Beverly Hills y Nueva York. Durante los cincuenta y sesenta cayó, como el Art déco, en el olvido, del que salió tras la subasta de la colección de arte de Barbra Streisand (sala Christie's, Nueva York, 1994) que desencadenó la locura ŁEMPICKA. Supo conjugar el Qattrocento y la escuela holandesa de la luz con el cubismo. Ninguneada por las vanguardias, zaherida y detestada por el feminismo de izquierda (aunque el desprecio era mutuo), ignorada en las sucesivas antologías de mujeres pintoras, contemplar hoy sus retratos y desnudos, los trajes vaporosos, los escotes, los pañuelos de bolsillo y los smokings bien cortados, nos permite entender el mundo decadente de entreguerras mejor que cualquier tratado de historia. En 2004, la Royal Academy of Arts de Londres la consideró la mejor retratista de los locos años veinte.

Palabras clave: Años veinte; Art déco; Artistas pintoras; Cubismo; Quattrocento; Vanguardias.

¿Cómo reflejar sucintamente un esbozo biográfico de Tamara de ŁEMPICKA, cuando el tema que tratar es otro, la visión de la mujer glamurosa que la pintora nos entrega?. Pues porque, en su caso, sin biografía no hay nada. Ella es sus cuadros, y sus cuadros, una proyección narcisista de ella misma. Intentémoslo en pocas líneas. Tamara de Łempicka nace en Varsovia o Moscú (siempre lo ocultó) de famllia acomodada. En su biografía hay cuatro períodos: la estancia en Polonia y Rusia hasta el estallido de la Revolución bolchevique (1917), su instalación en el París de los años veinte y mitad de los treinta, en los que elabora su pintura más conocida y que será el momento que estudiaremos, la instalación en California y Nueva York huyendo del nazismo y su retiro de vejez a Cuernavaca, prácticamente olvidada. Y quizá un quinto momento: su apoteósico redescubrimiento en los

noventa, con Exposiciones conmemorativas en todos los lugares del mundo (la última de que tengo constancia, en Verona, 2016).

Tamara de Łempicka fue una mujer sexualmente muy activa, desprejuiciada, bisexual, de grandes fiestas y, a la vez, meticulosa, obsesiva por la perfección, buscadora de un estilo propio sin adscripción a escuelas, luchadora por el reconocimiento a su obra en tanto que persona (yo, Tamara), no como obra propia de varón o mujer. Pintó el desnudo femenino con ojos de amante. Era fría, egoista, insensible a los demás cuando no le interesaban, pero sincera, auténtica, vulnerable. Ocultaba su vida en un cúmulo de anécdotas. En el color y la pincelada se mostró deudora de Bellini, da Messina, Caravaggio. Su ideal estético lo tomó de John Keats: «La belleza es verdad; la verdad, belleza. Esto es todo lo que sabes sobre la tierra, y todo lo que necesitas saben». Fue educada en el respeto a la realeza y nobleza, de donde emana el orden legal y el refinamiento cultural. Cosmopolitismo. Esnobismo. Don de lenguas.

En Moscú y San Petersburgo seguía las rutinas de la alta sociedad polaca. Se escondía para escuchar a su abuela al piano, mientras fantaseaba con trajes largos y ovaciones. Recibió lecciones, pero consideraba que reproducir la música de otro no es igual que componerla: «no es tan importante interpretar a Chopin como ser Chopin». De niña, se desplazó todo un año con su abuela Clementine a Italia: Tamara siempre afirmó que este viaje fue su entrada real en el arte, siempre declaró que su amor al Qattrocento se lo debía a su abuela Clementine. 50 años después, Tamara repitió este viaje con sus nietas.

Regreso a Moscú. Temporada social de invierno en San Petersburgo, con esporádicos viajes de madre e hija a la costa Azul en el expreso San Petersburgo-Cannes. Lujo y placer. Tensiones e insurrección de las masas, que los ricos ignoran con displicencia. En un baile de sociedad conoce a Tadeusz, alto y musculoso pero de lánguida masculinidad. Tadeusz era un hombre muy guapo. Lo cercó. Se hizo amiga de sus amigos. lo invitó al té en casa de tía Stefa... «Poseía una energía sexual desbordante y una devoción casi obsesiva al trabajo denonado y a la disciplina. Tamara estaba convencida de que el mérito solo encuentra recompensa cuando va acompañado del esfuerzo». (Claridge 1999: 47).

Muere su abuela. La tía Stefa se la lleva a París, donde entra en contacto con «la pequeña Polonia», un grupo reducido de aristócratas y artistas ricos polacos. A Tamara le asombra la gran cantidad de mujeres artistas. (Perry1995: 16)[1]. Prefiere el mundo artístico de Montparnasse, de mayor calidad, al turístico de Montmartre. Pasa los días en galerías y museos. De vuelta a San Petersburgo, la tía Stefa la introduce en los

1 Señala que «Las mujeres acudían en tropel a París, ya que la ciudad les ofrecía un ambiente artístico estimulante y mejores oportunidades de exponer y formarse».

círculos de aristócratas, incluido el del zar. Era una vida de lujo, alejada del drama social. Conoce a Natasha Brasova, a Olga Glébova, a Mathilda Kchessinka, de las que aprendió la mezcla de feminidad agresiva y éxito profesional. Eran mujeres bellas, sensuales, artistas y ávidas de riqueza, todo lo que deseaba Tamara, aunque aún no lo tuviera tan claro. A la vez asistía a clases en la Academia de Bellas Artes. Era alumna de gustos conservadores pero muy atenta a las corrientes de vanguardia. Se empapó de la estética que preconizaba la revista de arte *Mir Iskusstva* (El mundo del Arte) que pretendía combinar el Art nouveau con el simbolismo, los estilos decorativos con líneas decididas y limpias, combinando lo clásico con el rococó ornamental. Del cubismo-futurismo de Malévich tomó el amor por el orden y la composición deliberada.

Huelga general. No había periódicos ni tranvías. La aristocracia ignoraba los frecuentes tiroteos y la incapacidad del zar, al que había que respetar por la dignidad inherente al cargo. Por su parte, el Zar creía que su misión no era proveer de pan al pueblo, sino la de crear belleza a través de la ostentación y el lujo (Liebman 1970: 13). (Preguntada, años después, Tamara dijo que no se dio cuenta de la huelga de tranvías porque ella iba al teatro siempre en coche).

En el verano de 1918 toda la familia Dekler se refugia en París. El francés era su primera lengua. Es el final de la I Guerra Mundial, de la *belle epoque*, el comienzo de *les années folles*, el abandono de las normas sociales antiguas, el del consumismo frenético, la liberación social, laboral y económica de la mujer. Ya había en París más de 300 mil eslavos, la mayoría rusos blancos. No tenían sus propiedades pero sí sus joyas, que vendían para intentar seguir viviendo al ritmo de años anteriores (una imagen llamativa: Natasha Brasova bajando de su Rolls ante la puerta de un importante joyero de Bond Street para venderle una perla). Los Lempicki vivían en una habitación de hotel con un fregadero en el que adecentaban a Kichette, y baño comunal. También Tamara tuvo que vender sus últimas joyas para pagar el alojamiento, pero con el dinero restante se fue de vacaciones con Kichette a Niza, sin Tadeusz. Tensión en el matrimonio, por la negativa de Tadeusz a buscar trabajo. Había rumores sobre los desencuentros entre Tadeusz y Tamara, incluso que le pegaba; cuando Tamara se lo confirmó a Adriana, esta le aconsejó que pintara para lograr ingresos.

Sus dos primeros cuadros *The Card Player* y *The Girl in Blue* son de técnica compleja. Tamara siempre afirmó que no tuvo formación académica y que procedían de su talento natural y de sus viajes a Italia. Nunca quiso que sus tíos o hermana la financiaran. Vivía y aprendía en los cafés, donde la *elite* intelectual simpatizaba con los bolcheviques y la Revolución, lo que disgustaba a Tamara. Tadeusz cae en depresión,

se pasa los días tumbado en un sofá. Todavía no se sentía preparado para trabajar. Plena de energía, Tamara se matricula en la Académie Ransom, donde recibe clases de Maurice Denis, creador del manifiesto en favor del modernismo, del que aprendió la utilización de los pigmentos detonantes tan habituales en su obra, el aplanamiento de las masas y la elevación del horizonte, a prescindir de la perspectiva tradicional, a la síntesis entre clasicismo y realismo. Pero cuando Denis fue olvidado ella atribuyó lo aprendido a la influencia de Ingres, pues con Denis «apenas si había estado un par de semanas. Nunca me gustó, yo quería tener mis propias ideas» En esto seguía la recomendación de Picasso a Irène Lagut: «Deja la Académie y cultiva tus defectos» (Richardson 1996: 400).

Frecuentaba el Louvre, especialmente la escuela holandesa por el uso de la luz y la italiana por el color; copiaba cabezas y manos. Estudiaba el cubismo, no solo Picasso o Braque sino los más recientes. De Gleizes tomó la silueta de Manhattan como fondo de sus propios cuadros. Pero siempre desde ella: «Lo que yo hacía no lo hacían los demás. Mi manera era siempre diferente, a mi antojo. En mí no hay nada académico ni nada de lo que hacen los demás.», solía declarar. El color de Cézanne lo encontraba «fangoso». No le gustaba el fauvismo. Prefería los colores diáfanos del Quattrocento italiano y de las escuelas holandesas y flamencas, así como los azules de Bellini (hoy rebautizado como «azul Tamara»).

Montparnasse bullía de cafés y bibliotecas (Cafè du Dôme, La Coupole, Cafè Rotonde; de las librerías, Shakespeare&Company, La Maison des Amis des Livres. Tamara prefería Les Deux Magots, en Saint-Germain, al que acudía un par de días a la semana a tomar café con Adrienne). Las mujeres dotadas de talento creativo, que tan bien retrató Andrea Weiss, se sentían atraidas por *La rive Gauche*. Eran mujeres con una profesión, independientes, no exentas de contradicciones cuando tenían compromisos familiares, como era el caso de Tamara. La revista *Vanity Fair* publicó un artículo de Conway, un retrato de la nueva mujer que hizo fortuna: «mujer soltera... de vuelta de todo, desilusionada... se ha cortado el cabello... empuña la bandera de la libertad: abajo los maridos! ¡abajo el matrimonio!»

Tamara quería mantener la estructura familiar, actuando como si ellos no existiesen pero sin desprenderse de ellos; no tenía ingresos, pero se negaba a vivir de sus tíos; no quería maestros ni mecenas, solo el Louvre y estudiar en los cafés las telas de los pintores que pagaban con ellas la deuda de sus consumiciones, pinturas de Modigliani, Kisling, Soutine. Tamara supo entender que no era en los salones de su tía donde podría aprender, sino en los cafés: no entraba en discusiones teóricas, solo escuchaba, molesta a veces por aquella simpatía hacia el bolchevismo

de los asistentes, por el alarde de pobreza de los estudiantes y pintores, por su burla hacia los valores, mientras pensaba en el cuadro que estaba realizando. Para estos izquierdistas, la función de la mujer era inspirar o cautivar, no participar en la revolución surrealista. Y finalmente dejó de acudir a los cafés y se recluyó en su arte («Yo ya no estaba... porque estaba trabajando... Sentarse a discutir teorías requiere tiempo sobrante, y lo que yo quería era trabajar, trabajar, trabajar»). Comienza un ritmo de trabajo compulsivo. Trabaja toda la noche hasta el amanecer, luego se pasa ocho horas tomando apuntes del natural o en el Louvre. No cree que esté descuidando a su familia: fiel a su ideario, considera que los sacrificios de ella y de los suyos se verán recompensados con el bienestar económico que espera conseguir con su arte.

El jugador de cartas revela la influencia de Suzanne Valadon, una estética violenta de gama chillona, con influencias del fauvismo de Denis. Hay influencias del color intenso de Gauguin y del trazo de Van Gogh, sobre todo en *La muchacha de azul, cuyo* modelo debió ser su vecina Ira Perrot: las pinceladas realzan la suavidad de la piel de la muchacha, su voluptuosidad anuncia la perfección de la madurez tras la que vendrá el inevitable declive; el triángulo que forma el torso encuentra correlación con el cojín triangular a su espalda; los grandes ojos castaños parecen acusar al espectador. Estas primeras obras ya presentan las tendencias propias del estilo de □empicka: llenar toda la tela con el tema del cuadro, aplanamiento de la perspectiva en la relación entre figura y fondo, reproducción de la figura humana sin delicadeza: a gente se figuraba que me había equivocado y que les había rebanado un trozo de cabeza. Pero lo que yo quería era dar la impresión de gente ajetreada, que entra y sale». Le molestaba la pintura psicológica y de introspección: «Hay que pintar desde lo externo y real», decía.

Tamara recibió clases de André Lhote, pintor y crítico muy reconocido, divulgador del cubismo entre el gran público y creador del «cubismo sintético», en el que la figura tenía cabida, lo que le valió grandes críticas de las vanguardias por haber reintroducido el tema y la emoción en la pintura. En pleno dadaísmo Lhote volvía sus ojos a Ingres, y Tamara se entusiasmó con sus superficies esmaltadas y sus líneas claras y limpias; pero mientras Lhote siguió en sus desnudos con su cubismo sintético, Tamara creó una nueva voluptuosidad mediante la exageración desmesurada de las partes redondeadas del cuerpo y el punto focal de la pintura en el pubis, aunque sin la mirada casi pornográfica de Courbet. La influencia de Lhote perjudicó su acogida entre los surrealistas, que la veían como reaccionaria y conservadora: Tamara siempre lo respetó, aunque le irritaba reconocer que su arte no era tan innato como ella pretendía.

Con el primer *Nu assis* y con dos retratos más (uno de Tadeusz y otro de Ira Perrot) Tamara expuso en el *Salon d'Automne* de 1922. Por aquel entonces los Salones habían perdido parte de su prestigio y el público comenzaba a frecuentar marchantes, galerías privadas, grandes almacenes (como Le Printemps) e incluso los estudios de los pintores, pero seguían siendo el foco principal de reconocimiento. Como reacción al Salon Oficial, muy conservador (en 1880 se habían negado a exponer a Manet, Courbet y los impresionistas) en 1903 surgió *Le Salon d'Automne*, al que seguiría *Le Salon des Indépendants*, tras la batalla entre los cubistas analíticos y los cubistas sintéticos. El grave problema de estos Salones era la ingente cantidad de obra expuesta, lo que abrumaba al comprador y, en el caso de *Le Salon des Indépendants*, la ausencia de criterio estético para seleccionar las obras (todo lo que se enviaba se exponía). Tamara fue elogiada por su sentido del color. A partir de su reconocimiento Tamara se sumergió en un ritmo frenético y, a la vez, ferozmente metódico, tratando de compaginar la vida de estudiante, pintora, esposa, madre de família y transgresora nocturna. En esos *années folles*, tras una juerga loca, volvía a casa llena de energía -y de cocaína- para ponerse a pintar disciplinadamente hasta el amanecer. Luego dormía unas horas, hacía la compra, comía con Kizette, visitaba el Louvre o alguna galería, volvía a cenar y se marchaba después tranquilamente a una representación teatral, luego a un cabaret, después a algún ambiente sórdido donde apaciguar la libido de una forma voluntariamente sórdida, y a casa a pintar. Se mantenía con coca, valeriana y tres cajetillas de cigarrillos diarias. Era perfeccionista y de una pulcritud exasperante: si un plato, un objeto era vulgar, lo rompía: «Quiero precisión en todo, lo mismo que en mis pinturas. La mesa tiene que estar perfecta. Mis pinturas están acabadas desde este rinconcito a este rinconcito, e igual con todo» (Claridge 1999: 86). En términos psiquiátricos se hablaría de una personalidad maníaco depresiva (bipolar).

La nueva mujer ha aparecido en Francia. En su origen, la *new woman* fue un ideal feminista de finales del XIX y comienzos del siglo XX que reivindicaba la igualdad de hombre y mujer; tomando su inspiración en las luchas sufragistas y en novelas como Madame Bovary, La Regenta o la obra de teatro Casa de muñecas. En Francia tomó otro sentido, y se refería al nuevo aspecto de la mujer (su maquillaje, su forma de vestir, su conducta social). Quedaba resumida en esta frase: «dime lo que llevas y te diré quién eres». El cine, las revistas y la publicidad convirtieron esta imagen en mercancía, però a la vez la mujer fue ganando en emancipación. En un tono más mundano, la antorcha reivindicativa la tomó en París en los años veinte la «*garçonne*» y en Nueva York las *flappers*. La *garçonne* (femenino de garçon, muchacho) es vocablo despectivo cuya equivalencia sería «virago» ('que actúa como un hombre'). En

efecto, la nueva mujer adopta una figura andrógina, con el pelo corto al estilo *bob cut*, traje sastre o traje pantalón con corbata o esmoquin, aplanamiento del busto, abandono del corsé. De costumbres liberales, no se sujeta a los convencionalismos sociales y fuma, bebe, conduce, mantiene relaciones extramatrimoniales u homoeróticas conocidas. El término procede de la novela de Víctor Margueritte *La Garçonne* (1922) y en seguida fue adoptado como señal identificativas por las mujeres rompedoras de la época (Coco Chanel, Suzy Solidor, Kiki de Montparnasse). Hay una diferencia entre las *garçonne*s francesas y las *flappers* norteamericanas. Las europeas en cierta manera son trasvestidas que rechazan ser identificadas con el sexo débil (monóculos, bastones, boquillas, moda unisex) las flappers lucen peinados y faldas cortas, llevan collares, guantes, bolsos, pero actúan y se mueven como los hombres. La conmoción social fue evidente. La mujer ocupa su lugar en las calles, en las profesiones, en las revistas. Verla conduciendo un automóvil ya no es motivo de escándalo. Tamara se representó de esta guisa en su *Autorretrato*, pero, si bien coincidía en su filosofía de vida con las *garçonnes*, en cuestiones de vestir era diferente. En la portada de *Die Dame* Tamara se representa con un casco de piloto, integrada en la máquina como podría estarlo un hombre: «yo estaba vestida como el coche, y el coche como yo». Mujer y coche son dos en uno, la frialdad metálica de los colores y la rigidez de las formas geométricas anuncian un nuevo modo de ser mujer. Años después, en 1974, la revista Auto-Journal destaca la identificación del retrato con la mujer independiente: "Lleva guantes y un casco. Es inaccessible: una belleza fría e irritante tras la que se adivina a un ser formidable ¡esta mujer es libre!" (Néret 2001: 7-9)

Tamara se da cuenta de que para que una mujer artista triunfe necesita el apoyo de un hombre: en su círculo, Maria Laurencin cuenta con el apoyo de su amante Guillaume Apollinaire, Sonia Delaunay de su marido, el cubista Robert Delaunay, Münster de Vasili Kandinsky, Alice Halicka de Marcoussis, Frida Kahlo de Diego Rivera, Lee Krasner de Jacson Pollock, Lee Miller de Man Ray, Leonora Carrington de Marx Ernst, Françoise Gilot de Picasso... Es una ilusión pensar que la mujer puede hacer algo por sí misma, sin un protector. «Para que una mujer triunfe en el mercado ha de estar emparejada con el genio de un hombre», declaró con amargura Georgia O'Keeffe, quien por otra parte siempre contó con el apoyo incondicional de su marido, el conocido fotógrafo y galerista Alfred Stieglitz: «Dicen los científicos que las mujeres sólo pueden crear niños, pero yo digo que pueden también producir arte, y la prueba de ello es Georgia O □Keeffe". Hemos de recordar que el prestigioso Hans Hoffman dirigía este elogio a sus mejores alumnas: "Este cuadro es tan bueno, que no puede saberse que es obra de una mu-

jer" (Chadwick 1992:82-87). No debe, pues, extrañarnos el desahogo de Leonora Carrington en una entrevista reciente (murió en 1911, a los 94 años): "Ser mujer sigue siendo muy difícil todavía. Y debo decir, con un mejicanismo, que sólo se supera con mucho trabajo cabrón". Tamara lo tuvo claro desde un principio: «es difícil ser mujer en este mundo. Para sobrevivir hay que usar el cuerpo y la sexualidad y después la gente se queda en esto» (Domínguez 27.5.2011: El País).

«Cuando empecé había muchas mujeres que empezaban a pintar. En aquella época había más mujeres que hombres... Pero sus nombres hoy están olvidados; no el mío»[2]. Es cierto. Sólo perduraron pintoras de clase social alta, como Mary Cassat. Hasta entonces, la pintura era solo un perfeccionamiento de la educación social de la mujer, nunca un modo de vida. Se seguían las ideas plasmadas por Sparrow (*Pintoras del mundo,* 1905) y Stieglitz (*Las mujeres en el arte*, 1919), que consideraban el arte femenino era «sensiblero y mujeril», «propio del género decorativo» mientras que el masculino era «intelectual: «La mujer siente el mundo de manera diferente al hombre... la mujer recibe el mundo a través del útero, este es el asiento de sus emociones... La mente está en segundo lugar». A comienzos de siglo, la École Nationale pour les Jeunes Filles, la única escuela oficial abierta a las mujeres incitaba a sus alumnas a trabajar las artes aplicadas y decorativas, dejando el caballete a los hombres. Picasso, Braque y Matisse habían hecho sus pinitos en las artes decorativas sin merma de su prestigio, pero en cuanto una mujer se ocupaba de diseñar ya quedaba adscrita a lo decorativo. Mujeres artistas cubistas como Alice Halika, Suzanne Duchamp, Marie Blanchard no figuraron en las historias del movimiento, incluso la Halika fue obligada por su marido a destruir sus pinturas cubistas, ya comprometidas con un marchante, y volver a los diseños de telas, de lo que vivían los dos. En el mundo literario las mujeres se autopromocionaban mutuamente, pero en el pictórico se necesitaba de una presencia fuerte masculina.

Tamara ya era libre antes de seguir la moda. Evitó la imagen de mujer «descocada, fría, liberada y sin pecho» que pretendía Coco Chanel y proclamó un modelo de mujer audaz, voluptuosa, narcisista y dueña de sus recursos. Solo era tradicional en su amor a los maestros renacentistas. Hacía lo que le parecía bien, en el momento en que se lo parecía. Su ideario: el fuerte no es el que hace lo que quiere, sino el que hace lo que quiere hacer; el fuerte hace que todo gire en torno a su proyecto. «Vivo la vida al margen de la sociedad, y las reglas de la sociedad no se aplican a los que vivimos al margen».

Se hizo amiga de la norteamericana Nathalie Barney a través de la duquesa de La Salle, cuyo retrato pintó (precisamente el término «ama-

2 Quartet, la escritora Jean Rhys destaca esta característica de aquel París.

zona» con el que algunos críticos tildaron a Tamara procede de Rémy de Gaurmont, editor de Le Mercure de France, que así llamaba a Nathalie y por extensión al grupo de lesbianas que la acompañaban). De este círculo recibió muchos encargos, pero lo encontró aburrido. Allí conoce a Gide, que la impresiona. Tamara se reencuentra con él en el estudio de Lhote. Ambos eran jurados en Le Salon d'Automne: Tamara les enseña el cuadro que iba a presentar, *Perspective* (*Les deux amies*) de gran intensidad homoerótica, y Gide se compromete a colocarlo en un espacio visual destacado. Los críticos destacaron el dominio que ya tiene Tamara del volumen a través de los pliegues de las telas, así como la frialdad emocional y la combinación de cubismo con elementos clásicos, pero, sobre todo, la «presencia» de la pintura, que obliga al espectador a mirarla en un «primer plano». Esta «presencia» hizo que muchos críticos pensaran en un hombre, incluso Tamara firmaba ambiguamente como «Lempitzki», en masculino, lo que se interpretó como un guiño de «amazona». Había en el público comprador una gran receptividad al desnudo, sobre todo los de pintores de la «Escuela de París». Tamara fue incluida o excluida sucesivamente en este grupo, sin que a ella le interesara.

La obra de Courbet «*El nacimiento del mundo*» fue recuperada por pintoras como Suzanne Valadon y Émilie Charmy, que disputaban a los varones la exclusividad de pintar el desnudo femenino. Tamara recibió gran influencia de los desnudos agresivos y carnales de Valadon, que se rebelaba contra la negación de la sexualidad femenina; también de Marie Blanchard, de Alice Halicka, de Marevna Vorobev, todas buscando un estilo propio en el desnudo, diferente al de los hombres. Pero su influencia mayor la recibe de Botticelli y de Correggio: Tamara mezcla el desnudo clásico, seductor però no obsceno. con la agresividad sexual de Courbet y de las pintoras que la preceden, y el fruto final será «La Bella Rafaela», considerado en 1973 por el Sunday Times como «el desnudo más importante del siglo XX».

A ojos de la sociedad, que unas mujeres se desnudaran para ser pintadas por otras las convertía en lesbianas. El hecho de que la moda de vestir fuera andrógina no quiere decir que la sociedad aceptase como normal la homosexualidad. En los hombres solo era permitida como depravación de una mente enferma (Proust), pero cuando Gide escribió Corydon, donde el personaje homosexual es presentado como positivo, su osadía le costó no entrar en la Academia Francesa. Con las mujeres se tenía más manga ancha siempre que no escandalizaran, pero las mujeres de Łempicka, aun cuando ella se declaraba deudora de los clásicos, especialmente de Ingres, apuntan claramente al placer sexual de las reflejadas.

La consideración de pintora de escenas homoeróticas aumentaba su caché. El cuadro *Dos mujeres,* expuesto en Le Salon d'Automne

(1925) entusiasmó a la crítica, pero etiquetó definitivamente a Tamara como pintora de escenas lésbicas. De esta época (1926) son sus mejores cuadros, *The Model* y The *Four Nudes*. *La Modelo* repliega distraidamente su negligé, dejando a la vista un muslo excesivamente grande en relación al pecho y el torso medio descubierto. Es una pintura de factura convencional cuyo antecedente más claro es Vermeer, *La mujer que toca la espineta*, sobre todo en el tratamiento de blancos y negros y en la luz que inunda el lado izquierdo de la figura. Pero el «efecto Tamara» es la curva en forma de S que sirve de fondo a la figura y del que la pierna, rotunda, parece salir en busca del espectador, mientras el otro brazo de la modelo busca cubrir su cara, en un gesto no de pudor ni de gazmoñería, sino de interceptación de la mirada ajena, creando lo que los críticos llamaron «el antiilusionismo» de Łempicka. Si nos fijamos, todo es equilibrio y equivocidad: el gris del interior del fondo negro es, mirado atentamente, una cerradura por la que el espectador-voyeur pretende observar en el momento de desvestirse a una criatura inocente... o no tanto, por esa provocadora posición del muslo, que parece salir de la tela en busca del mirón. También en este año dio los últimos retoques a *Le rythme*, discretamente acogida por el público pero que entusiasmó a la crítica: "los cubistas se han apropiado de Ingres pero ¿acaso Ingres es cubista?. Lempicka nos hace creer que es posible[3].

En *Four Nudes* la actividad sexual es compartida. Los cuerpos son rotundos, las espaldas musculosas, los rostros en su momento de placer. Es *El baño turco* de Ingres (1862) pero con una distorsión de la perspectiva, con los cuerpos tapando el fondo del cuadro, a punto de salir del lienzo. La figura ocupa todo el espacio, al punto de que los pies y la coronilla parezcan quedar cortados por los límites de la pintura como en *Seated Nude*. De la *Muchacha con guantes* solo vemos torso y rostro, no deja espacio para el fondo: parte del ala superior de la pamela y un poco del codo derecho se escapan de los límites. *Andromeda*, de rodilla, nos deja ver algo del paisaje urbano del fondo.

Otro modo de representar la sensualidad es mediante el fetichismo de guantes, pañuelos (*Autorretrato; La Bella Rafaela*), estolas de visón (*Retrato de Mrs. Bolt; Mujer con cuello de piel*), braguitas medio insinuadas (*Kizette niña*), encajes (*Nana de Herrera*), blusa y falda entreabiertas (*Arlette Boucard*), arrugas del vestido que al ceñirse resaltan el ombligo y el triángulo del sexo (*Ira P.*). Gilles Néret apunta la influencia de Ingres en esta mezcla sutil de carne y tela, muy destacado en *Young Lady with Gloves (Joven con guantes)* y recoge esta cita de Gaëton Picon: "no hay nada tan excitante, sutil e ingresco como cuando se establece una armonía perfecta entre un terciopelo y un trozo de car-

3 Le Cinema, marzo de 1926. Similares elogios en Le Figaro y Un Livre. Solo Paris World señala que los desnudos de Lempitzki (sic) son decorativos y predecibles.

ne desnuda, entre un chal y un mechón de pelo; como la línea del encuentro entre un comienzo del pecho y un escote, entre un brazo y un guante alto" (Néret 2001: 44).

Vemos que los desnudos de Tamara son mujeres de piernas y brazos descompensados, de mirada fría e inexpresiva (*Seated Nude*, 1928; *Andromeda,* 1929), autistas, cuyas redondeces tapan un fondo de rascacielos. Tamara ya tiene su tema, una mujer solo para su placer. Una mañana Tamara tomaba apuntes en el Bois de Boulogne cuando vio que todos se giraban a contemplar a una mujer impresionante. Era una prostituta de lujo, *La bella Rafaela* (1927). Tamara le pidió que posara para ella. Era de curvas botticellianas. La pintó reclinada sobre una superficie gris, con un mínimo de tela escarlata en su pecho derecho y la pantorrilla, el brazo izquierdo en alto, el derecho sobre el pecho, acariciando el pezón, los ojos cerrados, labios rojos y gruesos ligeramente entreabiertos, el rostro apacible, el cuerpo retorcido de placer, el pliegue de la axila hacia su rostro, como si la modelo se complaciera oliendo su cuerpo, las piernas en primer plano, distorsionadas, asimétricas con el resto del cuerpo. Esta mujer está complacida en sí misma. Narcisismo absoluto. Es de un erotismo inmediato, propiciado por la perspectiva frontal en que está expuesta: despierta en el espectador deseo y desazón. Algún crítico la comparó con la *Olympia* de Manet, pero esta segunda no es tan directa, se preserva desde la media altura del tálamo donde yace y de la postura de medio costado desde la que nos observa, en lugar de invitarnos a ella. El crítico Bruce Bernard, del *Sunday Times* la consideró (1976) «quizá el desnudo más bello del siglo XX[4]». El crítico Arsène Alexandre subrayó la gran dependencia de este y otros retratos de Tamara con *El baño turco* de Ingres, llamándola «Ingres perversa» por su ausencia de sentido de pecado y culpa en su obra.

Y nos queda *Adam and Eve* (1931), el cuadro por el que en 1984 se pagó dos millones de dólares y recuperó del olvido a su autora, ya fallecida[5]. Tamara estudió las representaciones, entre otros, de Cranach el Viejo y Francis Picabia, pero al final se acercó más a la sexualidad atlética y desinhibida de Suzanne Valadon, con la que compartía una agresividad sexual que los críticos tildaban de masculina. El desnudo masculino es más erótico que el femenino, algo raro en la pintura occidental; el horizonte es el habitual en Tamara, negro, blanco y gris, sobre el que resalta el rojo de los labios y uñas de «una Eva moderna con el cabello rizado como corresponde al estilo de nuestra época emancipada, desnuda pero casta en su desnudez y, por ello, aún más de-

4 Sunday Times Magazine, 22 de agosto de 1976. El 1 de enero de 1978 el New York Times le dedicó un suplemento.

5 No todo fue elogios. Denunciando lo que se «olía» como una operación comercial, Peter Plagens, Newsweeck, abril de 1994 título, despectivamente, «El precio subirá, Tamara».

seable»[6]. Ambos transmiten la ausencia de culpa en su placer, al que acecha solamente el fondo ominoso de los rascacielos.

Tamara elegía sus propios modelos. Solían ser prostitutas de clase alta, con las que no mantenía relación sexual hasta que el cuadro estaba acabado porque necesitaba esa tensión erótica para afinar su sensibilidad. Solo Ira Perrot, cuyo cuerpo flexible, sus senos perfectos y su cabellera rojiza gustó de alabar toda su vida, era a la vez modelo de muchos de sus cuadros y amante ocasional. Para *Le rythme* le faltaba una figura. Una noche, en el *Théatre de Paris* vio exactamente a la persona que necesitaba para completar el cuadro. Se dirigió a ella y le pidió que posara desnuda, a lo que accedió. «Tenía un cuerpo perfecto, un color de piel maravilloso, clara y dorada». Estuvo posando tres semanas y al acabar Tamara le preguntó qué prefería, si flores, un perfume, dinero... «Nada. Conozco sus pinturas y las admiro. Adiós». Nunca supo quién era. Para el Adán le pidió al policía de barrio que posara desnudo. Y posó.

Las mujeres pintoras comienzan a ser *vistas* como artistas por el público, cansado del enfrentamiento entre cubistas y surrealistas. Suzanne Valadon, Émilie Charmy y la propia Łempicka son las mejores retratistas de desnudos, y sus ingresos aumentan. Según comentario de Víctor Contreras, Tamara no consideraba el retratismo un arte decorativo o menor, sino el espacio donde se combinan la imaginación y la técnica: «pinto a la persona como es, pero también la pinto por dentro, no solo por fuera... es más interesante que pintar cosas que no significan nada»[7]. Pero mientras la Valadon ya era de antes una artista consagrada, y la Charmy, con sus retratos de escritores y políticos, se gana el respeto del arte, Tamara continúa con su galería de aristócratas y millonarios, lo que la condena a ser considerada una reaccionaria nostálgica de un mundo periclitado. Ella frecuentaba a los aristócratas y a «inmortales» como Cocteau, de quien copió el truco de exhibir sus bellísimas manos en las fotografías. Pero, como le pasó a él, la vida social le dio fama y clientes adinerados, pero no prestigio entre los artistas. Equivocada y tozuda, Tamara aumentó su faceta anticonvencional a través de fiestas escandalosas (pintar con comida sobre criadas desnudas). No supo ver que en este período de entreguerras los ricos volvían al decoro y al orden burgués, condenaban la frivolidad y la ostentación, y volvían a escandalizarse con la sexualidad explícita. En las fotos de sociedad se refleja pintando en su estudio lujosamente vestida, lo que promovía la cólera o la hilaridad de los «verdaderos» artistas, sin advertir que esta era un costumbre renacentista, la de autorretratarse el pintor

6 Mary Lawrence editó en 1980 *Lovers*, A&W Publishers, NY, una colección de cuadros con dicho tema. Kizette escribió como introducción al de su madre estas palabras.

7 Laura Claridge, Conversaciones con Víctor Contreras.

y su família con sus mejores galas. Así consiguió que la alta sociedad la considerase una mujer depravada, y para los artistas una dilettante. El problema no fue que estuviera en el bando del dinero, sino de la estúpida ostentación que hacía de su uso.

En su conocido ensayo «Wir Frauen» («*Nosotras, mujeres*», 1923) la filósofa alemana Eleonore Kühn desarrolló el concepto de «amistad profunda» entre mujeres que destacaban en algún medio, «pues han de conseguirlo todo desde cero y la única que les puede ayudar es una amiga más experimentada para abrirse camino en la jungla... Ella será la receptora de emociones que otrora iban al hombre: amor, ternura, comprensión, afinidad espiritual...». Tamara tuvo esta amistad a los 23 años en la «vecina pelirroja de padres ingleses» a la que no nombra, cuyos cabellos rojizos reprodujo en varios cuadros y también, seguramente, la modelo de *La muchacha de azul*, su vecina la modelo Ira Perrot. Fue ella la que la invitó a un viaje por Italia en el que Tamara descubrió a Botticelli y a Antonello da Messina, del que volvió trastornada. Pero fue al pintar el retrato de Gide (1924) cuando Tamara entendió que la bisexualidad era el mejor camino para *épater le bourgeois:* escandalizar a la sociedad a través de sus cuadros y de su vida «licenciosa» era también un modo de aumentar su caché. Al final de su vida, Tamara insistía en que el artista «ha de probarlo todo», aunque siempre buscando la belleza (para Tamara, las aventuras de burdel no contaban). Se sabe de un episodio en el club *Rose* en el verano de 1923: Tamara fue desnudando a su amiga, vestidas ambas de etiqueta masculina, hasta palparle los senos («suficientemente redondos») y la vagina («demasiado húmeda para que el pintor se concentre»). Esta performance fue muy comentada, y la aparición meses después de su cuadro *Perspective* la catapultó definitivamente como pintora de temas homoeróticos. Pese a este travestismo, Tamara siempre consideró que la asunción de la masculinidad en una relación con otra mujer era signo de inseguridad. Nunca pintó mujeres andrógina (salvo La duquesa de La Salle), sino mujeres voluptuosas atrapadas en el deseo, o que lo transmiten al espectador. Esto es parte de su narcisismo, pues en tales retratos ella se declara la receptora principal de sus propios cuadros.

En 1925 se celebra en París la Exposition Internationale des Arts Décoratifs Industrials Modernes. El catálogo de objetos expuestos era apabullante, con el mensaje implícito de ser «solo para unos pocos», pero el efecto fue el contrario, que la belleza debía estar al alcance de todo el mundo. Así se instauraba el Art Déco, cuyo efecto fue extender el concepto de belleza a los objetos cotidianos (tostadoras, planchas, encuadernaciones de libros, vestidos), gracias a la afortunada combinación de la Bauhaus alemana y el diseño francés. El Art Déco fue clasificado por la crítica como una derivación popular del cubismo e incluido en el

modernismo. Bevis Hillier fue el autor de la expresión «art déco» en ocasión de la retrospectiva de 1968. Sus características formales son: línias y curvas en primer plano, exageración de las formas mediante ángulos agudos y curvas exageradas, manierismo ampuloso y esquemático, perspectiva única, valoración temática de la tecnología (coches, aviones), referencias al clasicismo, accesibilidad intelectual y económica para el público, etc. Los pintores vanguardistas, opuestos al mercado del arte[8], vieron y denigraron la pintura art déco como un arte figurativo para decorar interiores, un arte femenino sin experimentación, aunque tanto Diego Rivera como los estilizados rascacielos de Georgia O'Keeffe o Picasso (*En la playa; Mujer de blanco*) o Edward Hopper tienen obras reconocibles como art déco. A Tamara le atraía más la esbeltez del Bauhaus que el recargado art déco francés, pero en su vejez se dio cuenta de que la única manera de entrar en la historia del arte era como pintora art déco, y decidió que ella había sido la inventora de este movimiento, con su obra *Irene y su hermana* (1925).

Viaja una vez más, a Italia. Necesitaba a Botticelli, da Messina, Caravaggio. Pero también la libertad amatoria de Italia. Por mediación de algún amigo influyente (quizá Marinetti) visitó en Milán a Castelbarco, que le prepara una exposición. En Italia se la disputan. Pinta a la aristocracia, tiene frecuentes aventuras bisexuales. De vuelta en París los fotógrafos de Harper's Bazaar se las encuentran «casualmente» por el Bois de Boulogne y las incluyen en la revista de noviembre. Aparece en Die Dame, en Vogue, en Vanity Fair, las revistas que marcan la moda de la mujer moderna. Recibe vestidos de los diseñadores más prestigiosos para que los luzca en sus fiestas. Todo esto la va alejando del reconocimiento artístico, como se quejará en su vejez a Kizette.

Vuelve a Italia. Se aloja con los Picenardi, compartiendo con la esposa amistad y marido. Allí conoce a D'Annunzio, que la invita a Il Vittoriale. De esta estancia hace un feroz relato Aelis Mazoyer, el ama de llaves y proveedora de mujeres del poeta. (Tamara nunca le perdonó a Ricci que en la obra sobre ella incluyera el diario del ama de llaves de Gabriele d'Annunzio, reduciendo un tratado de arte a algo sórdido, penoso y falso).Y puesto que su interés era pintar su retrato, cuando vio que no era posible se marchó. Pero se llevó en dedo el topacio que el poeta le había regalado, en su intento de seducirla.

Tadeusz la acusaba de abandonar a su hija, y ella: «la amo con todo mi corazón, pero el alma de una artista tiene muchas necesidades». Kizette observa sobre su madre que «como era artista, se figuraba que tenía carta blanca para hacer lo que se le antojara». Hasta su muerte, Ta-

8 Aunque la mayoría eran hijos de burgueses: el padre de Degas y el de Cezanne eran banqueros, el de Van Gogh, pastor protestante, el de Mary Cassat, agente de bolsa, el de Sisley, comerciante en seda...

deusz se lamentó ante su hija del «absurdo sentimiento de superioridad y del egoísmo» de su madre. «¿Con quién te crees que estás hablando? Yo soy una artista y tú eres un don nadie». Pero un día Tadeusz anunció que se divorciaba y que pensaba casarse con una rica heredera polaca. Ahora fue Tamara la que enloqueció, hasta el punto de presentarse con Kizette en Varsovia para que la niña le pidiera que volviera a casa. En verdad, Tamara perseguía un impossible, conciliar arte y familia. Su orden ideal se resquebrajaba. Comenzó entonces el *Retrato de un hombre inacabado (1927)*, título ambiguo que podía referirse tanto a la cualidad moral del personaje representado como al hecho de tener una de las manos sin acabar. El personaje, con el abrigo cerrado y la bufanda puesta, parece preparado para acabada la sesión e irse de allí; la cabeza tropieza con la parte superior del cuadro, como una decapitación simbólica. El retratado, naturalmente, es Tadeusz.

A partir de este momento Tamara aumentó el ritmo frenético de su vida. Le llovían críticas elogiosas, se la ponía a la misma altura que Matisse, su cuadro *La fille en rose* fue aclamado en Italia. Vanity Fair alababa la exquisita decoración de su apartamento, diseñado por ella. *Irene y su hermana* y *La duquesa de La Salle* tuvieron una gran acogida, aunque para entonces la crítica no sabía bien en qué estilo encuadrarla. La revista *Die Dame* le pidió la portada del número estival de 1928; hizo varias portadas más y a partir de entonces su obra entró en el gran público[9]. En *Die Dame* apareció su famoso *Autorretrato* (*Mujer del Bugatti verde*), considerada la pintura que mejor representa el art déco. Es una tela pequeña pintada al óleo, que representa un coche de color verde hierba, conducido por una mujer con guantes y casco, vestida de un gris monocromo. Transmite la idea de velocidad y libertad. La mujer mira con insolencia al espectador, como si lo invitara a subir.. En el tema hay una evidente influencia de Marinetti, al que conocía desde San Petersburgo y que la había puesto en contacto con Castelbarco[10].

9 Varias de las pintoras más famosas querían transformar el diseño de moda en arte sin dejar por ello de moverse entre las vanguardias, pero a Tamara no le interesaba (Sonia Delaunay tapizó con sus telas el Citroën 5CV. Marie Laurencin diseñó el vestuario del ballet de Díaguilev). Una vez le preguntaron a Tamara si seguía la moda de estas revistas. Fiel a sí misma, contestó que la moda la hacía ella, y que los diseñadores se limitaban a copiar sus ideas. Marinetti: "Un automóvil de carreras con su capó adornado de gruesos tubos parecidos a serpientes de aliento explosivo..., un automóvil rugiente que parece correr sobre la metralla, es más bello que la *Victoria de Samotracia*." Marinetti, "Fundación y manifiesto del futurismo", en *Le Figaro*, 20 de febrero de 1909. "El calor de un pedazo de hierro o de madera es para nosotros mucho más apasionante que la sonrisa o las lágrimas de una *mujer*." "Manifiesto técnico de la literatura futurista", 11 de mayo de 1912. Como cuadro no fue expuesto hasta 1972.

10 Marinetti, "Fundación y manifiesto del futurismo", en *Le Figaro*, 20 de febrero de 1909. "El calor de un pedazo de hierro o de madera es para nosotros mucho más apasionante que la sonrisa o las lágrimas de una *mujer*." "Manifiesto técnico de la literatura futurista", 11 de mayo de 1912. Como cuadro no fue expuesto hasta 1972.

En general, las portadas de revistas es una parte olvidable de su obra: la «nueva mujen» (andrógina, estilizada, de pelo corto) nada tenía que ver con los cuerpos voluptuosos de sus pinturas. Se ha llegado a afirmar que *En plein été* y *Saint Moritz* son una parodia consciente: los rostros son suaves e inexpresivos, de una redondez apenas marcada; los gestos huecos, el sombrero, las flores y los esquíes estereotipados; las pinturas no dicen nada, salvo que comienza el verano o la temporada de esquí.

El barón Kuffner, coleccionista de su obra, le pide que pinte a su amante, la bailarina española Nana de Herrera, para la portada de la revista[11]. Tamara se sorprende de su vulgaridad y le pinta un retrato espantoso. Firma un contrato con Boucard, que le paga espléndidamente: con estos ingresos y la ayuda del barón diseña lujosamente su piso de la rue Méchain, que expone prolijamente en las revistas de moda. En las fotos de sociedad se refleja pintando en su estudio lujosamente vestida, lo que promovía la cólera o la hilaridad de los «verdaderos» artistas, sin advertir que esta era un costumbre renacentista, la de autorretratarse el pintor y su familia con sus mejores galas.

Vuela a Norteamérica. La crítica, sin saber dónde encajarla, la califica como pintora de la alta sociedad. Tamara queda fascinada con Norteamérica. Fabulosos rascacielos, los mejores clubs del mundo, individualismo emprendedor, riqueza. Lo que más le agrada es el empeño de ser el mejor. A pesar del crash del 29 recibe muchos encargos. Sin los ricachones y gastosos norteamericanos no habrían existido los años veinte, pero en los treinta apretó la crisis: los puristas vieron en ella la oportunidad de regenerar la pintura de su lacra económica, pero fue al revés: desaparecen los Salones y se imponen los marchantes y los galeristas privados. Tamara toma de galerista a la prestigiosa Colette Weil, vendedora de Braque y Matisse pero también abierta a los nuevos pintores con talento. De vuelta a París Tamara aumenta su ritmo de trabajo, temerosa del crack; Kizette la recuerda trabajando a las cuatro de la mañana con música de Mme. Butterfly, pero también largos períodos de inactividad en cama a causa de la depresión.

Realiza la primera exposición en solitario de una mujer en la galería de Colette Weil (1930), y las revistas más prestigiosas de arte (*Commedia, Beaux-Arts, La Pologne,*) la alaban. En 1931 pinta *Idylle* (*Le départ*): es la despedida de un amante (¿Picenardi?), un marino cuyo barco se llama 'Tamara'.;solo se expuso una vez. Entre 1931 y 1933 vuelve a pintar sobre madera, como la escuela holandesa del XVII.

Aunque Tamara se negaba a catalogar el arte por género, el auge que estaban tomando las exposiciones solo de mujeres la llevó a participar en

11 [Nana de Herrera] «se presentó en mi estudio muy mal vestida, no era elegante ni tenía personalidad. Me dije: oh, no, yo a esta no la pinto». Wayne, John: Gabriele d'Annunzio, conferencia. Publicaciones del instituto Italiano de Cultura, Washington, 1997, p. 15.

la que realizó la FAM (Femmes Artistes Modernes) en la Maison de France (1933). Ahora aceptaba que se la considerase mujer pintora. Su carrera iba en aumento, a pesar de la ruina económica del mercado del arte.

Mantiene una relación con Suzy Solidar, cantante de la *Boîte de Nuit*, retratada por Picasso y Braque. Su retrato es un desnudo de medio cuerpo con el brazo por encima de la cabeza, resaltando sus pechos erguidos, los labios rojos y sensuales, la mirada directa hacia el espectador. Consigue reflejar la lascivia que su cuerpo despertaba. Además de amante, Suzy Solidar era una experta relaciones pública que iba a posar con fotógrafos, lo que benefició también a Tamara. En 1934 se casó con el barón Kuffner, un hombre que admiraba y coleccionaba su arte desde años atrás.

Vuelve a recaer en sus depresiones. Sus cartas a Gino Puglisi revelan su estado de ánimo; «padezco la depresión de los artistas. Cuando uno crea y saca tantas cosas de dentro, acaba por secarse y deprimirse», le escribió (Harrison 1978: 38-49 ha estudiado muy bien este momento en la vida de Tamara). El barón trata de interesarla en la vida social de Budapest y Viena, muy intensas, pero su melancolía no decae. Se interna en la clínica Bürcher de Zurich. Su estado empeora. Entonces tuvo su famosa alucinación, en la que decidió pintar *Madre superiora*. Sus cuadros entre 1935 a 1939 *(Madre superiora, El campesino, Los refugiados, San Antonio, Viejo con guitarra*) revelan su estado de ánimo. A partir de este momento su pintura gira hacia el hiperrealismo, fijando su mirada en los marginados de la sociedad. La crítica destaca el contraste entre las pieles suaves y cuidadas de sus desnudos eróticos y las verrugas, las comisuras caídas, las pieles terrosas de los nuevos. Al principio se la consideró erróneamente como naturalista, aunque en realidad era una síntesis audaz entre el expresionismo alemán y el Quattrocento italiano.

Participa en tres exposiciones colectivas de mujeres (1936, Femmes Artistes d'Europe; 1937, Jeune de Paume y Femmes Artistes Modernes, Galerie Charpentier) pese a su convencimiento de que el arte no tiene sexo. En realidad, con este respaldo masculino a las artistas pintoras los críticos buscaban zaherir al surrealismo, pero el beneficio para las pintoras fue innegable. Tamara aplaude que la alta costura, el diseño y la fotografía entren en la categoría de arte.

Los Kuffner ya habían entendido que había que abandonar Europa. Sigilosamente el barón fue vendiendo sus posesiones y enviando el dinero a Norteamérica, aun dejando en Paris gran parte de sus tesoros; después, con el pretexto de una exposición de Tamara se embarcaron hacia Estados Unidos. Su último cuadro en París presenta a una mujer despeinada, de edad similar a la que tenía entonces Tamara, huyendo con un niño en brazos bajo un cielo pleno de nubarrones. El título, *La fuite* (La huída).

Desde el primer momento la prensa catalogó a Tamara como «la baronesa del pincel». Además, todavía existía la división entre pintura masculina y femenina, lo que hacía inclasificable la obra. Sus cuadros eran decorativos, pero el estilo musculoso y agresivo de sus mujeres confundía a los compradores y a los críticos, que no sabían en qué estilo encuadrarla. Ya nacionalizada estadounidense, Tamara se planteó exponer en París: la mujer como grupo tenía más mercado en Francia, aunque, señala Gill Perry, «su obra debía estar centrada en la decoración, la sensibilidad y la delicadeza [campo] en el que las mujeres se muestran superiores al hombre». Se les pedía por tanto, obras «a medio camino entre la naturaleza y la decoración. (Perry 1995:144-ss) El estilo de Tamara chocaba brutalmente con estas exigencias: Tamara presentó su colección de bodegones, que los críticos no supieron adscribir a ninguna corriente. Mientras tanto, Manhattan se decantaba por un arte abstracto propio: las mujeres lujuriosas de Tamara estaban fuera de lugar en ambos continentes. La puntilla definitiva la dio el ensayo de Clement Greenberg, que calificaba a los autores de la Escuela de París de «hedonismo decadente». Aunque Tamara nunca perteneció a esta Escuela, fue integrada entre los pintores proscritos, algo lamentable porque de esta época es su pintura más limpia y botticelliana.

Tamara dejó de pintar. Se acabó. Lo peor que le puede suceder a un artista es que se le defina como Gloria Vanderbilt la catalogó: «es tan graciosa, y sus cuadros tan entretenidos...». Se cumple la profecía que un día le hiciera Cocteau, tanto para sí mismo como para ella: que el arte, el verdadero arte, huye de las lentejuelas y de la farándula, y que el reconocimiento social va en proporción inversa a la valoración de su calidad artística. Para superar la muerte del barón y su empantanamiento artístico Tamara intentó desesperadamente ponerse al día a través de la abstracción geométrica, cuando esta corriente ya estaba siendo desplazada por el pop art. Escribe Gilles Néret: «Los temas más arraigados de la baronesa han dejado de ser convincentes, comparados con los trabajos mundanos y galantes [de su etapa Parisina]. ¿Que peso tiene, en efecto, una Madre superiora al lado de una *Suzy Solidor* o de *La Bella Rafaela*?. ¿No palidece necesariamente la honradez de la gente sencilla, expresada en *Hombre viejo, La bretona, Joven holandesa,* en comparación con la voluptuosidad ingresca de cuadros como *Ritmos, Grupo de cuatro desnudos femeninos,* o *Andrómeda*?» (Néret 2001: 71). Expuso por última vez en Nueva York (1962) recibiendo críticas indiferentes y de pasada, lo que la convenció de que debía abandonar la pintura.

Hubo una retrospectiva de su obra en 1972, sin éxito. Tamara se había retirado a Cuernavaca, resignada a no pintar, viviendo de sus anécdotas. Naciones Unidas declaró 1975 Año Internacional de la Mujer, y Le

Petit Palais de Suiza realizó una gran exposición bajo el tema «Mujer y creación artística», que relanzó a Valandon, Laurencin, Blanchard, Lempicka. Cinco años después murió, en 1980. En 1986 Franco Maria Ricci dedicó todo un número de su revista FMR a Tamara. El New York Times Review publicó trozos de *Pasión por el diseño*, aunque su crítico de arte «se lució» con un exabrupto: «Hoy, sus elegantes, pulcros y andróginos retratos han sobrevivido como obras de una época, pero ninguno llega a la suela del zapato de la gran pintura del período ni de las obras más importantes del art déco que tuvieron un papel primordial en el campo del diseño». El arte de las mujeres pintoras subió espectacularmente, siendo habitual la venta de sus cuadros por más de 500 mil dólares$. Tamara superó el millón con *Portrait of Mrs. Alan Bott*, y el *Portrait of Madame M.* lo rozó. En cambio, las obras abstractas que había pintado en su etapa final para intentar desesperadamente ponerse al día no superaron los 8000$.

Lo demás, ya es sabido: Tamara volvió a la actualidad en 1.94, con ocasión de la subasta en Christie's de la colección pictórica de Barbra Streissand. Su obra *Adam and Eve*, de 1931, fue vendida en 1,8 millones de dólares. Peter Plagens Newsweeck, abril de 1994, tituló, despectivamente, «El precio subirá, Tamara» y lo consideró una operación comercial con una pintora «olvidada... sin apenas obra... sin imaginación... de pornografía blanda». Desde entonces las retrospectivas se han ido sucediendo año a año en todos los continentes, y entre los coleccionistas sus cuadros son un trofeo muy disputado. Pero queda el dilema que la acompaña desde sus inicios: ¿en qué estilo cabe encuadrar sus obras?. Como escribe su mejor biógrafa, Laura Claridge: «¿qué se puede hacer con una artista que se aferra a los ideales del Quattrocento en la era de Picasso, y después a Jacson Pollok?» (Claridge 1991: 391).

Bibliografía

ALEXANDRE, Arsène (1929): *«Autoportrait», revista La Renaissance*, julio de 1929.

BARD, Christine (1998): *Les Garçonnes: modes et fantasmes des années folles.* Paris: Flammarion.

CHADWICK, Whitney (1992): *Mujeres artistas*. Barcelona: Destino.

CLARIDGE, Laura (1999): *Tamara de Lempicka.* Nueva York: Random House.

DENIS, Maurice (1890): *«Definition de Neo-traditionalisme» in Art et Critique,* 23-ss.

DOMÍNGUEZ, Martín (2011): «J. Leonora Carrington, mujer indómita del surrealismo», *diario El País,* 27.5.2011

KOHLER, Arnold (1975): «Au petit Palais», *Tribune de Genève, 2 de septiembre de 1975.*

FOXHALL, Kizette; Philips, C. (1.987): *Passion by Design: The Art and Times of Tamara De Lempicka.* New York: Abbeville Press Publishers.

GREENBERG, Clement (1946): *«Art», Nation* (29 de junio de 1946).

HARRISON, Joanne (1978): *Portrait of the Artist*, Houston City Magazine, agosto de 1978, 38-49.

MARMORI, GIANCARLO (1978): *«Tamara de Lempicka»,* prefacio. En Franco Maria Ricci, Milan.

MAYAYO, Patricia (2003): Historias de mujeres, historias del arte. Madrid: Cátedra.

MORI, Gioia (1994): *Tamara de Lempicka - Paris 1920-193.* Florence: Giunti.

NÉRET, Gilles (2001): *Tamara de Lempicka 1898-1980.* Köln: Taschen.

NOCHLIN, Linda (1971): "Why Have There Been No Great Women Artists?". *Art News*, 22-39.

PERRY, Gill (1995): *Women Artists and the Parisian Avant-Garde*. Manchester: Univ. Press.

PINACOTHÈQUE DE PARIS (2013): *Tamara de Lempicka, la Reine de l'Art déco*. Skira, mai 2013.

PICON, Gaëtan (1967): *Ingres, étude biographique et critique.* Genève: Skira.

RICHARDSON, John (1996): *Picasso, una biografía*. Alianza Editorial.

SMITH, Robert (1987): *Déco and Decadence, New York Times Book Review,* 8 de noviembre de 1987.

WEIS, Andrea (1995): *Paris Was a Woman: Portraits of the Left Bank.* Harper: San Francisco.

Claude Cahun, creadora y observadora inconformista

Carmen Cortés Zaborras
Universidad de Málaga

Resumen: A Claude Cahun se la conoce todavía hoy más en los medios artísticos por sus fotografías y collages que en los literarios por sus textos innovadores, desde los ensayos-poema, autoficciones cercanas a la novela de aventuras como ella quería definirlas, a los ensayos autobiográficos. Reportera de modas, cronista de la ocupación alemana, surrealista, anarquista, reflexionó sobre el arte y la literatura revolucionarios y opresivos, sobre el lenguaje político de las etiquetas, como dirá Maurice Tournier, no solo en sus textos, también en sus artefactos artísticos tri o bidimensionales. Este es el aspecto de la artista que nos proponemos estudiar, es decir, cómo utilizó sutilmente el discurso, también plástico, el intertexto y los elementos icónicos en su crítica social, política y literario-artística.

Palabras clave: Claude Cahun; Traducciones; Textos de reflexión; Textos de creación; Crítica literaria; Crítica político-social.

1. Introducción

Las obras de Claude Cahun y de los otros avatares de Lucy Schwob transitan entre el Simbolismo y las Vanguardias. Tras la muerte de su padre, crea abiertamente bajo el signo vanguardista, atraída por el movimiento surrealista liderado por Breton. Creo, no obstante, que no siempre llega a zafarse de su pasado simbolista, sus textos fluyen en libertad, sus fotomontajes reúnen elementos diversos, aparentemente en la disparidad, pero si analizamos con cuidado sus artefactos discursivos, nada o casi nada parece dejado al azar, la búsqueda es consciente, de ahí, probablemente, su tendencia al pastiche, a la intertextualidad en sus diversas modalidades (general y restringida, interna y externa, literaria, plástica o intersemiótica). De hecho, observamos la prevalencia de la ironía en el desarrollo de los temas político-revolucionarios, más o menos explícitos y en ocasiones en ámbitos solo aparentemente personales, como el sexual. Además, como señala Leperlier (2006: 234), sus creaciones, heterogéneas y formalmente transgresoras (frag-

mentos, caligramas, poemas en prosa[1]), no siempre se hallan cercanas al surrealismo. Se trata, además, de creaciones ambivalentes, que transgreden los códigos genéricos, literarios u otros (Leperlier 2006: 38; Bourse 2012). Todos estos componentes que hemos enumerado tienen su origen en el arte romántico-simbolista, según Aullón de Haro (2000: 62). Es cierto, no obstante, que observamos en sus creaciones algunas de las características propias del vanguardismo artístico recogidas por Martínez Ferrer (1999: 10), si bien muchas se hallan matizadas: el referente se desdibuja; el texto, verbal o visual, pierde su aspecto racional, deviene aparentemente incongruente; por fin, el humor y lo lúdico presiden muchas de sus composiciones, casi siempre dejándonos un regusto amargo, rara vez se trata del juego por el juego. También encontramos ciertos materiales heteromorfos de la expresión propios de la Vanguardia, como las formaciones plástico-textuales, la diversidad tipográfica y semiótica y el grafismo (Aullón de Haro 2000: 63)[2]. Por otro lado, su escritura se caracteriza por la mezcla de estilos, y combina el lenguaje refinado y alusivo con el lenguaje directo del habla cotidiana, lo que conduce a la parodia, a la pantomima (Leperlier 2006: 74). Su discurso se asienta sobre la tergiversación, la manipulación de imágenes, el tratamiento lúdico de la publicidad, del eslogan político o del texto religioso (Leperlier 2006: 76). De este modo, da nueva vida a lo viejo, a lo usado, en la estela de las palabras de Tzara: "on est humain et vrai envers l'amusement, impulsif, vibrant pour crucifier l'ennui" [se es humano y auténtico en la diversión, impulsivo, vibrante para crucificar el aburrimiento] (Tzara 1996: 203). Creo que para Cahun, como para Gómez de la Serna, el humor es el "sentido profundo de toda obra de arte" (citado por Aullón de Haro 2000: 90).

En otro orden de cosas, Shaw (2013: 60) pone en entredicho una lectura simplista de la obra de Cahun, a menudo tomando como base la lectura de *Aveux non avenus*, como puramente narcisista o auto-referente. Más bien está profundamente marcada por la reflexión social y política, por la búsqueda filosófica y artística, mas allá de la plasmación del yo y de la encuesta individual. Sin embargo, no creo que al estar recorrida permanentemente por la duda sobre sus capacidades y su valía, y, paradójicamente, por un sentimiento de orgullo, de superioridad, subyacentes (Leperlier 2006: 234), responda siempre y plenamente

1 Es importante señalar que en el poema en prosa, armazón formal predilecto de Cahun, "adquiere preeminencia el ritmo del pensamiento" (Aullón de Haro 2000: 99).

2 Aullón de Haro (2000: 142) formula de manera muy general la idea que hemos sostenido sobre la pervivencia del simbolismo en las creaciones vanguardistas de Claude Cahun: "[...] sería un grave error considerar a primera vista, como consecuencia de la violentísima ruptura operada entre Simbolismo (Modernismo) y Vanguardia, que ambos movimientos, si bien esencialmente se repelen, en la realidad práctica cultural este último ejecutó la desintegración absoluta del anterior. Es obvio que no fue así [...]".

a una de las características propias de la Vanguardia (Aullón de Haro 2000: 28), la desubjetivación del sujeto y, en cierta forma, su objetualización tras haberse objetualizado el arte.

En este trabajo recupero la visión crítica del mundo y del arte de Claude Cahun, de una manera no exhaustiva, pues la tarea ocuparía mucho más espacio del que aquí dispongo. Para ello he escogido algunos de sus escritos, traducciones, textos de creación o recreación como *Aveux non avenus*, este difícilmente clasificable, pues oscila entre la autobiografía, la auto-ficción y el ensayo, o también un relato de los que componen *Héroïnes*, y textos que denomino de reflexión, como la carta a Paul Levy, el panfleto-ensayo, *Les paris sont ouverts*, y algunos artículos relacionados con el arte y la literatura. Además, considero algunas de las imágenes que compuso, y en las que, sin duda, intervino su compañera de vida, Suzanne Malherbe, conocida como Marcel Moore.

2. Belleza y verdad. Creación y censura

En julio de 1918 Claude Cahun traduce "literalmente" (Cahun 1918: 70) fragmentos escogidos de las transcripciones del juicio contra Pemberton Billing publicadas originalmente por los periódicos ingleses *Times* y *Daily Mail*. El artículo publicado por *Mercure de France*, titulado "La *Salomé* de Oscar Wilde. El proceso Billing y los 47000 pervertidos del *Libro negro*", reproduce, como ella misma dice, las intervenciones centradas en los aspectos literarios y de la vida de Wilde, pero también recoge comentarios de la autora sobre el proceso que se había celebrado dos meses antes en Inglaterra. El título, que engloba los aspectos fundamentales de la única sesión del tribunal tras la denuncia de la bailarina inglesa Maud Allan contra el miembro del parlamento inglés y director del periódico *Vigilante* por un artículo difamatorio contra ella y el empresario que había montado la obra *Salomé* de Oscar Wilde, pone de relieve en su última parte el carácter absurdo de muchas de las intervenciones. En ellas moral, política nacionalista, ciencia psiquiátrica y genética, además de actividades de inteligencia, como siempre oscuras, se alían contra el arte. El interés de Cahun por este proceso tiene que ver con dos aspectos que marcaron su vida: la libertad de expresión y la libertad sexual. Aunque Cahun se indigna contra el puritanismo que encuentra en épocas de guerra la excusa ideal para terminar con la libertad de pensamiento, la elección del título, la selección de las intervenciones, el hecho de recordar entre paréntesis las risas de la asistencia y la breve conclusión, "sin más comentarios" y abierta a la burla, jalonan la lectura para darnos la clave humorística de su escrito, un

humor sarcástico, con el que ridiculiza el trasfondo patriótico y la estrechez de miras, políticas y sexuales. Con gran habilidad, además, Cahun acerca el problema al publico francés, al poner en paralelo este juicio con el que se hizo a Flaubert por su *Mme. Bovary* a principios de 1857 por delitos de ultraje contra la moral pública y religiosa (Patiño Gutiérrez 2013: 77), aunque los procesos no fueran estrictamente comparables. Tan solo apunta la comparación para los "letrados" (Cahun 1918: 70), en este caso, los interesados en la literatura, pero con ello subraya la incongruencia de atacar el arte mediante la ley, que incluye la censura, por una supuesta perversión moral reflejada en la obra literaria. El efecto deseado para este escrito se hallaba aumentado al estar publicado en la revista tras un artículo firmado por la novelista Rachilde, que versa sobre la relación que mantuvieron Oscar Wilde y el principal testigo implicado en la defensa de Billing, Lord Alfred Douglas, y su plasmación tanto en la epístola *De profundis* del poeta como en el libro de Douglas, aunque escrito por su negro literario Crosland, *Oscar Wilde and Myself*, en el texto en francés.

Los escritos de Cahun están jalonados por interrogantes, algunos menores, pequeñas dudas de matiz, señaladas tipográficamente por un signo de interrogación entre paréntesis, otros transcendentales. En *Aveux non avenus* abundan estos últimos. Uno de ellos se mantiene constante en toda su obra, explícita o implícitamente, se trata de la inquisición sobre la posibilidad de poseer la Belleza y la Verdad en la vida y en el proceso creativo. La pregunta, a la que Platón responde con firmeza, sigue siendo perturbadora, la respuesta es difícil si no consideramos las ideas sino la existencia. Desde la conciencia de su imperfección personal, siempre presente, siempre evocada, relativiza la realidad de la primera, anhelo inalcanzable, aislada en una mirada, en un abrir y cerrar de ojos (Cahun 2011: 78), pese a que Leperlier (2006: 63) sostenga que para Cahun la Idea es la belleza en potencia, a la vez física y mental, sensual y espiritual. La Verdad, como la Literatura, ni siquiera le preocupa, de hecho se impuso no buscarla, pues es objeto de opinión, ídolo agasajado, alimentado con constancia en la vida y en el arte. El arte, en realidad la vida que así llamada adquiere cierto valor, son víctimas de la violación constante y vana por parte de la verdad. Aquellos que persiguen belleza y verdad, y en particular los artistas, buscan en realidad la gloria, siguen el banal atractivo de la posteridad y rechazan la búsqueda intelectual, más bien moral, matiza. Cahun reivindica la idea de una vida mejor, asentada sobre una razonable sinrazón, un orden desordenado y caótico, sobre la diversidad y la tolerancia. El arte, vital, revolucionario, debe proponer preguntas, siempre subjetivas, con respuestas o sin ellas, nunca debe estar al servicio de una ideología que se impone, ni seguir el dictado de una mecánica.

La poesía, que algunos de sus compañeros militantes consideraban muerta, está para ella conectada con el instinto sexual, es necesaria, pero debe dejar de ser el objeto de una elite, "Si la spécialisation poétique tend à sa propre ruine, ce n'est pas que la poésie doive disparaître. Au contraire. C'est parce qu'elle « DOIT ÊTRE FAITE PAR TOUS. NON PAR UN » (Lautréamont)" [Que la especialización poética tienda a su propia ruina, no quiere decir que la poesía deba desaparecer. Al contrario. Debe, más bien, "Estar hecha por todos. No por uno"] (Cahun 2002: 507). El razonamiento final de *Les paris sont ouverts* pone la poesía, de hecho, en el centro del pensamiento humano, científico y filosófico, de la comprensión del mundo natural y del universo (Cahun 2002: 532).

Los relatos que conforman la serie *Héroïnes*, cuya publicación conjunta había planeado Cahun, pero que finalmente llevó a cabo Leperlier (Cahun 2002: 126; Cahun 2006), suponen un vuelco de los modelos que los relatos bíblicos, la mitología clásica y el folklore (Cahun 2006: 110) habían extendido e impuesto. La autora da la vuelta al calcetín de estas historias conocidas y, como señala Leperlier, las adapta a un contexto contemporáneo (Cahun 2006: 110) o las hace intemporales en la persistencia de deseos sexuales heterodoxos o excesivamente ortodoxos. Como afirma el editor, al utilizar procedimientos que son habituales en sus obras, como la inversión y la alteración, Cahun no pretende restablecer la verdad, sino añadir una verdad contraria que ponga en entredicho los estereotipos (Cahun 2006: 111-112), que contradiga ese modo de concebir a la mujer como unitaria y estable, fiel a los papeles, buenos o malos, que se le han asignado y a los que se ve casi irremediablemente abocada. De las historias de sus heroínas dirá después que nunca acaban bien, pero que en realidad se trata de una demostración por el absurdo, pues los finales felices, tradicionales en los que la dicha y la prole venían de serie ya no son posibles. Ya hay demasiados niños en el mundo, concluye (Cahun 2011: 162).

Sigamos hablando de verdad y subjetividad. El segundo capítulo de *Aveux non avenus*, titulado "Moi-même" [Yo misma] tiene dos subtítulos, los dos en clave de humor, el primero entre paréntesis reproduce la lengua coloquial a la vez que subraya, por un lado, la soledad ontológica, por otro, la incapacidad humana para comprender al otro fuera de uno mismo, "(faute de mieux)" [a falta de otra cosa]. Bajo este, otro, homérico, que abunda en el anterior con un cambio drástico de registro, "La sirène succombe à sa propre voix" [La sirena sucumbe a su propia voz] (Cahun 2002: 203). El sentido de esta frase parece explicarse en el fragmento introductorio del capítulo: los marinos se ocupan del barco y de sí mismos, del canto que nace de su carne, de su sexo, de sus pulsiones, de sus deseos, en última instancia de su poesía, la sirena solo tiene una víctima, ella misma. Lo contrario son subterfugios novelescos

o comerciales, nos dice, medios para engañarnos y para dejar que nos engañen, decimos, "Nul n'est pris qu'à ses propres sortilèges" [Solo caemos en nuestros propios sortilegios] (Cahun 2002: 207). Shaw (2013: 74) hace una lectura diferente, probablemente complementaria, la sirena se descubre a sí misma, deviene artista, mientras los hombres siguen su vida sin seguir el embrujo de la sirena-mujer, cada género se construye a sí mismo. En cualquier caso, la dificultad para conocerse subsiste al final del capítulo, el canto se ha convertido en redes inútiles: "Je ne puis répondre à mes propres questions." [No puedo responder a mis propias preguntas] (Cahun 2002: 221). Va más lejos todavía al afirmar que nadie puede traicionarnos mejor que nosotros mismos (Cahun 2011: 122).

La crítica es fácil, la creación compleja, el Arte muy difícil, la obra genial casi inalcanzable, y, en cualquier caso, el silencio es muy bello (Cahun 2011: 82). El arte debe abandonarse ante lo irracional, fabricar artefactos sin sentido, que despierten nuestros sentidos abotargados por los objetos cotidianos, esos monstruos que nos invaden. Probablemente los obreros, los trabajadores manuales comprenderían mejor su significado, afirma en "Prenez garde aux objets domestiques" [Tened cuidado con los utensilios domésticos], "si tout dans la société capitaliste, y compris la propagande communiste, ne les en détournait" [si no los distrajese todo lo que compone la sociedad capitalista, incluida la propaganda comunista] (Cahun 2002: 540). Como recuerda Leperlier (2006: 324), del mismo modo que Breton propugna la acción indirecta de la poesía, Cahun solicita la reutilización del discurso y de los objetos para conseguir que el espectador/lector piense y actúe.

3. Naturaleza y sociedad. Mujeres y hombres

En la traducción de la primera parte de la obra *The Task of Social Hygiene*, que Lucy Schwob firma con su nombre, aparentemente solo interviene con algunas notas marcadas como de la traductora. Este escrito del inglés Havelock Ellis, quien, como sabemos, se ocupó extensamente de la sexualidad en sus escritos desde una perspectiva progresista, fue coautor de la primera obra médica sobre la homosexualidad en Inglaterra, y consideró por primera vez el fenómeno conocido hoy como transgénero, se inserta en la edición francesa en una serie denominada "Estudios de Psicología social", que no parece corresponder con la publicación inglesa. Ellis preparó, como para otras de sus obras traducidas al francés y publicadas por el *Mercure de France*, una edición revisada y aumentada introducida por un prefacio del autor. Es interesante señalar que se añade un título al volumen que no existía en el original. Este centra la temática en torno a las mujeres, *La Femme dans*

la société [La mujer en la sociedad], pese a que los dos últimos capítulos se ocupan de las cuestiones de la fertilidad, del control de la natalidad y de sus consecuencias desde la perspectiva de la higiene social, entendida como las medidas racionales y sistemáticas para mejorar la raza y la vida en general de las personas y el entorno (Ellis 1916: 2). Pero, el último capítulo no se hallaba en la obra original, por lo que debemos suponer que, dado que el proyecto de traducción partió de la propia Schwob[3], esta mantuvo contactos con Ellis para organizar la obra e insistir en ciertos aspectos que eran para ambos cruciales, es decir, en que la formación para la higiene social pasa indefectiblemente por la educación y la implicación activa de las mujeres en las decisiones que conciernen a su vida sexual.

Shaw (2013: 60-62) puso de relieve la importancia de esta obra en el desarrollo de *Aveux non avenus* □cuya escritura fue coincidente en el tiempo con la traducción□, fundamentalmente en lo referente a la eugenesia, el mito histórico del amor romántico, la idealización de la mujer, su consecuente subordinación y el matrimonio. La pareja es un monstruo de dos cabezas. Pero es muy probable que la influencia de Ellis sobre el pensamiento y el proyecto vital de Lucy Schwob no se limite a este texto, máxime si tenemos en cuenta que antes de publicar su traducción de este primer tomo, el *Mercure de France* había editado ya los volúmenes que conformaban los "Estudios de Psicología sexual", así como *Le monde des rêves* [El mundo de los sueños].

A propósito del libro de Ellis, en la larga carta a Paul Levy fechada en 1950, Cahun adopta el papel de "Casandra indeseable" (2002: 710), la Casandra cuyas lamentaciones eran innecesarias antes de la primera guerra[4], y cuyas advertencias, como las de otros intelectuales comprometidos, habían sido desoídas, cuando no motivo de burla antes de la segunda gran guerra. Afirma que en su obra *Aveux non avenus* había tratado por todos los medios (humor negro, provocación, desafío) de sacar a sus contemporáneos del conformismo beato y de la complacencia. El término original en inglés, "complacency" (2002: 710), posee un sentido más amplio que en francés al hacer referencia a la conformidad con una situación o una condición dadas. Recuerda explícitamente la advertencia de Havelock Ellis sobre los peligros de la superpoblación humana del planeta □"surpeuplement" (2002: 710) es-

3 Según sus propias palabras, el *Mercure de France* había aceptado la publicación de la obra completa en varios tomos, pero tras la muerte de su director, Alfred Vallet, la publicación no continuó (Cahun 2002: 710).

4 En una nota de la Introducción del texto de Ellis, leemos que, según Newholme y Stevenson, la aportación al crecimiento neto de la población por parte de las mejores clases sociales es ligeramente menor que la de las clases más pobres y que, por lo tanto, "no habría un motivo inmediato para justificar las lamentaciones de Casandra" (Ellis 1916: 19, Ellis 1929: 31).

crito en itálica para ponerlo de relieve, del mismo modo que el deíctico de tiempo "bientôt" que indicaba la inminencia de la desaparición de la especie□, con el consecuente daño irreversible también para el resto de los seres vivos. Insiste en la denuncia de este problema estructural que persistía tras la guerra debido a las contradicciones políticas, pues los mismos países que reconocían su existencia lo multiplicaban con sus políticas. Sutilmente, además, ironiza, no sin cierta amargura, sobre el papel de la Unesco y otros organismos internacionales, en los que los diálogos son simples balbuceos infantiles. Las reglamentaciones, los foros, no responden sino a apariencias, a vanas disputas de egos y a juegos nacionalistas.

Mucho antes de esta segunda guerra, sus heroínas se rebelaban contra la ley de los hombres, como dice Leperlier, contra la ley que fabrica culpables desde el principio de los tiempos (Cahun 2006: 113). La naturaleza esquiva de todas y cada una de ellas se refleja ya en la dualidad que preside la mayoría de los títulos, al complementar el nombre emblemático con un adjetivo o con un sintagma nominal en aposición que desmiente el mito o al menos deja entrever su caída. "Ève la trop crédule" [Eva la demasiado crédula], la ladina Eva, origen del pecado y del sufrimiento de la humanidad, capaz de sostener en sus brazos, casi de acunar, al dragón-serpiente[5], es demasiado inocente, quizás, tan solo culpable de creer todo lo que le cuentan. "Cendrillon, l'enfant humble et hautaine" [Cenicienta, la niña humilde y arrogante], la niña obediente, maltratada, oscura y sin matices, oculta un ser contradictorio e hipócrita, masoquista y manipuladora. Como sus heroínas, algunos de sus auto-retratos nos muestran bustos y cuerpos dobles, triples. En 1928, una Cahun calva le pregunta a su doble "¿Qué quieres de mí?". La unidad no existe, solo la multiplicidad, no hay verdad, solo preguntas, deseos. También los retratos de sus amigos se multiplican en la misma fotografía, Henri Michaux en 1925, André y Jacqueline Breton diez años después se reflejarán en perspectiva y en inversión. Ella misma adopta la pose de Narciso, el misterioso gemelo por quien sintió siempre una atracción fatal, reflejado discursivamente, "Narcisse et Narcisse", en *Aveux non avenus*, pero un Narciso doble e invertido en 1930 y un Narciso cuya representación subvierte la tradición al ofrecer su espalda al espectador en 1932.

La reflexión sobre el funcionamiento de la sociedad capitalista y consumista que se impone desde comienzos del siglo XX, en la que la publicidad y los intercambios económicos presiden la vida de hombres

5 Hago referencia aquí a la representación gótica de Eva que observamos entre el estatuario de la catedral de Reims, en este caso exhibida en una de las salas del Palacio del Tau, antigua vivienda del arzobispo de Reims y residencia de los reyes de Francia en el momento de su consagración.

y mujeres[6], incluso aquellos aspectos relacionados en las sociedades arcaicas con lo sagrado, como las drogas, es el eje en torno al cual gira la primera parte del primer relato recogido en *Héroïnes*. Dedica esta breve narración "*Aux « Èvettes », petites correspondantes du journal* Ève – *et en général à toutes les jeunes filles passées, présentes et à venir*." [A las "Evitas", las pequeñas corresponsales del periódico *Ève* – y en general a todas las chicas del pasado, del presente y del futuro] (Cahun 2006: 7). ¿Publicidad encubierta de una revista cuyo público objetivo eran mujeres jóvenes y modernas a tenor de sus portadas, y que había creado su padre? ¿Publicidad en un cuento sobre publicidad? ¿Homenaje, por el contrario, a las mujeres modernas que querían conocer nuevos horizontes y estaban dispuestas a colaborar con una publicación? ¿Crítica contra aquellas que seguían en el redil en parte gracias a estas revistas y a la publicidad? Pero veamos cómo relata la historia cotidiana de Eva la crédula, personaje principal del que se reproducen los pensamientos entre comillas[7]. Un breve texto en exordio sacado de una reseña sobre un medicamento aparecida en un periódico se convierte en el décimo primer mandamiento: hay que evitar todas las drogas (Cahun 2006: 7)[8]. Así, un tema ya entonces candente que concierne en última instancia la higiene social y el siempre escabroso tema de lo legal y lo ilegal, aquí asociado en el plano simbólico con la medicina y la farmacopea[9], se alía con la publicidad, que ya en la época se prolongaba fuera de los propios anuncios, mezclándose con los mensajes que pretendían ser objetivos y que se dirigían a los lectores y especialmente a las lectoras. En el texto, publicidad-serpiente en sentido figurado, pues engaño, y en sentido estricto, pues los mensajes cambiantes de los anuncios en el texto los forman serpientes de anillos luminosos que evolucionan entre los arboles del Paraíso y provocan "la métamorphose de ces promesses

6 Hallamos diferentes términos que hacen referencia a la economía de mercado y en mucha menor medida a la economía familiar, como "concurrence" [competencia], "entreprises" [empresas], "chèque" [cheque], "rembourser" [reembolsar], "argent de poche" [paga].

7 Por el contrario, Adán y el Padre son personajes secundarios, a los que conocemos por las palabras de Eva o de la instancia narrativa.

8 Conviene señalar que, tras la guerra, muchos heridos y mutilados se habían hecho adictos, que en algunos ambientes literarios y bohemios no faltaban émulos de Thomas de Quincey, también que, a comienzos del siglo XX, se instauró el prohibicionismo y que, además, abundaban los elixires y ungüentos milagrosos que todo lo curaban y a los que se hace referencia explicita en la reseña que se reproduce en el texto. Por otro lado, aunque no se haga ninguna mención, siquiera indirecta, en este texto, también es interesante apuntar que el papel sanador y los conocimientos relacionados con la preparación y suministro de las drogas naturales se encontraban antes mayormente en manos de las mujeres.

9 En la antigüedad Higea, hija de Asclepio, era representada con un serpiente que vertía veneno en una copa y, desde finales del siglo XVIII, dicha representación ya estilizada se ha ido extendiendo como símbolo de la profesión farmacéutica.

merveilleuses" [la metamorfosis de esas promesas maravillosas][10]. Visualmente reproduce características propias de los anuncios: combinan diferentes recursos tipográficos (mayúsculas, itálicas y redondas) y se organizan visualmente para presentar figuras gráficas que no son habituales en la prosa y que imitan los mensajes publicitarios. Pero, Cahun utiliza otros recursos formales para reforzar la credibilidad y con ella la crítica del modelo consumista, al tiempo que hace explícitos los procedimientos auctoriales. Por un lado, escribe la mayoría de los anuncios en inglés, por otro, introduce dos notas del autor/a, iniciadas con asteriscos, como si fueran la letra pequeña de un prospecto, las aclaraciones de un contrato. La primera explica el uso de la itálica: se trata, dice, de citas textuales o casi textuales, oídas o leídas, extraídas de anuncios o de fuentes escritas bien conocidas, como la cita bíblica literal en la que la serpiente ofrece el fruto prohibido a Eva. La segunda juega con la traducción, tan absolutamente libre que no tiene que ver con el original, para burlarse del amor y de la moda, todo ello sobre fondo de Biblia, representada por la Torre de Babel, y sobre la base trillada de la inconsistencia y la inconstancia femenina, sin olvidar un guiño al pecado "original". También con la particularidad de que la autora reproduce palabras que el personaje ha pronunciado, lo que subvierte claramente las convenciones narrativas:

> **Pour ceux qui ne savent pas l'anglais : L'Amour dit : Ajoutez une corde à votre arc en apprenant les langues vivantes. – Ève : D'ailleurs les langues, c'est comme les couleurs vives, ça fait moderne. La Tour de Babel, c'est d'actualité. Il y a même des gens qui disent qu'elle n'est pas encore construite. Si on me demande mon avis, je conseillerai le stuc. Le stuc se porte beaucoup cette année. Moi, j'aime tout ce qui est nouveau, original ! (N.d.A.) (Cahun 2006: 9)[11].

Pero ¿qué proponen? Literalmente una ocasión única, en un guiño al engaño habitual, porque solo queda una pieza de fruta, que Eva comprará, dividirá en cuartos y compartirá con Adán y con el Padre, pues no es egoísta, afirma. Un fruto con el que ser más fuerte, conseguir todas las metas, ser como dioses (ella no sabe si eso es bueno o malo, no le interesa), conocer el bien y el mal. Una fruta muy barata, con la promesa de la devolución de lo pagado si el cliente está insatisfecho.

10 Las luces de neón inventadas por George Claude en 1902 se utilizaron muy pronto en publicidad.

11 **Para los que no saben inglés: El Amor dice: Añada una cuerda a su arco aprendiendo lenguas modernas. – Eva: De hecho las lenguas son como los colores llamativos, hacen parecer moderno. La Torre de Babel es actual. Hay gente que incluso dice que no se ha construido todavía. Si me piden opinión, aconsejaré el estuco. El estuco se lleva mucho este año. ¡A mí me gusta todo lo que es nuevo, original! (N.d.A.)

Otros anuncios son de contactos sexuales para hombres solos, lo que Eva interpreta en los dos sentidos posibles, una oferta de empleo y una posible tentación para su esposo, ninguna de las dos opciones convenientes para ella, y por sus comentarios deducimos que se trata de una prevención moral, ¿moral en el Paraíso? En *Aveux non avenus* confesará que la vida consiste en resistir la tentación. En otros anuncios se ofrece vigor en general y sexual en particular, todo ello en mayor o menor medida relacionado con el primer pecado. Estos productos y servicios interesan a los hombres: "Le Père, ses fils, tous les mangeurs de pommes" [El padre, sus hijos, todos los comedores de manzanas]. En cuanto a lo que Eva desea para sí es conocerse, "Je suis trop ignorante aussi !" [¡Soy una gran ignorante!], aprender sobre el mundo, ser una artista, pintar, escribir, convertirse en la gloria del Paraíso, pero le inquieta saber qué pensaría de ese notable cambio Adán, que como ya hemos deducido es tacaño, débil ante las mujeres y posee poco vigor sexual. Y, por fin, más prosaicamente, Eva quiere saciar su hambre. En resumen, ese es el gran pecado de la Mujer, tener hambre, pocos recursos y cocinar para los demás, pues el Padre, colérico e indeciso, en otro lugar dirá que es demasiado tonto (Cahun 2011: 92), no sabe apreciar sus guisos, y menos la manzana. En 1932, uno de sus artefactos antropomórficos representa al Padre con un falo desproporcionado, erecto, largo y delgado, hecho con una ramita, y con una cuchara al final del brazo. El efecto del conjunto es ridículo, pero qué significa la cuchara: ¿es solo un instrumento para comer? Ya nos había dicho que Dios comía y sufría del estomago, de ahí su mal humor. ¿Es una herramienta? ¿Es un arma? No olvidemos otras preguntas, ¿Dios tiene atributos masculinos? ¿Con quién copula? ¿A quién desea?

En la conclusión del relato se matiza la validez de los mensajes publicitarios, siempre nuevos, siempre jugando con las apariencias, siempre relativos, como el Bien y el Mal, pero la reflexión deriva hacia la guerra, hacia el fanatismo maniqueo de aquellos que no perciben los matices, que no reconocen la verdad, una pureza distinta de la suya. En *Aveux non avenus*, el insulto al otro, en este caso al odiado "boche" se torna erótico, poético, el odio engendrado por el nacionalismo deviene arma mortal que se vuelve contra quienes la blanden. Contra quienes, generación tras generación, se entregan orgullosos en la flor de la vida a la orgía de la muerte, a "torcher le cul du canon" [limpiar el culo del cañón] (Cahun 2011: 156). Sin embargo, aunque todos se hiciesen pacifistas, la paz no tendría lugar, pues la casta política vive de la disensión, del desencuentro, del horror de la palabra.

La vida cotidiana, como la guerra, es abominable. Dios hubiera debido crear un universo infantil, un juguete brillante, de colores, como las palabras con las que ella juega, en el que el dolor, el placer, los

sentimientos no tuvieran validez, fueran meras excusas, en el que las fronteras no destrozasen ni el planeta ni a sus habitantes. Pero Dios también se ha contagiado de la producción en cadena, de la economía implacable. Además, Dios provoca, curiosamente no es una pregunta, como suele serlo, las guerras, los desastres, el sufrimiento...

¿El sexo, los géneros, el pudor? Innumerables respuestas esta vez. Del mismo modo que Butler deconstruyó al final del siglo XX la idea de la naturalidad del sexo originada por el sistema de los géneros, Cahun propuso la contestación de los géneros, de cualquier género, también del andrógino. Ni hombre, ni mujer, ni hermafrodita, solo valemos por lo que somos, por lo que hacemos, por lo que creamos, en última instancia, todos debemos tender a liberarnos de las ataduras (Leperlier 2006: 88).

4. Conclusiones

La recuperación y la inversión de los mitos y los símbolos, la relativización de la verdad, de la belleza, del género y de los géneros, de las formas, de las leyes, de las palabras, de las normas, de los deseos, de las religiones y de todas sus representaciones constituyen los ejes del pensamiento de Cahun, escritora y artista. La liberación de hombres, mujeres, andróginos de los corsés impuestos, incluso deseados, pues el deseo también se puede inocular, ser guiado, constituyó la meta de su reflexión y de sus acciones, puramente intelectuales, contra el capitalismo y el comunismo. También de la resistencia o del sabotaje contra los invasores, no tan diferentes de los invadidos a la postre, oprimidos y opresores en ambos bandos, sometidos a la mezquindad, a la crueldad de la guerra a la que los poderosos envían a los jóvenes, nacidos en demasía para luego ser devorados, destruidos.

Bibliografía

AULLÓN DE HARO, Pedro (2000): *La modernidad poética, la Vanguardia y el Creacionismo*. Málaga: Analecta Malacitana. Anejo XXVIII.

BOURSE, Alexandra (2012): "Claude Cahun : la subversion des genres comme arme politique". *Itinéraires*. N.º 1: 137-145. [https://itineraires.revues.org/1300; 10/04/2015]

CAHUN, Claude (1918): "La «Salomé» d'Oscar Wilde. Le procés Billing et les 47000 pervertis du «Livre noir». *Mercure de France*. N.º 481: 69-80. [http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2018216/f75.image.r=mercure+de+france.langFR; 07/03/2016]

(2002): *Écrits*. Edición de François Leperlier. París: Jean-Michel Place.

(2006): *Héroïnes*. Edición de François Leperlier. París: Mille et une nuits.
(2011): *Aveux non avenus*. París: Mille et une nuits.
ELLIS, Havelock (1916): *The Task of Social Hygiene*. Boston y Nueva York: Houghton Mifflin Company. (E-text preparado por Juliet Sutherland, Ross Wilburn y el equipo de edición electrónica del Proyec to Gutemberg en 2007) [http://www.gutenberg.org/files/22090/22090-h/22090-h.htm#CHAPII; 25/04/2016]
(1929): *La Femme dans la société*, I. *L'hygiène sociale*. Études de Psychologie sociale. Traducción de Lucy Schwob. París: Mercure de France, 1929.
LEPERLIER, François (2006): *Claude Cahun. L'Exotisme intérieur*. Paris: Fayard.
MARTÍNEZ FERRER, Héctor (1999): *Ultraísmo, Creacionismo, Surrealismo. Análisis textual*. Málaga: Analecta Malacitana. Anejo XXVI.
PATIÑO GUTIÉRREZ, Carlos (2013): "Madame Bovary y el proceso judicial contra Flaubert: implicaciones de la libertad en el arte, la filosofía y el derecho". *Tejuelo*. N.º18: 76-100.
SHAW, Jennifer L. (2013): *Reading Claude Cahun's* Disavowals. Farnham y Burlington: Ashgate.
TZARA, Tristan (1918): Manifeste Dada. [http://archives-dada.tumblr.com/post/41521172634/tristan-tzara-manifeste-dada-23-mars-1918; 05/04/2016]

Dª Emilia Pardo Bazán (1851-1921), espectadora, dramaturga y crítica teatral. Confluencias y paradojas.

Concha Fernández Soto
Instituto Provincial de Formación Permanente (Almería)/ Universidad de Almería

1. Introducción

Emilia Pardo Bazán (1851-1921) fue una avanzada en su época. Cultivó todos los géneros literarios con brillantez, a excepción del teatral, en el que siempre se le resistió el éxito. Sin embargo, fue una asidua espectadora y una moderna crítica teatral que jugó un importante papel en la implantación y desarrollo del Realismo y Naturalismo en España. En el plano teórico con ensayos como *La Cuestión Palpitante* (1882) y desde los artículos teatrales recogidos en su *Nuevo Teatro Crítico* (1891-1893), revista fundada por ella misma y a través de la cual nuestra autora se ocupó de analizar y divulgar con pluma certera las obras teatrales de sus colegas masculinos (por ejemplo, *Mariana* de Echegaray, *Realidad* y *La loca de la casa* de Galdós, *La Dolores* de Feliú y Codina, *Mar y cielo* de Guimerá, *Las Vengadoras* de Sellés o *Huelga de hijos* de Gaspar). También fue importante en este sentido su contribución a la crítica teatral recogida en la serie de artículos de "La Vida Contemporánea" de *La Ilustración Artística* de Barcelona (1882-1916) y en numerosos periódicos de la época que buscaban su firma tras los estrenos, como, por ejemplo, los escritos para *La Nación* de Buenos Aires (1879-1921), los de *La Ilustración Española y Americana, ABC* o *La Ilustración Ibérica*. En estos artículos llama la atención su interés por comunicarse con el público y darle noticia de todo lo que configura la vida literaria de su época, y en ese afán divulgativo presta gran atención a la vida teatral madrileña, de la que ella formaba parte activa.

Paralelamente, tratará de aprovechar todos estos conocimientos sobre el mundo teatral para la escritura de sus propias obras (su primer estreno será en 1898, *El vestido de boda*, monólogo escrito para el

Beneficio de Balbina Valverde, actriz popularísima del Teatro Lara), tratando de alcanzar un éxito que nunca llegó. Analizaremos, por tanto, estas confluencias y paradojas en sus diversos acercamientos al hecho teatral.

2. Doña Emilia, espectadora teatral

Dª Emilia Pardo Bazán, no demasiado entusiasta de los entretenimientos de la corte gallega, mostró una temprana vocación por el teatro; era una "aficionada incorregible al teatro" y así lo declara explícitamente, mostrándose muy interesada por todo lo relativo a ese mundo: "Ensayos, estrenos, éxitos y la mecánica interior que esto lleva en sí, despiertan mi curiosidad lo suficiente para entretenerme como un mero *diletante*, por la observación y análisis de pasiones, miserias, luchas e ilusiones que ello envuelve" ("La Vida Contemporánea", *La Ilustración artística*, 26/II/1906).

Sabemos que en sus años de recién casada y en sus venidas a Madrid no se perdía ningún estreno, y así sus salidas preferidas eran "todas las noches a teatros y saraos" (Pardo Bazán 1999:18). Perteneciente a una familia que contaba con el teatro como una de sus más importantes alternativas de ocio (asiduos a la Ópera, abonados al Teatro Principal de la Coruña) no es de extrañar que desde muy joven Emilia se sintiese atraída por este género, como confiesa: "Las muñecas las sustituí con grabados recortados, por medio de los cuales armé un teatrillo en el que los pobres títeres de papel representaban... ¿qué? No me acuerdo; improvisaciones, algo que sería de circunstancias, o que sucedería acaso en regiones completamente desconocidas... Lo cierto es que también aquello era fantasmagoría de mis deseos de asistir al teatro, goce que no siempre se concede a los niños, y menos entonces, en que no era todavía institución el teatro por la tarde... Además, adonde se enviaba a los niños era al Circo, a "los caballitos", y mi afán de ver otra cosa que saltos mortales y perros sabios, debía de ser aspiración confusa, antes que consciente ("La Vida Contemporánea", *La Ilustración Artística*, 08/01/1906). Tanto en los "Apuntes autobiográficos" que relatan sus temporadas en Madrid en el intervalo en el que se instaló con su marido y sus padres en la capital tras la elección de su padre como diputado a Cortes en 1869, como en el diario titulado "Apuntes de un viaje", que recoge las impresiones de la escritora en el viaje que realizó con su familia por varias ciudades de Europa en 1873, queda patente su interés hacia el arte escénico. Así, relata cómo en Madrid asistió a los "primeros dramas de Echegaray y últimos de Tamayo (…), vi a Matilde Díaz, en sus últimos arreboles, hacer con travesía seductora Mari-Her-

nández, la gallega; me solacé con el sano gracejo de Mariano Fernández; Catalina aún no estaba desmoronado, y prometían mucho bueno la fogosa juventud de Rafael Calvo, y los años, poco floridos también de Elisa Boldún. Yo no perdía estreno ni renuevo de drama o comedia, y mis aficiones literarias remanecían (Pardo Bazán 1999: 20). Si la cercanía e interés que mostraba su familia hacia el teatro condicionó su gusto hacia el género, la pertenencia de su familia a una clase adinerada que compartía su tiempo de ocio con la burguesía determinó también su gusto por lo que dio en llamar "teatro serio" y su rechazo hacia otro tipo de espectáculos populares que exigían otros grupos sociales económicamente inferiores, como queda patente en sus primeras referencias al arte escénico. En los "Apuntes Autobiográficos", acusa además a la revolución de septiembre de 1868 –de marcado sesgo popular y contraria a sus creencias políticas- por la proliferación de estos espectáculos en la escena madrileña: "Era axiomático que la revolución había traído consigo la más espantosa decadencia del gusto, y no faltaban hechos que aducir en apoyo de esta opinión. Arreciaba la epidemia de ca-can y bufos, nos se oía tocar sino el Ojo huero o los rigodones de Barba-Azul; Offenbach reinaba, y en las tertulias íntimas del gran mundo, como protesta, leía Gabino Martorell sus quintillas, y una explosión de risas discretamente moderadas por el abanico acogía aquel pasaje: ¿Cuándo enseñaron los frailes Lo que hoy enseña un can-can? (Pardo Bazán 1999: 19-20).

Como hemos dicho, la escritora, además de las esporádicas temporadas que pasó en Madrid y de sus viajes al extranjero, vivió en La Coruña hasta 1887, por lo que tuvo que conformarse con el panorama teatral de su ciudad, menos rico que el teatro de la capital, que contaba con varios teatros y una numerosa cartelera. Pero el espectador de provincias estaba al tanto de los estrenos madrileños por la prensa local, aunque los espectadores provincianos debían esperar a que la temporada madrileña acabase y a que las compañías pasasen por su ciudad, tal y como describía con exactitud Pardo Bazán: "La belleza literaria y la emoción dramática que paladeó en invierno la capital, en primavera la gustan las provincias, y su juicio enmienda o confirma el de Madrid. El provinciano (¡cuántas veces me ha sucedido lo que describo ahora!), durante las largas noches del invierno, entretiene la tediosa velada leyendo los periódicos donde se reseñan los estrenos. Con la imaginación adivina el recinto iluminado, los palcos atestados, las butacas sin mella, el paraíso hormigueando, la atmósfera vibrante, las discusiones de los entreactos y el silencio religioso del momento en el que se abre el telón. ¡Cómo le gustaría estar allí! ¡Qué de incertidumbres al comparar artículos con artículos, críticas con críticas, al ver que uno ensalza lo que el otro … Volviendo a los viajes de la hermosa Talía

diré que en provincias se la suele recibir con los brazos abiertos. […] la Talía emigrante toma varios rumbos […]. En Barcelona funda grandes esperanzas, porque donde hay dinero y gusto no puede faltar al artista aprobación y recompensa. ("La Vida Contemporánea", "Talía trashumante", *La Ilustración Artística*, 13/04/1896).

3. Doña Emilia, dramaturga: la experiencia de una frustración

Lectora de teatro, espectadora precoz y constante, curiosa impenitente, seguidora de la vida teatral madrileña desde sus inicios provincianos, no es de extrañar sus deseos de pasar a la escritura teatral como corolario de un proceso creador en el que sus avances en la novela pudieran dictarle temas y formas.

En esta mantenida afición por el teatro va adquiriendo amplios conocimientos sobre el entramado teatral (público, actores, autores, y empresarios) y los tratará de aprovechar en la escritura y puesta en escena de sus propias obras.

Nuestra autora cuenta sus primeras tentativas dramáticas en los "Apuntes Autobiográficos". Según las indicaciones de doña Emilia, estas primeras obras surgirían alrededor de los años que siguieron a la revolución de 1868: "Mi congénito amor a las letras padeció largo eclipse, obscurecido entre las distracciones que ofrecía Madrid a la recién casada de dieciséis años [...]. Yo no perdía estreno ni renuevo de drama o comedia, y mis afecciones literarias remanecían […] "Excuso añadir que a ratos perdidos cometí dos o tres dramas, prudentemente cerrados bajo llave apenas concluidos. Según puedo colegir hoy, no teniendo ánimo para exhumarlos del nicho en que yacen, eran imitaciones del teatro antiguo. Alguno estuvo a punto de alcanzar los honores de la representación sin yo pretenderlo. Un copista infiel lo dio bajo su nombre a un teatro de segundo orden, donde se lo admitieron y empezaron a estudiarlo. Por fortuna sorprendí a tiempo el enredo, y puse el manuscrito a buen recaudo" (Pardo Bazán 1999: 698-708.)

Tanto la asistencia de su familia y allegados al teatro como sus propias incursiones a los teatros de su ciudad natal, a los compostelanos –en la época en la que acompañó a su marido para estudiar leyes- a los madrileños y a los europeos, hicieron que prontamente la joven Emilia se aventurase a probar el género dramático. Durante los años que fijó su residencia en La Coruña, la escritora no publicó ninguna pieza teatral ni llevó ninguna obra las tablas, aunque sí se aventuró a introducirse en la escritura dramática. De hecho, se cuentan con seis piezas manuscritas: *El Mariscal Pedro Pardo; Tempestad de invierno*; la fragmentaria tra-

ducción de Scribe y Legouvé, *Adriana Lecouvreur*; *Ángela,* el bosquejo *Plan de un drama* y *Perder y salir ganando,* fechadas probablemente entre 1870 y 1880.

Ninguna obra de la escritora perteneciente a este periodo fue estrenada y ella las tuvo en poca consideración. Dª Emilia alberga dudas sobre los méritos de sus primeras incursiones dramáticas, pero estos testimonios ilustran el proceso de aprendizaje de la autora que ensaya formas de escritura teatral a partir de moldes vigentes en sus años de formación, moldes formados en el romanticismo, el drama histórico y la alta comedia.

Cuando se inició en su obra dramática, en 1898, ya era una autora consolidada en la novela y curtida en la defensa de su atemperado Naturalismo, por lo que acomete esa empresa desde la madurez y un acusado miedo al fracaso y al ridículo que se revela en todas sus manifestaciones personales. Ya famosa, con muchos amigos, pero también con enemigos, entra con prudencia en ese mundo, como "de puntillas", porque sabe que se mete en un terreno "resbaladizo" y que sus estrenos serán "mirados con lupa", pero confía en las posibilidades de los grandes actores y actrices para los que escribe sus obras y en su amistad con ellos (Balbina Valverde, María Tubau de Palencia, María Guerrero, Fernando Díaz de Mendoza, etc.). Casi simultáneamente escribe para todos ellos, creemos que con la intención de "dispersar" la atención de la crítica. Y también le viene de antiguo su deseo de estrenar en Madrid; ya está curtida como espectadora y crítica teatral en el "Nuevo Teatro Crítico", conoce muy bien las obras de sus colegas masculinos y ha sido muy crítica con el panorama cultural español. Sus ataques se dirigen especialmente al público, al desvío que éste muestra, acudiendo sólo a la ópera, a las bufonerías y a los frontones; también criticará la mala preparación de actores y actrices. Los éxitos de Benavente y de Galdós (a él le anima con *Realidad*) en el teatro tientan a la escritora. Desde la Presidencia de la sección de literatura del Ateneo enuncia en 1904 sus proyectos dramáticos: "Yo estoy en la dramaturgia, ya de patitas. No sé que saldrá…Las cosas así....Y si hay grita que sea por algo […] Casi he terminado un drama para la Tubau...Otro voy a hacer para la Pino y Borrás. Otro para la Guerrero. .. ¿Qué resultará de todo este fregado teatral? Dirán de mí seguramente lo del ciego. Dos cuartos para que toque y ocho para que lo deje…Porque yo no quería escribir para el teatro y me arranco escribiendo cinco o seis cosas en un año, poco más o menos" (Bravo Villasante 1962: 263-265).

En 1905, en carta a Giner de los Ríos vuelven las incertidumbres: "¿Serviré para el género? ¿Haré en él algo que merezca ser contado? Al leer en alto estas mis primeras comedias, paso del contento a la rabia con suma facilidad. Tan pronto me parece algo, como las encuentro

flojas, absurdas. Lo indiscutible es que dan en qué pensar, y ya es un mérito en mi caso" (Faus Pilar 2003:291).

Las obras que nos han llegado de ella son siete, todas ellas escritas entre 1897 y 1909, es decir, en la que se considera su última etapa literaria, tendente al idealismo espiritual. Los siete títulos son *El vestido de boda*, *La Suerte*, *Verdad*, *Cuesta abajo*, *Más* (luego *Juventud*), *Raíces* y *El Becerro de metal*. Sólo se estrenaron cuatro: *El vestido de boda* (estrenado el 1 de Febrero de 1898 en el Teatro Lara para el Beneficio de Balbina Valverde), *La suerte* (estrenado el 5 de Marzo de 1904 en el Teatro de la Princesa, para el Beneficio de María Tubau), *Verdad* (estrenado el 9 de Enero de 1906 en el Teatro Español por María Guerrero), y *Cuesta abajo (*estrenada el 22 de Enero de 1906, en el Gran Teatro de Madrid por María Tubau). Todas ellas levantaron mucha expectación y obtuvieron un lleno total del público que acostumbraba a asistir a las grandes solemnidades artísticas. Ninguna de ellas obtuvo el éxito que podía esperarse de los éxitos obtenidos por sus novelas. Ella siempre atribuiría su fracaso a la decadencia del teatro español del momento, a la impericia de algunos actores y empresarios, también a ciertos sectores de la crítica a los que menosprecia, y sobre todo a los gustos vulgares del público, al que considera su gran enemigo. Pero, ¿cuál fue su camino hasta su primer estreno?:

Los periódicos, hacia octubre de 1894 no dejaban de publicar rumores sobre la posible subida a las tablas de piezas escritas por los más desatacados novelistas del momento. El tema seguía interesando mucho, tras las tentativas de Pérez Galdós y, además, la temporada teatral de otoño estaba punto de empezar. Y, precisamente, entre el final de cada temporada teatral y el comienzo de las siguiente los críticos teatrales y los gacetilleros intentaban muchas veces paliar la sequía de noticias teatrales con anuncios sobre futuros estrenos (confirmados o no) y otros datos relacionados con el mundo de las tablas, y así anunciaban que novelistas famosos como Clarín, La Pardo Bazán y Pereda iban a tirarse al ruedo teatral.

Otras veces, eran incluso los propios empresarios y autores quienes favorecían este proceso, siempre con vistas a despertar la expectación del público y a conseguir un mayor número de espectadores.

Pero en 1892 se produciría el estreno del primer texto teatral de Benito Pérez Galdós, *Realidad,* en cuya gestación estuvo implicada personalmente Doña Emilia. *Realidad* se estrenó el 15 de marzo de 1892 y un mes después el 16 de abril, la autora manifestaba en una reseña publicada en su revista que el autor: "[h]ace más de cuatro años da vueltas y vueltas en su creador magín la idea de adaptar una novela al teatro y soltarla como un *ballon d´essai* de los nuevos procedimientos llamados a vigorizar nuestra alicaída dramaturgia. (…) ¿Por qué razón

–ha dicho en alto el pontífice del naturalismo francés y ha debido de pensar Galdós- se pretende aislar al teatro de otras formas literarias, con las cuales guarda tan estrecha relación –la poesía, la novela? (*Nuevo Teatro Crítico*, Pardo Bazán 15/04/1892).

Dª Emilia, tenía un alto concepto de sí misma como autora y ya era una afamada novelista (*Los pazos de Ulloa (*1886), *La madre naturaleza* (1887), *Insolación* y *Morriña* (ambas de 1889), y, sin duda, este paso de Galdós al teatro, la animó a seguir un mismo camino. Para ello contaba con el concurso y la amistad de grandes actores que estaban dispuestos a apoyarla; admiraba sin contención a Balbina Valverde, María Guerrero y Fdo Díaz de Mendoza, María Tubau, Emilio Mario y Antonio Vico (con ellos gestionó el estreno de *Realidad* de Galdós), Emilio Tuillier, Rosario Pino y Rafael Borrás.

Así que cuando la escritora llevó a cabo sus obras escogió cuidadosamente a los actores que las representarían, incluso adaptando los papeles para ellos, como se había convertido en costumbre entre sus contemporáneos**.** De Balbina Valverde, que estrenaría *El vestido de boda,* su primera pieza para teatro, diría tras su muerte que era una de las mejores intérpretes que había conocido y que nunca podría ser sustituida ("La Vida Contemporánea", La Ilustración Artística, 23/08/1915); de María Tubau, actriz que interpretaría el personaje de Ña Bárbara en *La suerte*, la primera vez que la vio actuar dijo lo siguiente: Yo he oído muy poco a María Tubau: cuando la vea interpretar una serie de obras que me permitan juzgar sus facultades de actriz, tal vez la estudie detenidamente, pues en la escasez de buenas comediantas que padecemos, ella se destaca con impredecible supremacía, ayudada por una figura muy gentil y una voz pura y fresa que sabe no derrochar" ("La Vida Contemporánea", *La Ilustración Artística*, 21/12/1891). Y, tras el estreno de *La suerte,* la escritora también escribiría para la actriz su obra *Cuesta abajo*. También abundan en sus reseñas las alabanzas hacia María Guerrero y el que sería su marido Fernando Díaz de Mendoza; Pardo Bazán debió trabar contacto con la actriz cuando esta se sumó a los ensayos de *Realidad* de Benito Pérez Galdós para desempeñar el papel de Augusta. Y tras el estreno de esta obra, pronosticó en su *Nuevo Teatro Crítico*, 2/04/1892, un gran futuro para la actriz en el mundo de la interpretación. La compañía formada por ella y su marido llevarían a las tablas la obra de la escritora *Verdad*. La escritora coruñesa siempre tuvo en alta estima al matrimonio de actores, y nunca cesaron sus elogios sobre ellos. Incluso después de que rechazasen estrenar sus piezas *El becerro de metal* y *Juventud* comentaría de María Guerrero: "nadie ignora cómo esta gran actriz domina la cuerda dramática y aún la trágica" ("La Vida Contemporánea", *La Ilustración Artística*,

06/04/1914), y lo mismo opinaba de Fernando Díaz de Mendoza ("La Vida Contemporánea", *La Ilustración Artística*, 27/05/1912).

Y comenzó con una obrita corta, un monólogo escrito expresamente para el Beneficio de Balbina Valverde, *El vestido de Boda* (Teatro Lara 1898), en la que la actriz debía encarnar la vida de una mujer madura, Paula, que se ha hecho célebre en Madrid bajo la falsa identidad de una costurera francesa, Palmyre Lacastagne, de alta consideración social entre sus clientas madrileñas de alto copete; ésta espera nerviosa a su hija, que no sabe que su madre es Mme Lacastagne, modista a la que le ha encargado su vestido de boda.

Tras esta cobertura ligera y cómica, se dramatiza algo más profundo: la trayectoria de una existencia de mujer orientada a la recuperación de su posición social gracias al ingenio y al trabajo, aunque contradictoramente para su hija , ángel de pureza, ya quiere forjar otro destino distinto al suyo, más cercano al prototipo de "ángel del hogar" (Fernández Soto 2010: 481-482).

Luego vendría *La suerte*, el 5 de Marzo de 1904 para el beneficio de María Tubau, un diálogo entre la vieja Ña Bárbara (María Tubau) y Payo sobre el destino. Era una historia de amor, celos y muerte, con final trágico. La obra recibió críticas tibias del público, a juicio de algunos críticos como Zeda, "La suerte", diálogo original de Emilio Pardo Bazán, *La Época*, 6/III/1904.

Más tarde se estrenaría *Verdad* en el Teatro Español, el 9 de Enero de 1906, por la compañía de María Guerrero; era la primera de las obras largas de la autora y contaba el triángulo amoroso trágico de dos hermanas gemelas, Irene y Ana, en su cruce de destinos con Martín, el protagonista, casado con la primera y enamorado de la segunda. La obra había levantado mucha expectación porque se trataba de una personalidad literaria, pero se podían rescatar reseñas hostiles por parte del público y la crítica: "El interés del público viéronse por esta vez en el desagradable trance de la decepción... La verdad es que la obra no gustó" (Carlos Luis de Cuenca, "Crónica de teatros", *La Ilustración Española y Americana*, 15/I/1906). Ella contestó desde las páginas de su columna de "La Vida Contemporánea" de *La Ilustración Artística,* 16/II/1906: "Sabía yo además que detrás del público hostil vendría la crítica encarnizada, recargando; sabía que a mí no se me aplicaría absolutamente ninguno de los criterios de tolerancia que diariamente veo aplicar, y que para mí no se han hecho". Y desde *Blanco y Negro*, 13/I/1906, el crítico de la sección de teatro decía que "la obra no gustó al público, que es quien debe juzgarla, pero las críticas y sin excepción ven en la fábula y el desarrollo de ella un interés, una técnica, unas ideas briosas, que por lo mismo se prestan al comentario, son prueba de que *Verdad* es un

drama no desprovisto de grandeza, situaciones y momentos de vigor y fuerza artística extraordinarias".

A los pocos días del estreno de *Verdad* vendría *Cuesta abajo*, título metafórico que recogía el final de la casa aristocrática de los Castro Real, estirpe ilustrada que entra en decadencia y se convierte en algo sin sentido en una sociedad nueva. La obra de amplios ecos regeneracionistas fue un varapalo crítico más que ella siempre interpretaba en términos de conspiración: "prevención especial en contra de mi drama, prevención que no esperó, para manifestarse, ni a que se levantase el telón y comenzase el primer acto [...] el recurso de que echaron mano para indisponer al público con mi primer drama, quince o veinte días antes de que se estrenase, fue formarle una *leyenda negra* ("La Vida Contemporánea", *La Ilustración Artística*, 26/II/ 1906).

Todas estas circunstancias adversas y el daño hacia su autoestima la decidieron a no estrenar su tercera obra larga, *Más*, luego llamada *Juventud*, y tampoco *Las raíces* y *El Becerro de metal*.

El teatro de Pardo Bazán fue un intento por renovar género a través de procedimientos prestados de la novela realista y naturalista, y Galdós era su modelo. Escrito siempre en prosa, era un teatro de índole regeneracionista que quería mostrar los problemas de la sociedad de su momento y tenía la voluntad de despertar la conciencia de los espectadores sobre la sociedad de su época en general y sobre un tema en particular: la situación de la mujer de su época. En sus obras, Doña Emilia denuncia la doble moral de la sociedad según el sexo de sus individuos, la posición de la mujer campesina, la asfixiante moral burguesa y el destino relativo del género femenino siempre marcado por el modelo de "ángel del hogar". Y con un sesgo pedagógico que siempre atribuyó al teatro quiso influir en un público que muchas veces iba a divertirse. De este modo, y tras el fracaso de *Verdad*, su autora, como no podía ser de otra forma por su carácter, no se muestra totalmente vencida, sino que opina: "Basta saber que no fue mi equivocación de esas por nadie negadas, sino de las que promueven discusión, marejada, revuelo literario" ("La Vida Contemporánea", *La Ilustración Artística*, 26/02/1906).

Sin embargo, algunos años después de su último estreno, admitía desilusionada en el diario bonaerense *La Nación*: "el público español no ha sido educado en la escuela del positivismo científico, no admitió la literatura dramática inspirada en el análisis crudo de los acontecimientos de la realidad, y pidió jaleo, chiste, broma, ingenio (a ratos)" ("Crónicas de España", "Teatros y público", 06/06/1909).

Nadie pudo convencerla de que sus obras eran mediocres, y seguramente no lo eran: ni las críticas adversas, ni los pateos, achacando su fracaso a la ignorancia del público y a la malevolencia de sus enemigos.

4. Doña Emilia, crítica teatral

A partir de 1890, ya hemos señalado cómo Doña Emilia ejerció la crítica teatral a través de los artículos que componen la colección de "La Vida Contemporánea" para *La Ilustración Artística* de Barcelona y las "Crónicas de España" para *La Nación* de Buenos Aires, aparte de las opiniones vertidas en su *Nuevo Teatro Crítico* y en otros periódicos de la época.

> En todos esos textos, algunos ya analizados en las anteriores páginas, aparecen todas las facetas teatrales que hemos querido recorrer hasta llegar a la de crítica literaria. En ellos se intuye ese gran interés que le suscita el hecho teatral y que explica sin duda todas sus convergencias como espectadora, dramaturga y crítica: "Hay en el teatro infinitos elementos ajenos a la literatura, que le prestan interés humanísimo. Es un estudio, más viviente y sangrante que el de los libros. Es vida en que el artificio y la realidad, combinándose, dan por resultado un poco más de experiencia ("La Vida Contemporánea", *La Ilustración Artística*, 26/II/1906

A través de sus páginas críticas vamos conociendo su concepto del teatro, sus preferencias sobre autores y autores, su pesimismo ante lo que ella considera decadencia del teatro y va asignando responsabilidades en esa crisis, deteniéndose especialmente en la responsabilidad del público, en quien también ha focalizado parte de la responsabilidad de sus propios fracasos en las tablas.

Doña Emilia comentaba en 1906: "ensayos, estrenos, éxitos y la mecánica interior que esto lleva en sí, despiertan mi curiosidad lo suficiente para entretenerme como a un mero *dilettante*, por la observación y análisis de pasiones, miserias, lucha e ilusiones que ello envuelve ("La Vida Contemporánea", *La Ilustración Artística*, 26/02/1906). Todas las declaraciones de la autora obedecen a la concepción de teatro como espectáculo, dedicando su atención tanto a los elementos textuales como a los extratextuales: escenografía vestuario, actores, y público. Sobre todos reflexiona devolviéndonos un vivo retrato de una época y de unos modos teatrales que también van evolucionando rápidamente conforme se avanzaba hacia el siglo XX. Ella está siempre atenta a las novedades, a la renovación de los moldes teatrales que considera caducos, pero también llega un momento que es arrollada por la preeminencia de las nuevas ventanas de ocio que demandan las clases populares, y que se distancian del concepto un tanto elitista del teatro como "arte sublime" que ella defendía desde sus inicios.

En su artículo titulado "La Vida Contemporánea", "Talía trashumante", *La Ilustración Artística*, 13/IV/1896, se ocupa del marco, la escenografía, el vestuario , los actores y el público: "¿Qué es una comedia despojada de su aparato escénico, sin decoraciones, sin trajes, sin la magia del acento y del juego de la actriz, sin el grito de la pasión y sin el retoque gracioso de la malicia y de la risa"), de los actores (habla de la dureza de su vida profesional y del público ("antojadizos, lunáticos, variables").

Del mismo modo, la escritora dedicó muchas de sus reseñas a manifestar su crítica sobre las anacrónicas escenografías, los telones raídos y desfasados atuendos de las compañías de actores de su época, en los anticuados teatros madrileños. Con esta concepción sobre la escenografía, no extraña que aplaudiese las obras y reformas que llevó a cabo en el Teatro Princesa el matrimonio Guerrero– Mendoza- y que precisamente, como ya hemos dicho, en este teatro tuviese lugar la tercera obra subida a las tablas de la escritora, *Verdad*. En una crónica de *La Nación* de Buenos Aires reconoce la labor hecha por los actores-empresarios en materia de decoración y atrezzo teatrales: "Hay dos eras escénicas: antes y después de los Mendoza. Antes asistimos a representaciones lánguidas, en teatros fríos y vacíos, cuyos pasillos alfombraban esputos y papeles rotos y colillas; los actores parecían contagiados del hielo de los espectadores, y si la obra era de capa y espada, en suma, si pasaba en un siglo arriba del XIII –fuese el XIII, fuese el XVII- sacaban la misma cota o el mismo birrete de de lacia pluma, iguales tocas y haldas, y el mobiliario se componía invariablemente de una mesa con tapete rojo y galón dorado, un sillón gótico y dos taburetes inclasificables. Yo he visto en *El Trovador*, el acto de los desposorios en un salón Luis XIX (…) y he visto, en el mismo drama, a Leonor, raptada por Manrique, enseñando unas botas de elástico y unas medias de algodón blanco que parían los corazones… Y esto, no en ningún teatro de provincias, sino en el Español, nada menos… Y vinieron los Mendoza, y todo cambió. Su ejemplo fue contagio. El respeto a la historia se impuso. Cada obra tuvo su ambiente. Si algo he oído decir de la presentación de las obras por esta pareja de artistas, es que extreman la fidelidad ("Crónicas de España, "La corte de los venenos", *La Nación*, 30/01/1910). La escenografía, pues, tal y como la concebía la Doña Emilia debía estar en función de la trama. No debía ser pobre pero tampoco excesiva. Por eso, cuando en la década de 1910 del siglo XX en algunos teatros las decoraciones comenzaron a ser excesivamente suntuosas, ella mostró su preocupación de que fueran simplemente la exhibición de un lujo escénico excesivo que enmascarase las virtudes escénicas de la representación.

Y al avanzar el siglo XX ya se congratula de la mejora técnica de los teatros: "Hoy los teatros no están, como hace quince años, reducidos a estrenar una decoración cada cuatro meses, y a vestir de ajada percalina a los comparsas" ("La Vida Contemporánea", *La Ilustración Artística*, 27/II/1905)

Sobre los autores, la Pardo Bazán apuesta por aquellos que intentaron introducir alguna novedad al anquilosado panorama teatral y desestimó tentativas que no ofrecían novedad alguna al respecto. De este modo, en sus crónicas en *La Ilustración Artística* rechazó piezas como *El tanto por ciento* de Adelardo López de Ayala, que cree "pasada de moda" o *Batallas de reinas* de Frederic Soler Hubert, por parecerle arcaica. Asimismo, defendió las nuevas propuestas que ofrecía la dramaturgia hispana, como, por ejemplo, el drama social, *Juan José* de Joaquín Dicenta, que había causado una agitada polémica en el Teatro de la Comedia por presentar en escena ambientes de pueblo bajo, algo solo admisible de la mano del género chico, y que llego a ser considerado como "manifiesto socialista" ("La vida contemporánea, "Días nublados", *La Ilustración Artística*, 23/11/1896), el drama rural *La Dolores* de Feliú y Codina (*Nuevo Teatro Crítico*, 27/03/1893), *Huelga de hijos* de Enrique Gaspar, en quien ve cualidades de precursor ("Un ibseniano español. *La Huelga de hijos* de Enrique Gaspar, *Nuevo Teatro Crítico*, 30/XII/1893). Siempre proclive a vientos de cambio e informada sobre las últimas novedades europeas, esperaba que ciertas compañías extranjeras –como la del italiano Ermete Novelli- las trajesen a la escena española. Así se manifiesta ansiosa por ser espectadora de "lo que hoy se admira y discute y simboliza[n] las nuevas direcciones literarias: Ibsen Tolstoi, Turguenef [sic], Suddermann, Metterlinck" ("La Vida Contemporánea, "Ermete Novelli y su repertorio", *La Ilustración artística*, 11/05/1896). También reseñó las nuevas propuestas de teatro poético y modernista de la mano de Marquina, o Villaespesa, así como las de Benavente y Valle Inclán, Así, por ejemplo, en *La Ilustración Artística*, la escritora alaba las obras de Jacinto Benavente apuntando sus múltiples influencias ("La Vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 13/09/1915) o defiende la lectura de *El embrujado* de ValleInclán ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 17/06/1913).

En 1893, Dª Emilia desde su tribuna *Nuevo teatro crítico*, saludaba con aplauso el sentido «*feminista* del novísimo teatro español», gracias a la influencia de las corrientes europeas «que parece increíble lleguen aquí». Obras como *Huelga de hijos*, *Realidad*, *La loca de la casa*, *La Dolores*, *Mar y cielo*, que Pardo Bazán ensalzaba en *Nuevo teatro crítico*, incorporaban los personajes femeninos con una fuerza y un protagonis-

mo equivalente al que venían ostentando en la novela, -pensemos en *Fortunata*, o *La Regenta*. Eran obras en las que el resorte principal ya no era exclusivamente el sacrificio de la mujer o la asunción de exclusivos papeles de víctima, como aludía Doña Emilia, "[…] siempre tendiendo el cuello, siempre reconociendo que nada les corresponde, como no sea el derecho al llanto y a labrar a costa de la propia la ajena felicidad, o a someterse al más horrendo castigo por falta más leve, o a expiar los pecados de los otros, ofreciendo su sangre a divinidades vengadoras e injustas".

En cuanto a los actores, ya hemos podido comprobar cómo en su quehacer como dramaturga siempre se ocupó de escogerlos cuidadosamente para que realzaran su trabajo; en sus páginas críticas hay elogios hacia la profesión y reivindicación de la dignidad de su oficio, a propósito de la concesión de la Legión de Honor francesa a Sara Berhardt ("La Vida Contemporánea", "De ayer a hoy", *La Ilustración Artística*, 8/II/1897).

Salvando, por supuesto, ejemplos de actores y actrices a los que Pardo Bazán admiraba ya en la época que pasó en Madrid poco después de casarse en 1888 y que comenta en sus "Apuntes Autobiográficos" -Matilde Díaz, Mariano Fernández; Catalina, Rafael Calvo, Elisa Boldún (Pardo Bazán 1999: 20)- y en los que reconocía su talento y buen desempeño para la declamación, dedicó, en general, un mayor culto a las mujeres actrices, ya que después del reinado de Rafael Calvo y Antonio Vico, no encuentra figuras masculinas de nivel. Sobre todo, elogia a las mujeres que son actrices y empresarias al mismo tiempo (Balbina-Valverde, María Tubau, Guerrero, o Margarita Xirgú), aunque tampoco deja de reseñar que en el panorama teatral de finales del siglo XIX y principios del XX eran frecuentes la interpretaciones descuidadas, grandilocuentes y exageradas.

Prima al actor expresivo: "si me preguntase mi predilección, siempre votaría a favor de la naturalidad, de la dicción dramática sí, pero no *cantábile*, no con *crescendos* musicales y arpegios de voz y aires de bravura" ("La Vida Contemporánea, *La Ilustración Artística*, 27/XI, 1899).

Expresa su preferencia por los actores italianos (ErmeteNovelli, Tina de Lorenzo o Ferruccio Garavaglia): "Es indiscutible, los italianos son los mejores actores del mundo. Casi me decidiría a decir en vez de los italianos, las italianas (…) Yo no puedo ni comparar el juego de los actores franceses al de los italianos, no solo en lo realmente dramático, sino también en lo cómico, hasta en lo que tiende a la pantomima y a la arlequinada ("Crónica de España", *La Nación,* 3/VIII/1909).

A los actores españoles apenas los enjuicia en sus crónicas, salvo a la pareja Guerrero-Mendoza, resaltando sobre todo su faceta empresarial y de difusión del teatro contemporáneo.

En todas estas crónicas destaca su preocupación sobre la crisis del teatro español, focalizando responsabilidades sobre todo en el público: "el público se entregaba ya a las traducciones y arreglos del francés, ya la afición del público por el género zarzuelesco, ya el flamenquismo, ya el can can, ya el supuesto realismo de Echegaray, Cano y Sellés" ("La Vida Contemporánea", *La Ilustración Artística*, "De actualidad", 31/VIII/1896).

A medida que pasan los años aumentan sus declaraciones en este sentido, y deplora la bajada de la calidad literaria ante la entrada imparable de nuevos espectáculos populares como las obras frívolas y sicalípticas que integran a los diferentes públicos en una misma demanda.

Aboga sin cesar por "preservar el arte": "El momento es de decadencia total en los espectáculos: el cine, las varietés, las zanzarinas, los excéntricos, los monos sabios [...] vinculan la simpatía y la curiosidad y los éxitos de taquillay los aplausos. No quiera Dios que nunca hayamos de ver a Tórtola Valencia en la Princesa poniendo el pie delante de María" ("La Vida Contemporánea", *La Ilustración Artística*, 3/II/1913).

Para ella el público ideal estaría formado por una selecta minoría que va al Español a atender la obra, no a entretenerse en verse y charlar o a chismorrear y que "apenas halla en la representación más que un pretexto para mirarse y comentar el traje de Zutanita o el novio que le ha salido a Perenganita" [...] El público [...] es un compuesto de frivolidad, de falsos pudores, de romanticismo falso también y de petrificado indiferentismo, y le corresponde parte de la responsabilidad en el decaimiento en que, sin asomos de duda, se encuentra el género" ("Crónicas de España", *La Nación*, 17/III/1911.) Y su crítica se extiende a todo tipo de público, aunque se intensifica en las capas más altas de la sociedad, porque son las que imponen modas.

Aparte de centrarse en ese público acrítico que solo busca diversión intrascendente, sus dardos también se dirigen a los empresarios más atentos a los intereses económicos que a lo artístico y a unos autores maltratados por todos (ella se incluye en este grupo).

Sus quejas a veces se presentan en forma de deseo: "Yo desearía con todas mis fuerzas, que en Madrid cupiese sostener un teatro de arte, donde solo tuviesen cabida las perlas de nuestro magnífico collar dramático y cómico, desde *La Celestina* hasta nuestros días; y comprendo, al desearlo, que me forjo una ilusión, porque no existe auditorio para ese escenario que sueño; y por más subvenciones que le diese el estado, perecería de consunción, o asfixiado por el vacío. Al desear un teatro, lo que deseo es un público; un estado de cultura, un entusiasmo de belleza" ("Crónicas de España", *La Nación*, 7/VI, 1914).

Rastreamos un sabor de derrota en el último artículo sobre el teatro aparecido póstumamente en "Crónicas de España", *La Nación*, 12/VI/1921: "(...) nos rendimos ante las imposiciones de la realidad. El sue-

ño de un teatro donde solo se representasen, al lado de las joyas más preciadas de Lope, Calderón, Tirso y Moreto, las mejores de los ingenios relativamente contemporáneos, del renacimiento romántico, con el Duque de Rivas y Hartzenbusch, y del clasicismo con Moratín y Martínez de la Rosa, es un anhelo de literato".

5. Conclusiones

Emilia Pardo Bazán, gran lectora, precoz e imaginativa espectadora de teatro, integrada en la sociabilidad de un teatro selecto por tradición familiar, dramaturga frustrada, mantiene como crítica teatral una actitud parecida a la de sus coetáneos de oficio (Clarín, Galdós, Ixart) sobre el estado de crisis del teatro español de finales del siglo XIX y el lento avance hacia la renovación de principios del XX que venía de la mano de los aires renovadores del Norte de Europa.

Poseedora de una curiosidad intelectual inagotable, nos lega unos artículos críticos muy personales, escritos con un lenguaje chispeante y expresivo que denotan la fuerte personalidad de la escritora. Todos ellos están atravesados por una gran intención divulgadora, son muy intuitivos y fruto de una aguda observación de la sociabilidad del Madrid del que ella era una figura relevante.

Son artículos motivados por la búsqueda del arte, con anhelos de perfección, de mejora, de admiración hacia actores y autores que no consiguen vencer las inercias de un público al que considera estancado en su propia apatía e ignorancia.

Como creadora, trata de trasvasar al género teatral los recursos aprendidos de la novela realista y naturalista y trata de "rendir" sin conseguirlo al monstruo que se le resistía: el gusto del público rey. Esta experiencia siempre sería la de una frustración.

Bibliografía

BRAVO-VILLASANTE, CARMEN (1962): *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Revista de Occidente, 1962

CRIADO Y DOMÍNGUEZ, JUAN PEDRO (1889): *Literatas españolas del siglo XIX*. Madrid: Imprenta de Antonio Pérez Dubrull.

DELEITO Y PIÑUELA, José (s.f.): *Estampas del Madrid teatral fin de siglo*. Vol. I. Madrid: Saturnino Calleja, s,f.

FAUS, PILAR (2003): "Las tentativas teatrales de la Pardo Bazán", Capítulo XXVII, *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Tomo II, 279-315.

FERNÁNDEZ SOTO, CONCHA (2007): "Entre sedas y telones: la invisibilidad de la mujer dramaturga en el siglo XIX", Arriaga Mercedes et alii (edits.), *Escritoras y Pensadoras europeas*, Sevilla: Arcibel, 275-296.

(2011): "Una nueva Lope con faldas: "El vestido de Boda" de Emilia Pardo Bazán", González Martín, Vicente y otros (eds.), *Máscaras femeninas (ficción, simulación y espectáculo*. Sevilla: Arcibel, 473-492.

GIES, DAVID T. (1996): *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge: Cambridge. University Press.

GONZÁLEZ HERRÁN, CRISTINA PATIÑO et alii (eds.) (2008): "Emilia Pardo Bazán y las artes del espectáculo". Actas del IV Simposio A Coruña 25-29 Junio 2007, La Coruña, Casa Museo de Emilia Pardo Bazán.

PARDO BAZÁN, EMILIA (1999): *El vestido de boda*. Monólogo, Administración calle de San Bernardo, Madrid: Establecimiento tipográfico de Idamor Moreno.

(1999): "Apuntes autobiográficos", Darío Villanueva y José Manuel González Herrán (eds.). *Obras Completas*, Madrid: Biblioteca Castro, Tomo II.

(2005): "La vida Contemporánea", edición facsímil al cuidado de Carlos Dorado. Madrid: Hemeroteca Municipal de Madrid, Testimonios de Prensa, nº 5.

(1999): La obra periodística completa de *La Nación* de Buenos Aires (1879-1921), edición de Juliana Sinovas Mate. La Coruña: Diputación Provincial de La Coruña, 2 Vols.

RIBAO PEREIRA, MONTSERRAT (ed.) (2011): *Teatro completo de Emilia Pardo Bazán*. Madrid: Akal.

THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores: *Las mujeres en el teatro de Emilia Pardo Bazán,* http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/80259519119027506322202/p0000001.htm (consultado el 2 de Junio de 2016).

SIMÓN PALMER, CARMEN (1991): *Escritoras españolas del siglo XIX*. Madrid: Castalia.

VEERSTEEG, M. (2007): "El vestido de boda. La problematización de la condición femenina en un monólogo teatral de E. Pardo Bazán", *Hispania* 90, nº3, 413-422.

La Marquesa Casati, artista visionaria: modernidad y transgresión de una escultura viva

Pablo García Calvente
Escuela de Arte de Toledo

Resumen: La marquesa Luisa Casati Stampa (Milán 1881-Londres 1957) fue una figura transgresora de las primeras décadas del siglo XX, una mujer visionaria que, con su enorme capacidad para encabezar y dinamizar las nuevas corrientes estéticas, se erigió en intérprete activa de las manifestaciones artísticas de su tiempo, de la literatura al arte, de la moda a la *performance*. Compañera de Gabriele D'Annunzio, musa de F.T. Marinetti, Luisa Casati, a través de su infatigable mecenazgo (financió a numerosos artistas y creó una exquisita colección de arte contemporáneo), no sólo fue inspiración y protagonista de la obra de destacados creadores (de Balla a Man Ray, de Giovanni Boldini a Alberto Martini, de Paolo Troubetzkoy a Ignacio Zuloaga), sino que ella misma, con su personalidad excéntrica y arrebatadora, desarrolló su propia creatividad, convirtiendo su cuerpo en su particular obra de arte.

Palabras clave: Marquesa Casati; Arte; Mecenazgo; Escultura; *Performance*.

La personalidad caleidoscópica de la marquesa Luisa Casati se erige en protagonista absoluta del mundo artístico de la primera mitad del siglo XX, gracias a sus innumerables iniciativas en este campo, que abarcan desde el mecenazgo y el coleccionismo hasta la participación activa en la exhibición de su genio artístico, inaugurando en el arte europeo de principios de siglo, de manera original y arriesgada, manifestaciones que anticiparán la práctica de la *performance* y del *body art*. Luisa Amman nació en Milán en 1881 y siendo la rica heredera de un inmenso patrimonio industrial de origen textil, se casó muy joven con el marqués Camillo Casati Stampa di Soncino. A partir de ese momento llevará la vida ajetreada de una aristócrata del momento, repartiendo su tiempo en recepciones, bailes y otras actividades mundanas entre Roma, Londres y

Milán. Esta apacible existencia dará un vuelco cuando inicia un sonado romance con Gabriele D'Annunzio, al que conoce en una cacería junto a su marido, en 1903 (ella ya es madre; su única hija, Cristina, nació en 1901) y que significará, entre otras cosas, un cambio radical que llevaría su vida, a partir de entonces, por otros derroteros, menos acordes con la existencia sosegada y monótona de una aristócrata de la época. Su relación con el gran escritor del momento se desarrolla con enorme rapidez gracias a la pasión común por el arte, la alta literatura, las ciencias ocultas y el lujo desenfrenado. Para D'Annunzio, Luisa Casati será siempre Koré, el otro nombre de Perséfone, la diosa griega del Inframundo, y ella lo llamará Ariel, en referencia al espíritu travieso, siervo del mago Próspero, de *La tempestad* de Shakespeare[1].

Con D'Annunzio y su presencia asidua en los círculos artísticos italianos da comienzo la transformación de Luisa Casati, que empezará a cambiar su aspecto físico (se teñirá el pelo del mismo rojo fuego con que se pintará los labios, tal y como la inmortalizó Auguste Edwin John en 1919[2]) al tiempo que entrará en contacto con los artistas de la vanguardia, como F.T. Marinetti[3] o el fiel retratista de su evolución estética, Alberto Martini[4], o el pintor Giovanni Boldini, que en 1909 triunfó en el Salón de París con el famoso cuadro en el que aparece la marquesa, elegante y señorial, acompañada de sus magníficos galgos.

1 El documento más apropiado para conocer la dimensión de la relación del escritor con la marquesa Casati, "l'unica donna che mi ha sbalordito", es la correspondencia entre ambos, recogida ahora en el volumen editado por Raffaella Castagnola (2000), *Gabriele D'Annunzio. Infiniti auguri alla nomade. Carteggio con Luisa Casati Stampa*. Milán: Archinto.

2 La fuerza del retrato de este artista inglés, que sería uno de sus entregados amantes y más tarde su sostén espiritual y económico en el exilio inglés, es tan enigmática y seductora que ha sido la imagen del cartel de la exposición recientemente dedicada a la marquesa en la casa y taller de Mariano Fortuny (hoy Palazzo Fortuny) en Venecia con el título de "La Divina Marchesa. Arte e vita di Luisa Casati dalla Belle Époque agli anni folli" (del 4 de octubre de 2014 al 8 de marzo de 2015).

3 De hecho, Marinetti la define como "grande futurista" y el pintor Carlo Carrà la retrató en varias ocasiones. Además, la marquesa Casati, generosa mecenas de la vanguardia italiana, atesoró una de las mejores colecciones de arte futurista. Parecer ser que por su pasión de coleccionista de obras futuristas, se debe a la marquesa Casati "il merito della sopravvivenza di ben tre su quattro delle sculture boccioniane giunte fino a noi" (Benzi 2014: 104).

4 Martini será el retratista de confianza de la marquesa, que además mantenía una estrecha amistad con la mujer del artista, Maria Petringa. De 1912 a 1934 llevará a término doce retratos de Luisa Casati, si bien algunos han desaparecido. El propio Martini, que consideraba a su mecenas una "artista", por su ardiente espíritu creativo y sus dotes e intuición estéticas, contará que llegó incluso a firmar un contrato en el que el pintor se comprometía a "raggiungerla per ritrarla allorquando fosse stato 'necessario'" (Bonifacio 2014: 154).

1. Mecenas y coleccionista

Se traslada a Venecia[5], la ciudad italiana que, a principios de siglo, representaba el cosmopolitismo artístico europeo, no sólo por su dinámica Bienal de Arte (que agitaba la vida artística del país desde sus inicios en 1895), sino especialmente por ser la meta privilegiada de los grandes artistas e intelectuales de la época, de Marcel Proust a Thomas Mann, de Henry James a Paul Morand, por citar algunos, que animaban los salones y las fiestas que organizaba la alta sociedad de la *Serenissima*. Allí recalará la marquesa Casati para escenificar sus delirios estéticos y poner en marcha sus innumerables iniciativas lúdico-artísticas[6], muchas de ellas inspiradas en los grandes artistas con los que entrará en contacto en Venecia, como es el caso de Serguéi Diágilev y sus bailarines (sobre todos ellos, brillaba Nijinsky) de los Ballets Rusos. Para parte de la crítica, será en Venezia donde tomará conciencia de su verdadera voluntad artística, la de convertirse ella misma en una auténtica obra de arte. Entre sus muchas intervenciones o *performances*, que desarrolló usando escenarios venecianos, estaba la de pasear de noche por la Plaza de San Marcos envuelta en un espléndido mantón de seda con motivos orientales dorados diseñado por Fortuny con su famoso guepardo ataviado con un collar de perlas y acompañada por su inseparable criado nubio que la iluminaba ceremonioso con un espectacular candelabro. O sus memorables paseos en góndola, disfrazada de diosa deslumbrante, con su guepardo a los pies y sus galgos pintados de azul o morado, acompañada de nuevo de su fiel sirviente que para la ocasión solía llevar en el hombro un llamativo papagayo o bien un mono atado a una cadena. Espectáculos deslumbrantes que no dejaban a nadie indiferente.

Más tarde vendrán, en un infatigable nomadismo que la acompañará toda la vida, otras geografías con las que nutrirá su vigoroso deseo de entrar en contacto con nuevas sensaciones y renovados ambientes ar-

5 En 1910 alquiló el palacio de Vernier dei Leoni y lo transformó en su residencia predilecta. Parece ser que en sus jardines campaban animales exóticos como papagayos, pavos reales blancos o el guepardo y la boa constrictor con los que, para sorpresa y fascinación de los asistentes, solía presentarse en sus fiestas. Con posterioridad, Palazzo Vernier dei Leoni fue adquirido en 1948 por la mecenas norteamericana Peggy Guggenheim y actualmente es la sede de su extraordinaria colección de arte contemporáneo.

6 Fueron memorables las fiestas en su espectacular residencia veneciana, donde desarrollará un impresionante transformismo, principalmente de la mano de los diseños de Leon Bakst ejecutados magistralmente por el modisto francés Paul Poiret. Asimismo, se recuerdan sus fastuosas transformaciones para otros bailes venecianos, en las que aparecía cono la "Reina de la noche", "César Borgia" o su admirado alquimista y ocultista "Conde Cagliostro". Tuvo una especial repercusión la conocida como Ballo Longhi, para la que alquiló la mismísima Plaza de San Marcos y en la que se dio cita lo más granado de la aristocracia nacional e internacional.

tísticos. Iniciará en 1920 su breve estancia en Capri, en busca de una atmósfera más tolerante, donde desarrollará al máximo, en sus escarceos con las drogas, su conocida pasión por el ocultismo en la villa San Michele, que le había cedido el psiquiatra sueco Axel Munthe, y el posterior traslado a París en 1923, donde comprará, a pesar de su ya delicada situación económica, una espléndida villa a las afueras de la capital francesa, el fastuoso "Palais Rose", que ella bautizará con el nombre de "Palais du Rêve" y donde instalará definitivamente su colección artística, formada por más de ciento treinta obras, entre cuadros, dibujos, cerámicas, esculturas y fotografías, representativas de las corrientes artísticas de la primera parte del siglo XX, "dal simbolismo al futurismo, dal fauvismo al surrealismo, dal Liberty al Déco" (Ferretti 2014: 21). Todas ellas tenían un denominador común: la protagonista será siempre Luisa Casati, la aristócrata-mecenas que en su incombustible narcisismo y con el objetivo confesado de querer convertirse en una "opera d'arte vivente" posó para una lista interminable de artistas entre los que junto a los ya citados Vittorio Boldini, Auguste Edwin John, Alberto Martini, Giacomo Balla, Mariano Fortuny, Leon Bakst, se encuentran también Pavel Troubetzkoy, Erté, Renato Bertelli, Fortunato Depero, Man Ray, Beltrán Masses, Kees van Dongen, Romaine Brooks, Jean de Gaigneron, Ignacio Zuloaga, Adolph de Meyer, Mario Natale Biazzi, Lolo de Blaas, Alastair, Sarah Lipska, Jacob Epstein, Roberto Montenegro, Léon Bakst, Jean Cocteau, Catherine Barjansky y Joseph Paget-Fredericks, entre otros[7].

Esta colección de obras de arte, que la marquesa Casati acumuló con indudable buen gusto y avezado olfato, correría la misma suerte que su insólito conjunto de obras futuristas del que, tan sólo unos años antes, vendió una parte significativa al abandonar su residencia en Roma. Mientras preparaba su huida a Londres, acuciada por las deudas acumuladas, los lotes de sus objetos artísticos "custoditi presso il Palais Rose di Le Vésinet" fueron subastados, "messi all'asta giudiziaria [...] il 10 dicembre 1932" (Conte 2014: 61). De esta manera, su particular galería, que ella denominaba "Ermitage", terminaría dispersa por las acuciantes necesidades económicas de la marquesa, si bien antes le escribió a D'Annunzio, sin obtener respuesta, rogándole que le ayudara económicamente adquiriendo parte de la colección. Se ha llegado a conocer gran parte de su contenido gracias a la lista que la propia Casati elaboró en Londres con la supuesta intención de recuperar parte

7 Dario Cecchi intentó realizar una lista de todos los retratos que se inspiraron en nuestro personaje en la biografía, *Coré. Vita e dannazione della marchesa Casati* (Bolonia: L'inchiostroblu, 1986). Para profundizar en su vida, vid. Ryersson, Scot; Orlando Yaccarino, Michael (2003). *Infinita varietà: vita e leggenda della Marchesa Casati*. Milán: Corbaccio y Palumbo, V (2011). "Diva o eccentrica? Lo straordinario caso di Luisa Casati". *Personaggi stravaganti a Venezia tra '800 e '900* (a cura di A. Arban e P. Mildonian). Crocetta del Montello: Antiga, pp. 87-104.

de su colección[8]. Se trata de la *List of goods lost by Marquise Luisa Casati*, donde se relacionan veintitrés obras de arte divididas en vestidos, accesorios, objetos de decoración y cuadros, éstos últimos agrupados por su autor (Conte 2013: 344-347).

Conte señala un aspecto importante de la colección artística de Luisa Casati que tendría mucho que ver con su relación, esta vez intelectual, con Gabriele D'Annunzio y el interés del escritor de Pescara por algunos temas y personajes histórico-artísticos, como Isabella D'Este, que podría haber sido, en cierto sentido, una influencia positiva que parece "orientarsi nella direzione di un'emulazione della marchesa di Mantova: dal rapporto con pittori, sarti e orefici a quello (di funesto esito per Luisa) col denaro" (Conte 2014: 63). De hecho, a partir de 1908, Luisa Casati será una importante mecenas y coleccionista de arte, pero con la particularidad de que a esta actividad irá unido indisolublemente el papel de musa, pues sólo patrocinará retratos suyos, sin importarle técnicas, materiales y géneros y apostará "per una capillare diffusione delle riproduzioni di essi, oltre che sulle esposizioni d'arte (a Parigi, alle Biennali veneziane, alle mostre romane e milanesi)". Conte defiende además que este modo de proceder respondía a un plan, inspirado por D'Annunzio, con el objetivo de lograr "la codificazione di un'immagine ispirata anche a modelli rinascimentali" (Conte 2014: 63)[9].

A pesar de la decadencia extrema, Luisa Casati no se resiste a enfrentar la dura realidad de la ruina económica y antes de su exilio londinense[10], hará una última aparición en 1935 en un baile organizado por los condes de Beaumont en París, dedicado a los "tableaux célèbres". Nuestra protagonista asistirá transformada en Sissi, la emperatriz austriaca, momento crepuscular que inmortalizó Man Ray, con las espléndidas fotografías en las que la marquesa Casati aparece envuelta en pieles negras y plumas oscuras de avestruz, con dos caballos blancos de fondo. A pesar de la decadencia económica, incluso en la existencia ruinosa en Londres, seguirá posando para los artistas. El último retrato será el de su protector londinense, Auguste Edwin John, que en 1942 la

8 Fabio Benzi opina que esta lista podría, en cambio, contener las obras que logró poner a salvo de la subasta y que dejó "in deposito a Parigi (forse intendeva, nel suo inglese imperfetto, 'left') (Benzi 2014: 113 n. 21), si bien Conte replica que se trata, más bien, de una hipótesis improbable, pues entre las obras relacionadas se encuentra el retrato de V. Boldini que, en cambio, se subastó en 1932 (Conte 2014: 70 n. 32).

9 Esta intención correría paralela al creciente protagonismo de Luisa Casati en la mitología literaria dannunziana, pues en ella estaría inspirado el personaje de Isabella Inghirami de la novela de D'Annunzio, *Forse che sì forse che no* (1910) y, veinticinco años más tarde, el de Coré en el *Libro segreto* (1935) del mismo autor, firmado en esta ocasión con el pseudónimo de Angelo Cocles.

10 Se desconoce la fecha exacta de su llegada a Londres. El primer documento que testimonia su residencia en la capital británica (el alquiler de un pequeño apartamento en Mayfair) es de 1938. En marzo de ese mismo año moría su adorado D'Annunzio en el Vittoriale.

representará vestida de negro, con un gato también negro en el regazo, y con la mirada velada y fija, casi obsesiva, hacia el espectador[11]. Murió en Londres en 1957.

2. Una escultura viva

Los gustos artísticos de la marquesa y su entonces incipiente tendencia al transformismo corporal tomarán un rumbo muy distinto al entrar en contacto en Venezia, alrededor de 1910, con el mundo fascinante de los ballets rusos y de artistas como Leon Bakst o como la bailarina Ida Rubinstein y su amante, la pintora Romaine Brooks, amigas personales de D'Annunzio, que empujaron a la aparentemente dócil aristócrata "a gareggiare con le eccentricità di quelle amazzoni androgine (di cui fu forse anch'essa amante), a cimentarsi e paragonarsi con le loro stravaganti animazioni alle feste della capitale francese" (Benzi 2014: 97)[12]. A partir de ese momento los galgos y los pequineses que, como era tradicional, acompañaban a las damas de la aristocracia, serán sustituidos, para sorpresa de amigos y paseantes, por animales exóticos como su fiel guepardo o las serpientes con las que acudía, a modo de joyas, a las fiestas mundanas, iniciando así, junto al maquillaje inusual de sus enormes ojos ahumados, su transformación en una criatura casi irreal, en una escultura viva.

Leon Bakst transformó a la marquesa en la divinidad del Sol en el baile organizado en 1913 por la mujer del embajador británico en Roma, Lady Rood. Tanto la prensa del momento, incluidos los periódicos internacionales como el New York Times, como el propio embajador en sus memorias, consideran espléndido el disfraz de Luisa Casati: inigualable, enteramente dorado y lleno de perlas y piedras preciosas[13]. Mucho más conocidos, porque fueron recogidos en cuadros y fotos, los vestidos que el gran escenógrafo de los Ballets rusos preparó para las tres fiestas que Luisa Casati dio en Venecia en 1913. El más famoso fue el conocido como Ballo Longhi,

11 En realidad, el último retrato de Luisa Casati serán las instantáneas que Cecil Beaton le tomó en Londres en los años cincuenta contra la voluntad de la protagonista, que aparece visiblemente enfadada intentando ocultar su rostro. Parece ser que el fotógrafo inglés la engañó diciéndole que pretendía fotografiar a Spider, su adorado pequinés, si bien hay quien mantiene que, "conoscendo i precedenti", se trató, más bien, de una "ultima emozionante performance", en la que la marquesa no sólo fue complice "per stile e linguaggio del fotografo", sino incluso "regista concettuale [...] ispiratrice sublime di poetica, così come aveva fatto per tutta la sua vita" (Marra 2014: 173).

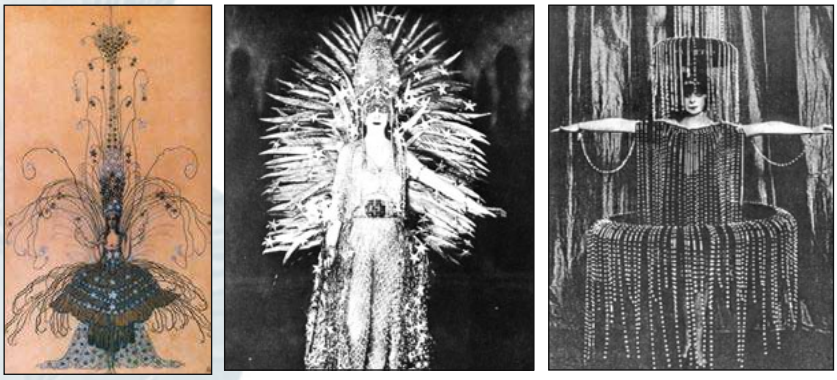
12 Su relación con los artistas rusos continuó en el tiempo. En una foto de la casa romana de la marquesa se aprecia, entre otras obras, un retrato de cuerpo entero que alrededor de 1917 le hizo la pintora vanguardista rusa Natalia Goncharova.

13 El éxito fue tal que repitió la representación algunos años después, en 1922, en el baile del Grand Prix en la Ópera de París. Esta vez fue Worth quien realizó el vestido de la marquesa, ya que Bakst "aveva vestito Ida Rubinstein da mare Adriatico" (Mori 2014: 39).

ya citado, organizado el 15 de septiembre, donde nuestra protagonista lució un sensacional traje de Arlecchino blanco, muy celebrado en las crónicas mundanas y recreado también por D'Annunzio en su *Notturno*:

> Da quella scala che ora è un'ombra di velluto, in un plenilunio d'estate che sembra remotissimo, esciva la maschera condotta dall'Arlecchino bianco che portava sopra l'òmero un pappagallo azzurro [...] Mi par di vedere su la scala del palazzo tronco l'Arlecchino bianco, disegnato con l'arte del Longhi pervertita e acuita, sollevar l'orlo della maschera per mangiare i tre acini della melagrana di Persefone nell'Ade (D'Annunzio 1921: 410-411)[14].

Aunque los objetivos estéticos que llevaron a Bakst y a Luisa Casati a la utilización plástica del cuerpo en acciones performáticas que usaban el color para revitalizar el elemento corporal escénico (el pintor y coreógrafo ruso tiñe de azul o verde el pelo de sus bailarines y de oro o negro su cuerpo como también lo hará Casati con ella misma, sus animales y algunos de sus criados), Bakst será el primer inspirador en la decisión de la marquesa de manipular "il proprio corpo, concepito come supporto dell'opera, in un'antesignana operazione di Body Art: modifica il volto snaturandone ogni elemento, trasforma gli occhi in mercuriali fari fosforescenti –pupille di gatto nella notte– attraverso l'uso di droghe, cincondandoli di una bautta dipinta e non applicata, sbianca il viso con pesanti polveri, fa della bocca una ferita sanguinante, tinge i capelli di quell'infuocato rosso che la superstizione attribuiva ai malvaggi" (Mori 2014: 38).



Luisa Casati como "La reina de la noche", diseño de L. Bakst (1922)

14 La fotos de Mariano Fortuny que representan a la marquesa vestida con un traje persa en compañía del pintor Vittorio Boldini parece ser que podrían reproducir la indumentaria del tercero de los bailes que tuvo lugar el 22 de septiembre "nello stesso anno in cui la città accoglie anche il principe Troubetzkoy, impegnato a finire la scultura della marquesa con levriero" (Mori 2014: 39).

Tras la muerte de Bakst en 1924, los diseños de sus intervenciones pasan a ser obra de Erté, que debuta ese mismo año con un fabuloso disfraz de Madame Castiglione, que Luisa Casati lucirá en el baile del Grand Prix, o de Lolo de Blaas que estará detrás del exótico traje de jefe indio americano que llevó en 1926 al baile de la marquesa Boni de Castellane, y con el que la retratará Alberto Martini. Este último será el responsable del diseño del traje de Cagliostro que la marquesa Casati lucirá en la que será la última fiesta organizada por nuestra protagonista, que tuvo lugar en su placete parisino en 1927.

A pesar de que mucho antes del encuentro con el futurismo Luisa Casati mantenía ya, como hemos visto, una relación estimulante con el mundo del arte y había empezado a posar para su artista fetiche, Alberto Martini, y para el pintor por excelencia de la alta sociedad del momento, Vittorio Boldini, no cabe duda de que su vínculo y afinidad con la estética marinettiana "costituì la pietra fondante della sua trasformazione da 'belle dame sans merci' a fatale gorgone moderna" (Benzi 2014: 96). A pesar de que a principios del siglo pasado Casati se encontraba estéticamente en las antípodas del futurismo (desde 1903 era la musa apasionada de D'Annunzio y en 1910 se trasladó a la decadente Venecia, la ciudad "passatista" por excelencia para los futuristas como pusieron de manifiesto en el mes de abril de ese mismo año con el lanzamiento desde la Torre dell'Orologio en la plaza de san Marcos de panfletos incendiarios contra el significado y la imagen decadentes de la ciudad), parece ser que el contacto con Marinetti y su grupo de entusiastas artistas se produjo a través del propio Martini, que era amigo personal del líder vanguardista (en 1905 había diseñado la portada de su revista, *Poesia*) y se consolidó alrededor de 1915. De esa fecha sería la versión definitiva del famoso retrato que Carlo Carrà realizó de Marinetti para las primeras exposiciones internacionales de pintores futuristas (1911-1912) recoge, por deseo explícito del retratado, una efusiva dedicatoria a la excéntrica mecenas milanesa a la que se lo regaló: "Do il mio ritratto dipinto da Carrà alla grande futurista Marchesa Casati ai suoi occhi lenti di giaguaro che digerisce al sole la gabbia d'acciaio divorata. Marinetti"[15].

Así pues, la intensa relación de Luisa Casati con el futurismo, que se desarrolló prácticamente desde 1915 hasta 1922, fue, por una parte, el detonante de su transformación "da decadente medusa incantatrice in elettrica e metallica creatura ibrida" y, por otra, la fase primordial de

15 Es asimismo deslumbrante la descripción que Marinetti hace de la marquesa en su libro autobiográfico *L'alcova d'acciaio*, donde además de sugerir la pulsión erótica que los unía (el poeta fue también amante de la aristócrata), confirma su pertenencia entusiasta al movimiento de vanguardia: "La Marchesa Casati è inoltre appassionata conoscitrice d'arte futurista, la difende e l'impone nella società romana" (cit. en Benzi 2014: 100).

su mutación existencial, que la ayudó a dar el paso esencial gracias al que abandonaría su gusto por una teatralidad plástica y extravagante, propia del gusto cosmopolita finisecular, y se decantaría por la personificación de la "totalità espressiva" que la convierte en la primera *body artist* de la historia del arte de vanguardia, que era además consciente de serlo (Benzi 2014: 112) cuando afirmaba con insistencia: "Voglio essere un'opera d'arte vivente" (Ryersson 2003: 9)[16]. Con su traslado a Francia y la venta de lo más granado de su colección futurista (Marinetti le compraría un número importante de esas obras), entró de nuevo en contacto con la frivolidad de la sociedad parisina y sus fiestas de disfraces, así como con los pintores representativos de estos círculos (Ertè, Zuloaga, Beltrán Masses, etc.), sin olvidar su paso fugaz por el surrealismo, principalmente de la mano de Man Ray[17].

La escultora Catherine Barjansky escribe en su autobiografía que la marquesa "aveva temperamento artistico, ma non essendo in grado di esprimerlo in nessuna branca dell'arte, aveva fatto di se stessa un'opera d'arte" (Ryersson 2003: 106 n. 2). Un juicio totalmente desfasado para su tiempo, pues la falta de habilidad técnica estaba siendo ya sustituida por muchos artistas con "un atteggiamento concettuale" que se estaba convirtiendo en el "marchio identificativo di tutta una generazione" (Marra 2014: 178). Quizá sea en la fotografía donde se manifiesta de manera más evidente la colaboración consciente y estéticamente intencionada de Luisa Casati en el resultado final de la obra, no sólo en las famosas fotografías de De Meyer de 1911 que recogen la imagen de la marquesa de frente mirando fijamente a la cámara, inaugurando de esta manera toda una tendencia en la fotografía del siglo XX, sino incluso en las célebres instantáneas de Man Ray, que no sólo vieron la luz, sino que se distribuyeron masivamente por deseo expreso de la protagonista, convirtiéndose así en su imagen más difundida. Como señala el fotógrafo americano acerca del encuentro fotográfico con la marquesa en 1922:

> Esa noche, cuando revelé los negativos, todos estaban borrosos. Los deseché y di la sesión por fracasada. Al no tener noticias mías, me llamó poco después; cuando le informé de que los negativos no valían nada, insistió en ver algunas copias impresas, por malas que fueran. Revelé un par de copias en las que había cierto remedo de

16 Esta declaración, que se le atribuye a Luisa Casati, refuerza de nuevo el magisterio de D'Annunzio en la formación estética de la marquesa, pues prácticamente calca la famosa frase de Andrea Sperelli, el protagonista de su novela *Il piacere*, cuando afirma: "bisogna fare la propria vita come si fa un'opera d'arte".

17 Como apunta Fabio Benzi, "senza la guida del futurismo [...] iniziò a smarrirsi, perse il centro di ispirazione [...] e la sua maschera esistenziale si svuotò lentamente, normalizzata da una mondanità parigina impietosamente esigente" (Benzi 2014: 112).

un rostro: una en concreto con tres pares de ojos. Podía haber pasado por una versión surrealista de la Medusa. Y a ella le encantó: dijo que había captado su alma, y me encargó docenas de copias (Man Ray 2004: 206)

Foto de Man Ray (1922) La Marquesa como Sissi, Man Ray (1922)

En este sentido, Luisa Casati se erige en la auténtica autora intelectual de su propia imagen y en responsable absoluta, si no de la parte técnica, sí de la "realizzazione concettuale del lavoro" (Marra 2014: 179). Era, sin duda, una adelantada a su tiempo, como advertía, aunque de manera equivocada, Alberto Martini en sus páginas autobiográficas: "Era una grande artista, ma incompresa dalla gente comune" (Ryersson 2003: 84). La expresión artística de la excéntrica marquesa superaba los parámetros estéticos de su tiempo, no sólo de la gente común, de la gente ajena a la actividad artística, y los superaba hasta el punto de hacerse portavoz de una transgresión vanguardista tan inquietante y a veces tan radical que obtuvo sólo la incompresión de su contemporaneidad. Un ejemplo que ilustra su radicalidad en este campo y que la acerca proféticamente al más puro accionismo vienés se materializó cuando escandalizó a los asistentes a uno de los estrenos de la Ópera de París realizando una impactante *performance* en la que la sangre de un animal recién degollado le chorreaba por un brazo. La originalidad de Luisa Casati hay que buscarla fundamentalmente en la asunción consciente de un papel creativo del todo novedoso para su época, "quello dell'autore del concept che demanda la realizzazione tecnica, ma che si espanse in quello di performer e body artist, trasfor-

mandosi in maschera e incarnando uno nessuno centomila personaggi" (Mori 2014: 29).

Esta faceta de pionera artística de su tiempo se confirma en el talento de la aristócrata italiana para convertirse además en un icono de la moda a través de la fotografía, es decir, su capacidad de manejar los canales creativos y expresivos de su tiempo para transformarse en una "imagen". El éxito de su estrategia se manifiesta en la recuperación del mito Casati de la mano de grandes diseñadores como Karl Lagerfeld y John Galliano, que aliados con prestigiosos fotógrafos de moda como Peter Lindbergh y Paolo Roversi, ha contribuido a la actualización del "estilo" Casati, continuando con un *revival* que sigue poniendo en escena y regenerando la pervivencia del mito, multiforme y caleidoscópico, de la divina marquesa.

Bibliografía

BENZI, Fabio (2014): "Luisa Casati e il futurismo: una musa per la modernità". *La Divina Marchesa. Arte e vita di Luisa Casati dalla Belle Époque agli anni folli* (a cura di Gioia Mori). Milán: 24 Ore Cultura: 95-113.

BONIFACIO, Paola (2014): "Una grande artista. Alberto Martini e Luisa Casati". *La Divina Marchesa* cit.: 153-163.

CONTE, Floriana (2013): "Luisa Casati, collezionista e mecenate tra 1908 e 1915". *Identità nazionale e memoria storica. Le ricerche storico critiche sulle arti nell'età postrisorgimentale (1870-1915). Annali di Critica d'Arte*: 329-348.

(2014): "Monna Lisa col melograno: la marchesa Casati per l'arte del suo tempo". *Ricerche di storia dell'arte*, 114, 61-71.

D'ANNUNZIO, Gabriele (1921): *Notturno*. Milán: Treves.

FERRETTI, Daniella (2014): "A Coré, distruttrice della mediocrità". *La Divina Marchesa* cit.: 29-76.

MAN RAY (1975): *Autorretrato*. Barcelona: Alba.

MARRA, Claudio (2014): "La vita immaginata. Luisa Amman Casati e la fotografia". *La Divina Marchesa* cit.: 17-22.

MORI, Gioia (2014): "Luisa Casati, Casaque, Casinelle, Coré: opera d'arte vivente". *La Divina Marchesa* cit.: 29-76.

RYERSSON, Scot; ORLANDO YACCARINO, Michael (2003): *Infinita varietà: vita e leggenda della Marchesa Casati*. Milán: Corbaccio.

Las dramaturgas republicanas: un movimiento existente sin derecho al canon literario

Rocío González Naranjo
Université de Limoges

Resumen: Entre 1900 y 1936, se produce una explosión cultural, social y literaria que ha merecido el nombre de *Edad de Plata. La Residencia de Estudiantes, el Ateneo, el Lyceum Club* Féminin, etc., reunieron tres generaciones de escritores alrededor de actividades y revistas: la Generación del 98, la del 14 et la del 27. Sin embargo, tanto Azorín, como Ortega y Marías, entre otros teóricos del concepto de Generación – no tuvieron en cuenta la presencia de mujeres en estas tres generaciones, lo que demuestra la debilidad del concepto. Mientras que Carmen Baroja se considera una mujer de la Generación del 98, y que María Teresa León, Ernestina de Champourcin y Concha Méndez reivindican su pertenencia a la Generación de 27 y María Zambrano a la del 14, otras participaron de manera activa al desarrollo literario y artístico sin por ello estar insertas en ninguna generación.

Palabras clave: Mujeres de letras, Generaciones artísticas, Participación vida pública, Teatro femenino.

El concepto de generación literaria o artística ha sido de gran utilidad para clasificar artistas y literatos que parecían converger en temas, edades e inquietudes similares[1]. Este concepto es, además, de gran utilidad para los manuales escolares, de modo que los neófitos que se lanzan al descubrimiento de autores, les es más cómodo reunirlos a todos en una única distinción: la de generación. Pero, ¿qué es una generación? Recordemos únicamente algunas premisas importantes para la formación de una generación artística: lo primero que observamos es la edad de los componentes, esto es, que sean *coetáneos,* según el término empleado por Ortega para designar la dimensión temporal de los miembros (Ortega y Gasset 1982:46). La segunda premisa nece-

1 Si hablamos de generación artística es porque seguimos la teoría de Julián Marías, el cual afirma que la Generación tiene carácter total, es decir, que se incluye tanto a literatos como a pintores, músicos, etc. Disponible en *Generaciones y constelaciones, Madrid, Alianza, 1989, p. 170.*

saria, siguiendo a Ortega, es la dimensión espacial, es decir, tener un contacto vital. Julius Petersen afirma que debe haber una relación personal entre los miembros (Petersen 1946: 135-194). Siguiendo a Ortega, debe haber además, una misma sensibilidad vital. Petersen habla de una cierta homogeneidad de educación, es decir, compartir quizás el mismo medio social. Este mismo crítico añade dos requisitos fundamentales: que haya un acontecimiento generacional y la existencia de un guía, aunque Julián Marías no comparte esta última idea, ya que para él no determina la existencia de las mismas. Este guía generacional, siguiendo a Petersen, puede ser alguien ajeno a la generación. Por último, según Guillermo de Torre, estos individuos deben tener conciencia de que forman parte de una generación (De Torre 1969:110).

Aunque muy resumido, somos conscientes, queremos mostrar que el concepto de generación también es algo reductor, por no decir frágil, y si nos basamos en la llamada Edad de Plata, entonces comprobamos que este concepto funciona a medias. Es decir, encontramos autores que están en diferentes generaciones a la vez. Es el caso, por ejemplo, de Juan Ramón Jiménez, que se encuentra tanto en la Generación del 98 como en las siguientes. O el caso de Miguel Hernández, que se le atribuye una pertenencia a la generación del 27, mientras que por edad y por vivencia, se le incluye al mismo tiempo en la del 36.

Una cita de José Carlos Mainer (Mainer 1990: 69), resume perfectamente la situación de las generaciones en la Edad de Plata:

> La consideración de la literatura española en el tramo que va de 1920 a 1939 plantea más de un problema de periodización. La rutina acostumbra a distinguir una 'generación del 98' que, en conflicto o solidariamente con el 'modernismo', descubre la literatura como acción intelectual y como compromiso estético. Al final de su vigencia, llega el despliegue reformista y el nacionalismo crítico de una 'generación de 1914' para la que no pocos prefieren el término [...] de 'novecentismo'; a esto sucede la fiesta lúdica de 1927 y, por último, la congoja epigonal de la denominada 'generación de 1936'. Una arbitraria dialéctica de afirmaciones y de negaciones vertebraría ese vertiginoso carrusel historiográfico, por más que el buen sentido aconseje observar mejor los elementos de unidad que los ingredientes de aparente dispersión.

María José Sánchez-Cascado, consciente de la problemática del concepto de generación, afirma que esta periodización es ineficaz pero cómoda, aunque difícil de desterrar de los manuales (Sánchez-Cascado 1993:7). Si nos concentramos en las mujeres, este concepto parece ser ya completamente arbitrario, ya que las artistas y literatas de

la Edad de Plata brillan por su ausencia en los cánones y en las generaciones. Lo mismo sucede con el género teatral, al haber sido siempre considerado un género secundario en relación con los grandes géneros como la narrativa o la poesía, con algunas excepciones: Jacinto Benavente en la Generación del 98, Jacinto Grau en la Generación del 14, Alejandro Casona en la del 27 o Antonio Buero Vallejo en la del 36. No olvidemos que, aunque las autoras y autores escribieran también teatro, en general, los géneros atribuidos a cada generación de esta época son los siguientes: a la generación del 98 se le atribuye la novela, a la del 14 el ensayo y a la del 27 la poesía.

Solamente es necesario echar un vistazo a la primera fuente de consulta de los estudiantes, - una fuente bastante poco científica, estamos de acuerdo, pero para la mayoría, un primer contacto con el tema en cuestión - en la cual podemos comprobar la triste realidad de las nóminas realizadas: nos referimos a Wikipedia. Según esta dudosa e-enciclopedia, la generación del 98 no tiene ni una sola mujer como componente; en la del 14, nos encontramos con la sorpresa de tener un último epígrafe sobre la presencia de algunas destacadas mujeres como por ejemplo María Goyri, Zenobia Camprubí, María de Maeztu, Clara Campoamor, Victoria Kent y María Zambrano. En cuanto a la generación del 27, vemos que se incluyen a Concha Méndez, Rosa Chacel, Ernestina de Champourcin, Josefina de la Torre y María Zambrano otra vez. En fin, en la del 36, se triplica la presencia de María Zambrano, y a ésta se le añade Carmen Laforet.

El ejemplo de la presencia de María Zambrano en tres generaciones distintas, muestra que el concepto de generación no es cómodo ni siquiera para el estudio de la cronología literaria. Para Mateo Gambarte, este concepto es más bien «un proyecto decididamente ideológico» (Gambarte 1996:130-131). Uno de estos fallos es la consolidación teórica de estas generaciones, es decir, una teoría androcéntrica. Por un lado, Azorín fue el que se encargó de aglutinar a sus compañeros en unos artículos de 1913, más tarde lo hizo Pedro Salinas. En cuanto a la generación del 14, el que teorizó sobre ella fue el pedagogo Lorenzo Luzuriaga en la revista argentina *Realidad* (1947). Por otro lado, la antología poética más célebre para periodizar las generaciones la realizó Gerardo Diego, estableciendo además los conceptos de generación y de grupo. José Luis Cano realizó, a su vez, en 1958, una antología de la nueva poesía española, en la que ya diferenciaba entre grupo, generación y movimiento. En fin, José Luis Aranguren, en 1968, teorizó sobre la Generación del 36. Como hemos dicho anteriormente, en este panorama de teóricos, no observamos ninguna mujer que investigue sobre sus propias generaciones, grupos o movimientos (si es que pertenecieron a algunos), lo cual nos lleva a pensar que esta ausencia de los cánones

de la literatura es, en parte, debido a una teoría meramente masculina. No debemos olvidar la excepción realizada con la segunda edición de la antología de Gerardo Diego, en 1934, en la que aparecen como poetas de la generación del 27, Ernestina de Champourcin y Josefina de la Torre.

Y sin embargo, el panorama literario femenino en la Edad de Plata muestra una gran producción. Mateo Gambarte (Gambarte 1996: 176-177) afirma lo siguiente en relación con la ausencia de mujeres y del teatro en la generaciones, sobre todo en la del 27:

> En algunas, ni siquiera aparecen en los aledaños o apéndices más remotos. En lo que respecta a la del 27, suelen aparecer en los confines si uno se empeña bastante en buscarlas, y, aún así, a veces por galantería. [...] ¿Cuándo hemos oído hablar de los dramaturgos del 27? Pues, qué decir tiene preguntarse por dramaturgas [...] La floración de dramaturgas es un hecho tan demostrado como su silenciamiento.

Siguiendo a Gambarte, la pregunta que debemos hacernos es si una generación debe ser necesariamente masculina y machista (Gambarte 1996: 166). Y esto es lo que vamos a replantearnos en este artículo, demostrando la existencia de un movimiento de mujeres dramaturgas de pre-guerra, que hemos preferido denominarlas republicanas porque casi todas vivieron la II República como un advenimiento positivo en sus carreras y en sus vidas como mujeres, adhiriendo así al sentimiento republicano. Veremos que, si nos restringimos a las categorías, no podremos hablar ni de generación ni de grupo, debido a sus diferentes estilos o a su falta de guía generacional. Si utilizamos el término movimiento es debido a la gran diversidad de dramaturgias diferentes entre las escritoras, así como a los orígenes y a los ambientes de las mismas. Veremos que se trata de un movimiento teatral que ha sido silenciado por los cánones literarios y a los que se debe prestar una gran atención. Esto ya lo han hecho eminentes investigadores que han facilitado el camino al descubrimiento de estas dramaturgas. De este modo, tenemos estudios concretos de Juan Antonio Hormigón, Pilar Nieva de la Paz, Margherita Bernard, Patricia W. O›Connor, Catherine Davies, Ángela Mañueco Ruiz, John C. Wilcox, Felicidad González Santamera, Amparo Hurtado...entre los más destacados. Nos proponemos basarnos en estos investigadores y aportar nuestro pequeño grano de arena al estudio de estas dramaturgas olvidadas de las generaciones artísticas, intentando situarlas todas en un mismo movimiento: el de las dramaturgas republicanas.

Según Ángela Mañueco Ruiz, en su tesis sobre *La mujer en el teatro español del periodo de la II República,* constata la existencia de

16 dramaturgas durante este periodo, teniendo en cuenta las obras publicadas o estrenadas entre el 31 y el 36 en la ciudad de Madrid, que será donde nosotros nos focalizaremos al ser en aquel momento el centro cultural del país. Entre las que publican o representan se encuentran autoras que ya habían publicado antes del advenimiento de la República, como por ejemplo Halma Angélico, María Martínez Sierra (bajo el nombre de Gregorio Martínez Sierra) o Pilar Millán Astray (2001: 981-985). Por su parte, John C. Wilcox contabiliza, durante las primeras cuatro décadas del siglo XX, alrededor de treinta dramaturgas (2005: 551-552). Entre 1918 y 1936, periodo estudiado por Pilar Nieva de la Paz, la investigadora contabiliza sesenta autoras y unas veinte adaptadoras y traductoras de teatro, ya sea teatro publicado o estrenado (1993: 162-163). De este modo, se confirma que existieron dramaturgas en la Edad de Plata, y que todas estuvieron, de alguna forma, relacionadas con un movimiento emergente de introducción de la mujer en el espacio público, y esto lo prueba el hecho de que estuvieran presentes en el teatro, que es quizás el arte más público de todos en aquel momento.

Los diferentes estudios ya citados diferencian las autoras según una supuesta pertenencia a una generación - debido sobre todo a las relaciones personales de las dramaturgas -[2], según la dramaturgia utilizada[3], según la temática de sus obras[4], pero también según una supuesta literatura femenina[5]. Además de estas distinciones, Pilar Nieva de la Paz establece una distinción por notoriedad - desde las más conocidas y comentadas por los críticos teatrales del momento, hasta las menos conocidas (Nieva de la Paz 2000: 155-184) -, y Wilcox lo hace según una distinción a partir de la cronología y de los eventos que se van siguiendo desde 1900 hasta 1940.

Todas estas distinciones son esenciales para comprender el movimiento teatral generado por estas dramaturgas, y es primordial tenerlas en cuenta a la hora de establecer un movimiento de dramaturgas republicanas. Por ello, recomendamos una lectura profunda de las referencias anteriores. Lo que pretendo añadir a estos estudios es, sobre todo, la consideración de movimiento a partir de las premisas vistas sobre el concepto generacional.

Un fragmento del artículo de Amparo Hurtado sobre el Lyceum Club de Madrid muestra el ambiente propicio para la creación de generaciones artísticas y su cohabitación. A pesar de que no se habla única-

2 Es el caso de Amparo Hurtado, Shirley Mangini, Pilar Nieva de la Paz o Felicidad González Santamera.

3 Según Felicidad González Santamera y Pilar Nieva de la Paz.

4 Según Ángela Mañueco Ruiz.

5 Encarna Alonso Valera lo niega rotundamente, y nosotros nos adherimos a su opinión.

mente de dramaturgas, y que únicamente se nombran a las asociadas del Lyceum, nos parece una cita esencial (Hurtado 1999: 31):

> [...] El Lyceum Club pudo reunir a mujeres jóvenes, pertenecientes a una **generación nueva**, que se habían incorporado a la escena pública después de la Primera Guerra mundial, muchas de ellas con estudios universitarios, como Victoria Kent, Matilde Huici, María Teresa León, Mercedes Gaibrois, María Luz Morales, Maruja Mallo, Concha Méndez, Dolores Cebrián, Constancia de la Mora, Josefina de la Torre, Carmen Conde, Pura Maortúa, Ernestina de Champourcin, etcétera; junto con mujeres cultas y modernas de la **generación del fin de siglo**, como Carmen Baroja, Isabel Oyarzábal de Palencia, Halma Angélico, Clara Campoamor, Elena Fortún [...] María Martínez Sierra, María Martos, María Luisa Navarro de Luzuriaga, Zenobia Camprubí, Matilde Ras, María Goyri y la propia María de Maeztu.

En este fragmento, hemos subrayado los nombres de las dramaturgas, y además podemos comprobar que Hurtado distingue una cohabitación entre dos generaciones de mujeres a partir de la edad. A continuación, mostraremos el corpus de dramaturgas que hemos elegido para comprobar si el movimiento existió realmente. Esta elección no es arbitraria, sino que responde a la exposición de autoras con edades, estilos y sensibilidades diferentes, con el fin de confirmar que aún así, se puede considerar un movimiento emergente de dramaturgas republicanas:

- Halma Angélico (María Francisca Clar Margarit, 1888-1952). Considerada como una autora entre dos generaciones, la del 98 por su fecha de nacimiento, y la del 27 por su temática, según algunos investigadores.
- María Teresa Borragán (1889-1961). Muy próxima a la obra de Halma Angélico por la temática y la dramaturgia utilizada.
- Luisa Carnés (1905-1964). Esta autora no ha sido situada en ninguna generación, quizá porque no formaba parte de la élite de la intelectualidad burguesa. Podríamos considerarla como una autora de la generación de 1936, pero Vilches de Frutos la sitúa en lo que ha denominado la *generación del nuevo romanticismo* (Vilches de Frutos 1984).
- María Teresa León (1903-1988). Por su matrimonio con Rafael Alberti, y por su afinidad con el grupo de la Residencia de Estudiantes, se le considera de la Generación del 27.
- María Martínez Sierra (1874-1974). Situada entre la generación del 98 y la del 14 por su temática modernista y por su interés de renovación del país.

- Concha Méndez (1898-1986). Por afinidad, esta *moderna* (utilizamos el término desarrollado por Shirley Mangini) se le considera de la Generación del 27. Recordemos que fue una de las primeras, junto con su amiga, la pintora vanguardista Maruja Mallo, en practicar el sinsombrerismo, algo banal hoy en día, pero visto como un acto de osadía en el Madrid de los años 20 (Méndez 2012).
- Carlota O'Neill (1905-2000). Por su escritura y vivencias, se le puede considerar de la Generación del 36. Sin embargo, hay investigadores que la sitúan en la Generación del 27, como es el caso de Raquel Osborne, profesora de Sociología de la UNED[6].
- Isabel Oyarzábal de Palencia (1878-1974). Considerada también como una de las modernas de la época, sin embargo no se le sitúa por edad en la generación del 98, sino entre la del 14 y la del 27. Hay que decir que, junto a María Martínez Sierra, Oyarzábal «servían como modelos femeninos para las residentes [de la Residencia de Señoritas]» (Mangini 2001).
- Pilar de Valderrama (1889-1979). Por afinidad con Machado y por nacimiento, podríamos considerarla del 98, pero los críticos la sitúan en la Generación del 27.
- María Zambrano (1904-1991). De nuevo por afinidad con un hombre, en este caso con su maestro Ortega, podría considerarse de la Generación del 14, pero como ya hemos visto se le sitúa en varias generaciones a la vez[7].

Queremos aclarar que no vamos en este artículo a mostrar las relaciones personales que tenían estas mujeres con los intelectuales más importantes de la época, incluso sabiendo que un estudio de estas relaciones prueba que la entrada en los círculos culturales en boga fue, en parte, gracias a la compañía de un hombre. Hemos decidido no hacerlo por razones meritorias: en todos los estudios siempre se ha hecho alusión a sus relaciones personales, y creemos que ya es hora de que se les estudie como literatas, y no como mujeres de, hermanas de, discípulas de, amigas de. Una vez aclarada nuestra posición, somos conscientes que dejamos atrás un gran número de dramaturgas, que merecerán estudios profundizados, como son las siguientes: Abedel (Eduarda Adelina Aparicio y Osorio), Mercedes Ballesteros, Sofía

6 Documental realizado por la UNED en 2010, titulado «El exilio de Carlota O'Neill». http://dls.uned.es/downloads/482/5101_11467.mp4

7 Por sus contactos y amistades, Mangini por ejemplo, la sitúa en la Generación del 27 (2001:139-140): «La afiliación a la *Revista de Occidente y a otros grupos intelectuales la unió a otros jóvenes escritores de la Generación del 27 que años más tarde acabarían exiliándose: Maruja Mallo, Rosa Chacel, José Bergamín, Concha Méndez, María Teresa León, Rafael Alberti y algunos vanguardistas más. Zambrano señala en su autobiografía las aficiones características de* **su generación.»**

Blasco, Magda Donato (Carmen Nelken), Irene Falcón, Margarita de Fran (Margarita González Giraud), Consolación Gómez Martín, Matilde Ras, Zenobia Camprubí (traductora), Concha Espina, Pilar Algora, Elena Arcediano, Carmen Baroja, Adela Carbone, Carmen Díaz de Mendoza (Condesa de San Luis), María Luisa Madrona, Elena Minet, Alicia Davins, Angélica del Diablo (María Palomeras Mallofré), Margarita Astray Reguera, Julia Reyes, Conchita Ruiz, Pilar Contreras, Carolina Soto, María Luisa Algarra, Sofía Casanova, Pilar Contreras, Carolina Soto, Elena Macnee, Dolores Ramos de la Vega, Josefa Rosich, Aurora Sánchez, Sara Insúa, Micaela de Peñaranda, Matilde Ribot, Trudy Graa...

Sirviéndonos de las búsquedas realizadas sobre la sociabilidad, dramaturgias y participación en la vida pública, podemos encontrar las siguientes características comunes a estas mujeres escritoras:

En primer lugar, no hay una dedicación única al género teatral. Es decir, en un momento dado, deciden escribir teatro, pero no se puede decir que sólo escriban teatro, sino que tienen un carácter total de femme de lettres, como decía María Teresa León (León 1977:286) en su libro de memorias:

> Me gusta cuando los franceses dicen: 'femme de lettres'. Eso, mujer de letras, una junto a otra, no de palabras, letras sueltas como aquellas que nos servían en la sopa del Sagrado Corazón [...] Nunca me he sentido más letrada, nunca he sentido más reverencia por el estado de mi inquietud, por esa comezón diaria en carne propia que me da el escribir.

Este sentimiento sobre el acto de escribir lo comparten todas las autoras escogidas, o dicho de otro modo, tienen un carácter total de lo que es una literata. Por ejemplo, Halma Angélico compartió su pasión por el teatro con la narrativa. Cuenta con varios inéditos, y según Juan Antonio Hormigón (2000:357), escribió un poema en prosa que sigue en manos de la familia. María Teresa Borragán escribió, además de teatro, obras que se acercan a la prosa poética y ensayos regionalistas mexicanos ya en su exilio; Luisa Carnés produjo, además de teatro, novelas y ensayos como la biografía de Rosalía de Castro, e incluso tuvo una pequeña incursión en la poesía, dedicándole a su hijo y a su madre los poemas; María Teresa León es autora no sólo de teatro, sino de cuentos, novelas breves, poesía, ensayos y guiones cinematográficos: es la literata por excelencia; María Martínez Sierra compaginó el teatro comercial - bajo el nombre de Gregorio Martínez Sierra - con ensayos, narrativa e incluso poesía y cuentos infantiles; Concha Méndez se dedicó al teatro infantil, pero también a la poesía e incluso al guión cinematográfico;

Carlota O'Neill se dedicó, tras la guerra, en su *insilio*[8], a escribir novelas rosas bajo el nombre de Laura de Noves o Carlota Lionel, y también poesía, ya con su propio nombre, así como ensayos y autobiografías; Isabel Oyarzábal de Palencia es también autora de ensayos y novelas. Pero además fue traductora de ilustres autores, y desarrolló la biografía y autobiografía; a Pilar de Valderrama se le conoce principalmente por haber sido la musa de Antonio Machado. Pero Valderrama tiene en su haber escritos que muestran su valía como *femme de lettres*: su incursión en el teatro se hace con obras como *El tercer mundo* de 1934, pero es más conocida por su poesía. María Zambrano es un caso especial, ya que sólo escribió una única obra de teatro y fue ya en su exilio, sintiendo pues la necesidad, a través de *La tumba de Antígona*, de explicar cómo se había sentido durante todo el largo exilio, una de las interpretaciones más estudiadas de la obra. Sabemos que Zambrano fue, ante todo, una ensayista filosófica, pero su retórica está muy próxima a la prosa poética, a través de su razón poética que se mostrará en su obra de teatro pero también en *Claros del Bosque* (1977) donde comprobamos su proximidad a la mística.

De este modo, podemos comprobar que el cien por cien del corpus seleccionado veía el teatro como una manera más importante para vehicular sus ideas y su estética, eligiendo este género en un momento determinado de sus vidas, siendo atrevidas al lanzarse a un género dominado por aquel entonces, por los dramaturgos canónicos.

En segundo lugar, estas mujeres se caracterizan por su interés en conocer otras culturas a través de sus viajes, son mujeres de mundo. Recordemos que, para Mangini, ésta era una característica fundamental para ser considerada *moderna*. Ocho de las diez autoras escogidas son mujeres de mundo. De este modo, los viajes realizados por la autoras responden a un interés por instruirse, como es el caso de Isabel Oyarzábal de Palencia, que viaja a Inglaterra y Escocia para completar sus estudios a principios del siglo XX, o Pilar de Valderrama. Algunas fueron subvencionadas con becas o por el Estado español en estos viajes. Tal es el caso de María Teresa León que viajó, en 1932, por orden de la Junta para Ampliación de Estudios para conocer el teatro de postvanguardia en países como Alemania o Rusia. María Martínez Sierra, a través de una beca conseguida por la Escuela Normal para estudiar en Bélgica en 1905, viajó, junto a Gregorio, por Francia, Inglaterra y Suiza. Otras autoras tienen simplemente ansia de ser independientes, y deciden salir del domicilio familiar, como es el caso de Concha Méndez, la cual, a pesar del rechazo de su familia, se va a vivir a Londres en 1929

8 Término desarrollado por Manuel Aznar Soler en «Los conceptos de 'insilio' y 'exilio interior'», *El exilio: Debate para la historia y la cultura*, edición de José Ángel Ascunce, Donostia, Saturraran, 2008, p. 47-61.

y se codea con los mejores ambientes culturales del momento, continuando el mismo año su periplo hacia Buenos Aires. El viaje por motivos políticos también es compartido por algunas autoras. Especialmente a María Teresa León le cautivó Rusia y su teatro proletario. María Martínez Sierra, a principios de la guerra, es nombrada agregada comercial en Suiza e Italia[9], pero se traslada a Bélgica para ocuparse de los niños refugiados españoles. Isabel Oyarzábal a su vez, dio conferencias con el objetivo de convencer a los países para que intervinieran en la guerra a favor de la República, como a Inglaterra, EEUU, Canadá o Suiza. María Teresa Borragán, Halma Angélico o María Zambrano se establecieron en el centro cultural del momento, en Madrid, siendo originarias de Palencia, Mallorca y Segovia, respectivamente. Por último, Luisa Carnés, originaria de Madrid, es, sin embargo, la que mayor mérito tiene, pues es la única de todas las mujeres elegidas en nuestro corpus que procedía de una familia humilde y con una educación autodidacta. Al ver esta pequeña nómina realizada, Luisa Carnés podría recordarnos al Miguel Hernández de la Generación del 27.

En tercer lugar, estas mujeres participan y crean asociaciones, círculos femeninos, feministas o culturales. Del mismo modo comparten una preocupación por los derechos de la mujer y algunas participan en política[10]. De este modo, todas las autoras de nuestro corpus, sin excepción, forman parte de asociaciones, ya sean culturales, educativas, políticas o feministas. Esto muestra el interés por reunirse, por aglutinarse junto a otras mujeres con las mismas sensibilidades y compartir espacios comunes de solidaridad femenina. Esta necesidad se comprueba con las palabras de Amparo Hurtado (1999: 28):

> La necesidad de asociarse se impuso a partir de la Primera Guerra Mundial [...] Las primeras tentativas para obtener mejoras sociales en beneficio de la mujer habían formado la Asociación Nacional de Mujeres Españolas (1918), presidida por María Espinosa, y la Unión de Mujeres Españolas (1918), dirigida por María Lejárraga; mientras que María de Maeztu [...] formó la Federación Española de Mujeres Universitarias (1921), aunque sólo para licenciadas y doctoras. Máxima representatividad, en cambio, logró enseguida el Lyceum Club (1926), la primera asociación feminista del país. En poco tiempo se convirtió para la opinión pública en el símbolo de la emancipación de la mujer.

De este modo, entre las asociaciones a las que más participan nuestras autoras, se encuentra el Lyceum Club: seis de las diez autoras

9 No debemos olvidar que fue diputada en las Cortes Republicanas en 1933 por el PSOE, utilizando su propio nombre y renunciando así a la marca Martínez Sierra.

10 Es otra de las características que tienen en común las modernas.

se asociaron a este círculo de *tontas y locas*, como las llamó Jacinto Benavente[11]. En efecto, podemos contar entre ellas a Halma Angélico, que fue la última presidenta (en 1935) y que antes se había encargado de la Sección de Literatura; María Teresa León, que fue muy activa en la asociación y de la cual guarda un gran recuerdo en su libro de memorias (León 1977: 513); María Martínez Sierra, co-fundadora del Lyceum junto con Isabel Oyarzábal, las cuales ya tenían una gran experiencia en el asociacionismo. Concha Méndez, que pudo representar junto a Pilar de Valderrama - que también formaba parte del club - sus obras teatrales para niños. Incluso las que no aparecen como socias, participaron de alguna manera en el Lyceum. Es el caso de Carlota O'Neill, que pudo presentar, a finales de 1935, su obra inédita *Paraíso Perdido*[12]. El siguiente círculo importante es el Ateneo de Madrid, de las cuales eran asiduas María Teresa Borragán, Carlota O'Neill y María Zambrano. Pero aquí también se muestra lo mismo que con el Lyceum, es decir, encontramos colaboraciones de mujeres como Isabel Oyarzábal, dando una conferencia en 1908 sobre las ideas teatrales del actor Henry Irving, sin formar parte del mismo. Podríamos denominar este tipo de participaciones como una especie de retroalimentación por parte de todos los asociados y miembros de cada uno de estos círculos.

Por otra parte, es importante señalar que seis de nuestras diez autoras evolucionaron hacia un compromiso político importante, siendo una muestra de la situación que se estaba viviendo en esos años convulsos. De este modo, se confirma que las adhesiones políticas fueron de izquierda y en apoyo a la República. El caso notable de María Martínez Sierra, Isabel Oyarzábal de Palencia o María Teresa León son interesantes, mostrando su compromiso por la República y por la izquierda española. Por último, hay que comentar que todas estaban preocupadas por la situación de la mujer, lo cual parece inclinarlas hacia un feminismo muy «a la española» en aquellos momentos, es decir, la preocupación por dar una educación a las mujeres de la misma calidad que la que se daba a los hombres[13]. Por ello, podemos

11 Lo cuenta Carmen Baroja en sus memorias: Carmen Baroja y Nessi, *Recuerdos de una mujer de la Generación del 98*, edición de Amparo Hurtado, Barcelona, Tusquets Editores, 1998, p. 91. También María Teresa León lo recuerda en su *Memoria de la melancolía*, *Op. cit.*, p. 514.

12 *El Sol*, 20-03-1936.

13 Para más información sobre este tipo de feminismo ver Mangini a partir de la página 93. Es importante esta primera interpretación de la investigadora: «[...] no se correspondía con el feminismo anglosajón cuya principal reivindicación era el voto femenino. En España, a causa del general analfabetismo entre las mujeres, se decidió que antes que nada era preciso educarlas para que fueran capaces de emanciparse [...] Hacia los años veinte siguió siendo de gran preocupación la educación, aunque también los derechos civiles, la profesionalización de la mujer y el sufragio empezaron a surgir como cuestiones intrínsecas del feminismo español.», *Op. cit., p. 93.*

comprobar que podían formar parte de asociaciones feministas pero también educativas: es el caso sobre todo de María Martínez Sierra, con la creación de la Asociación Femenina de Educación Cívica; el de Angélico y Oryazábal con la Asociación Nacional de Mujeres Españolas, o el caso de María Teresa León, muy ligada a la Institución Libre de Enseñanza. Es pues un requisito más el que se cumple para convertirse en un movimiento artístico: el de compartir un espacio vital y tener las mismas sensibilidades.

La cuarta característica que encontramos es una gran participación y creación de proyectos culturales. Todas, a excepción de Angélico, crean proyectos culturales importantes. A pesar de ello, Angélico desarrolla la sección de Literatura del Lyceum club, hasta tal punto que su actividad, en 1935, fue frenética[14]. Es importante señalar que la dramaturga mallorquina ayudó a escritores no conocidos a presentar sus obras en el Lyceum, además de presentar su propia obra *Santas que pecaron*. Cuatro de ellas se embarcaron en proyectos teatrales innovadores, como es el caso de María Teresa Borragán en el Teatro Martín y su Campaña de Arte de 1924 a 1925. Aunque sólo se mantuvo durante una temporada, las obras representadas pretendían romper con el teatro comercial y decadente que había en Madrid en ese momento. Su programa resultó interesantísimo a ojos de la crítica periodística, y la presentación del proyecto lo anuncia la autora en una entrevista como sigue (Moschini 2006:40-41):

> Es una 'Campaña de arte', de renovación dramática. Claro que al titularla así no intentamos excluir de la esfera del arte las obras que habitualmente se representan en nuestros teatros, aunque algunas se hallan frecuentemente al margen de la literatura. Titulamos nuestra temporada 'Campaña de arte' porque representaremos obras artísticas, que las demás empresas se obstinan en rechazar por considerarlas incompatibles con las preferencias actuales del público. Acaso en la elección de este título no hayamos acertado completamente. Pero sólo lo que acabo de decirle es nuestro designio.

María Martínez Sierra fue empresaria del teatro Eslava y participó en la Campaña de Arte que dirigió su marido, un proyecto similar al establecido por Borragán. Del mismo modo, Pilar de Valderrama creó en

14 Estas fueron las actividades realizadas mientras la autora se encargaba de la sección de literatura: Lecturas y puestas en escena de obras no representadas: Max Aub: *Espejo de avaricias, Miguel de Unamuno: Raquel encadenada, Ana María Martínez Sagi: recital de sus poesías;* El Teatro Escuela de arte (TEA): ciclo de representaciones, en 1935 Federico García Lorca dirigió su obra *El retablillo de San Cristóbal*; Adelina Gurrea: *Fortalezas*, Carlota O'Neill: *Paraíso perdido*.

su casa el teatro íntimo *Fantasio*, un cenáculo teatral muy parecido al Mirlo Blanco de los Baroja, o al Club Anfístora fundado por otra mujer, Pura Maortúa de Ucelay junto con Federico García Lorca, en el seno de *La Cívica*. Otra de nuestras autoras en crear proyectos teatrales, pero de diferente índole que las anteriores, fue María Teresa León, con *Nueva Escena*, *Teatro de arte y propaganda* y las *Guerrillas del Teatro*, donde no dudó en ir al frente para representar obras de urgencia a los milicianos republicanos.

Además de la creación y participación en proyectos teatrales, las autoras también fundaron revistas especializadas para las mujeres así como revistas comprometidas políticamente. Luisa Carnés, ya en el exilio, creó la revista *Mujeres Españolas*; Carlota O'Neill fundó *Nosotras*, una revista que sin duda, mezclaba el feminismo con la lucha obrera; Y el caso de Concha Méndez es de especial interés para la creación de la denominada generación del 27, ya que gracias a su labor como editora, junto a su marido, el poeta Manuel Altolaguirre, se pudieron publicar textos de todos los autores en sus diferentes revistas, una de las más importantes sin duda es *Caballo verde para la poesía*. De este modo, estas mujeres se distinguen también por la participación y creación de proyectos culturales importantísimos, lo cual muestra que buscaban formar parte de la intelectualidad madrileña así como de los círculos culturales en boga.

La quinta característica es la participación en la prensa española y en la del exilio, es decir, una labor periodística fundamental. Salvo Concha Méndez y Pilar de Valderrama, las demás autoras tuvieron una actividad importante en los medios más destacados de la época, como es *El Heraldo de Madrid* pero también en revistas especializadas como es *Mundo Femenino*, órgano de la Asociación Nacional de Mujeres Españolas. En general, se ve una tendencia a escribir más en el exilio, en medios relacionados con los exiliados republicanos y con las mujeres, como una necesidad de seguir el contacto con la España perdida a manos de los franquistas. Algunas de ellas eligieron pseudónimos para escribir en la prensa, como es el caso de Luisa Carnés, conocida como Clarita Montes o Natalia Valle, o Isabel Oyarzábal de Palencia que a veces escribía con el pseudónimo de Beatriz Galindo.

Por último, la característica que debemos observar en nuestro corpus es la temática de sus obras y la dramaturgia utilizada para comprobar si hay una cierta unidad. Sabemos que en ese momento son dos las corrientes que existen: la comercial por un lado, y la innovadora por otra. Estas autoras se adhieren, de alguna forma, a estas diferentes corrientes representadas por Benavente y Valle-Inclán respectivamente (Sánchez-Cascado 1993:7). La diversidad de temáticas y de formas de dramaturgias hacen que sean consideradas en grupos

distintos: desde el modernismo de María Martínez Sierra, pasando por el teatro de agitación de Luisa Carnés y María Teresa León, siguiendo con los dramas rurales de María Teresa Borragán y Halma Angélico, o con el simbolismo del teatro infantil de Concha Méndez. Por ello, Nieva de la Paz considera que esta variedad impide que se les sitúe en algún movimiento o generación (Nieva de la Paz 2000:165). Felicidad González Santamera realiza una clasificación de autoras según la dramaturgia utilizada. Según la investigadora, tendríamos por un lado a las autoras que utilizan los géneros comerciales, como es el caso de Pilar Millán Astray; por otro lado tendríamos las renovadoras, aquellas que también vivieron el asociacionismo femenino con fuerza, es decir, María Martínez Sierra, María Teresa Borragán o Halma Angélico entre otras; además, en esta vertiente de renovadoras se encontrarían las que tuvieron que estrenar en cenáculos teatrales: es el caso de Isabel Oyarzábal o el de Pilar de Valderrama; por último se encontrarían a las vanguardistas que aparecieron en los años veinte, aquellas que no sólo querían renovar la temática, sino que además experimentaban nuevas formas de dramaturgia. Es el caso de Concha Méndez o María Teresa León. En esta última clasificación, Santamera nombra a aquellas que se iniciaron en el teatro político, influenciadas por Piscator o Brecht: de este modo el caso de María Teresa León es evidente, pero también el de Carlota O'Neill o Luisa Carnés (González Santamera 2003). Sin embargo, a pesar de estas diferencias, cada una de estas dramaturgas utiliza el género teatral con un objetivo común: mostrar los cambios que se están produciendo en la sociedad con respecto a la mujer. En efecto, si exceptuamos a María Teresa León que le da más importancia a la propaganda política, todas quieren mostrar un modelo de mujer diferente, pidiendo, a través de sus personajes, un cambio en los códigos sociales y presentando una defensa por la mujer trabajadora, independiente y fuerte. En conclusión, les unen posiciones feministas en sus obras dramáticas, siempre de manera diferente, pero con el mismo objetivo (Nieva de la Paz 1993:148).

De este modo, podemos resumir las características de estas diez representantes en las siguientes premisas para la formación de un movimiento de dramaturgas republicanas: todas, en un momento determinado, eligen escribir obras teatrales, pues consideran que el teatro es, en aquel momento, el género que permite llegar directamente al pueblo. De este modo, consideran que las ideas que transmiten llegará con más solidez ante los espectadores que ante los lectores. Hay que decir a esto que la intención de todas era la de representar, pero algunas tuvieron que contentarse con publicaciones en pequeñas tiradas. De todas maneras, el objetivo del teatro es la representación, y así lo entendieron estas avanzadas literatas. Aún así, podemos

considerarlas a todas *femmes de lettres*, al no centrarse únicamente en este género. Además, todas, de algún modo, son mujeres que han viajado para completar su instrucción, para conocer otras culturas, para independizarse, o han sufrido también el exilio. La participación en asociaciones culturales y feministas es importante para estas mujeres, mostrando lazos de unión entre ellas, una solidaridad femenina que se verá claramente en el Lyceum Club Femenino con la mayor parte de las asociadas, teniendo así un centro de sociabilidad pero además de cultura e instrucción femenina y feminista. Son conscientes de formar parte de una *generación* que está cambiando los moldes sobre el papel de la mujer, son ellas mismas las que, a través de su teatro, como ya hemos dicho, lo demuestran. Pero esta participación en la vida pública no se resume a reuniones o asociaciones, sino que incluso escriben en la prensa más destacada de la época, y se atreven a ser empresarias o fundadoras de proyectos culturales importantes y editoras de revistas. Y siempre con el mismo fin: mostrar los cambios que se están produciendo con la mujer y reivindicar los derechos de la misma: desde la educación pasando por el voto, el Lyceum, por ejemplo, vio concretizarse todos estos proyectos gracias a las fundadoras como Isabel Oyarzábal de Palencia o María Martínez Sierra. Por su parte, la dramaturgia de las autoras difiere. Hay autoras que prefieren un tipo de drama rural mostrando un realismo exacerbado, y otras que prefieren utilizar el simbolismo en sus obras[15]. Casi todas ellas comienzan textos moderados hasta llegar a un compromiso más político y feminista.

De este modo, y siguiendo a los teóricos, hemos podido comprobar que estas mujeres forman un movimiento homogéneo de literatas que, sin saber por qué, aún hoy en día, no las hallamos ni en los manuales, ni en las nóminas. Para terminar, si nos basamos en lo que expresa Carmen de Zulueta en *Ni convento ni college*: *la Residencia de Señoritas*, acerca de María de Maeztu, esto es, que esta mujer contribuyó a formar a la nueva mujer española, y que fue la que mas influenció en la formación de «toda una generación», ¿estaríamos pues hablando de un guía generacional? (Zulueta 1993: 211)

Los investigadores citados, han sido los que primero intuyeron que se trataba de una generación, aunque nosotros preferimos el término de movimiento. De este modo, Pilar Nieva de la Paz les llama *generación de pioneras (Nieva de la Paz 2006:211). Pioneras olvidadas y que merecen un lugar importante en los cánones literarios.*

15 Podemos recordar que debido a los diferentes estilos de los poetas de la Generación del 27, algunos prefieren llamarlos grupo. Sucede lo mismo con estas dramaturgas.

Bibliografía

BLANCO, Alda (2006): «María Martínez Sierra: hacia una lectura de su vida y obra», *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXII 719 mayo-junio: 337-345.

BORRAGAN, María Teresa (2006): *Ilusión. La voz de las sombras*, edición de Simona Moschini, Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

CARNES, Luisa (2002): *Cumpleaños. Los bancos del Prado. Los vendedores del miedo*, edición de José María Echazarreta, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

GONZALEZ SANTAMERA, Felicidad (2003): « El teatro femenino », *Historia del teatro español. Del siglo XVIII a la época actual*, Vol. II, edición de Javier Huerta Calvo, Madrid: Editorial Gredos, 2503-2525.

Juan Antonio HORMIGON (dr.) (2000): *Autoras en la historia del teatro español (1500-2000). IV Catálogo General e Índices,* Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena.

HURTADO, Amparo (1999): «El Lyceum Club Femenino (Madrid, 1926-1939)», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, II época, nº 36, 23-36.

LEON, María Teresa (1970): *Memoria de la melancolía*, Buenos Aires, Editorial Losada.

MAINER, José Carlos (1990): «Cultura y vida nacional (1920-1939)», *Cuadernos Hispánicos*, nº485-86, 69-80.

MANGINI, Shirley (2001): *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Barcelona: Ediciones Península.

MAÑUECO RUIZ Ángela (2001): *La mujer en el teatro español de la II República*, tesis, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

MARTINEZ SIERRA, María (1996): *Teatro escogido*, edición de Eduardo Pérez-Rasilla, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

MATEO GAMBARTE, Eduardo (1996): *El concepto de Generación Literaria*, Madrid: Editorial Síntesis.

MATILLA QUIZA, María Jesús (2002): «María Lejárraga y el asociacionismo femenino. 1900-1936», *María Martínez Sierra y la República : ilusión y compromiso*, II Jornadas sobre María Lejárraga, edición de Juan Aguilera Sastre, Logroño, 83-101.

MENDEZ, Concha (2012): *La caña y el tabaco*. Edición de Margherita Bernard, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

MOSCHINI, Simona (2006): «Reconstrucción de una identidad borrada: María Teresa Borragán», Bernard, Margherita (ed.), *Teatro y mujer en España. De los años 20 a la posguerra*, Bergamo: University Press, 40-41.

NIEVA DE LA PAZ, Pilar (1992): «Tradición y vanguardia en las autoras de preguerra: Pilar Millán y Halma Angélico», *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, edición de Dougherty Dru; María Francisca Vilches de Frutos, Madrid: CSIC Fundación Federico García Lorca – Tabapress, 429-438.

(1993), *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936 (Texto y Representación)*, Madrid: CSIC.

(2000): «Revisando el canon: hacia una selección crítica del teatro escrito por mujeres en la *España de entreguerras», La literatura escrita por mujer desde el siglo XIX hasta la actualidad (Breve Historia Feminista de la Literatura Española (en lengua castellana)*, edición de Iris M. Zavala: Universidad de Puerto Rico, 155-184.

(2006): «Las autobiografías, diarios y memorias de las poetas de la Generación del 27: trayectoria literaria e inserción profesional», Etienvre, Françoise (Dr.), *Regards sur les Espagnoles créatrices XVIIIe-XXe siècle*, Presse Sorbonne Nouvelle, 195-211.

PETERSEN, Julius (1946): «Las generaciones literarias», Filosofía de la ciencia literaria, 135-194.

PLAZA PLAZA, Antonio (2010): «Teatro y compromiso en la obra de Luisa Carnés», *Acotaciones*, 25, 95-122.

W. O'CONNOR, Patricia (1990): « Women Playwrights in contemporary Spain and the male-dominated canon », *Signs*, Vol. 15, nº 2, The University of Chicago Press, 376-390.

(2003). *Mito y realidad de una dramaturga española: María Martínez Sierra*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

O'NEILL, Carlota (1997): *Circe y los cerdos. Cómo fue España encadenada*, edición e introducción de Juan Antonio Hormigón, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

ORTEGA Y GASSET, José (1982): *En torno a Galileo*, Madrid, Alianza.

OYARZABAL DE PALENCIA, Isabel (1999): *Diálogos con el dolor*, edición de Carlos Rodríguez Alonso, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

SANCHEZ-CASCADO, María José (1993): «Dramaturgas sin generación (a la sombra de los dramaturgos en flor)» *Ínsula*, nº 557, 7-9.

TORRE, Guillermo (1969): *Del 98 al Barroco*, Madrid, Gredos.

VILCHES DE FRUTOS, M.ª Francisca (1984): *La generación del nuevo romanticismo. Estudio bibliográfico y crítico (1924-1939)*. Tesis Doctoral 41/84. UCM.

(2010): «Mujer, esfera pública y exilio: compromiso e identidad en la producción teatral de Luisa Carnés», *Acotaciones*, 24,147-156.

WILCOX, John C. (2005): « Women Playwrights in Early Twentieth – Century Spain (1898-1936): Gynocentric Perspectives on National decline and change », *Anales de la Literatura Española Contemporánea,* XXX.

ZULUETA, Carmen de; MORENO, Alicia (1993): *Ni convento ni college. La Residencia de Señoritas*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

Mujer, arte y sociedad minera contemporánea. El rostro femenino del arte contemporáneo de La Unión (Murcia, España)[1]

Óscar González Vergara
Universidad de Murcia

Resumen: En este trabajo abordaremos la trayectoria de tres artistas del cante de las minas de La Unión para estudiar las características de la mujer en el mundo artístico de la sociedad minera e industrial de La Unión en los siglos XIX y XX. Veremos los problemas a los que se tenían que enfrentar, la repercusión social de su arte y cómo afectaba, o no, el ser mujer para ser artista.

Palabras clave: Música; Minería; Género; Industria

1. Introducción

En este trabajo pretendemos introducir, muy sucintamente, a la reflexión histórica sobre la mirada de género en una sociedad industrial contemporánea como la minera de La Unión (Murcia). Para ello, esbozaremos muy brevemente qué significaba ser mujer en una de estas sociedades, cómo pueden responderse las preguntas, y cuáles son algunas de las fuentes y problemáticas a las que nos enfrentamos para resolver estas cuestiones. Algunas de estas cuestiones ya han sido abordadas en otro lugar (González Vergara 2015a, 2015b). Lo que aquí pretendemos es poner rostro a las artistas de la Ciudad minera, ver el impacto que tuvieron, cuáles fueron sus inicios, cómo encajaron entre los mineros y la sociedad generada por ella, etc.

1 En este trabajo mostramos algunas de las reflexiones derivadas de mi proyecto de tesis doctoral, financiado por una Beca FPU de la UM, reflexiones estas, en concreto, relativas a una perspectiva de género de sociedades industriales como la minera que presentamos.

2. Mujer y sociedad minera: aproximación a la historia de las mujeres en La Unión (Murcia)

La realidad femenina en una sociedad industrial y minera, como la de La Unión y su entorno, es la propia de cualquier otra sociedad industrial contemporánea, es decir, entre la dicotomía de que son muchos los lazos que unen a las mujeres con la realidad de las sociedades tradicionales, agrarias, y otros los lazos que se fan forjando, como el de la sociedad industrial. Esta sociedad, la sociedad del trabajo, veía en las mujeres, como en los niños y adultos varones, una fuente de trabajo por un lado, y de prole por otra. En estas sociedades, las mujeres parecen ser valoradas para oficios de muy distinto tipo, algunos propios de la industria (labores exteriores de la minería como lavaderos, por ejemplo) y otros más ligados a la visión tradicional de la feminidad como servir, cuidar, dar de comer, entretener. Es por ello que muchos de los trabajos de las mujeres, tanto dentro como fuera de su propia familia, eran similares.

Muchas mujeres fueron empleadas de hogar, cuidando de la casa y familia ajenas. Otras, pasaron a servir en tabernas, posadas y colmados. Algunas, entretenían a la sociedad, más concretamente a los varones, con los deleites de su voz, su baile, su interpretación..., y otras, no pocas, entretenían a los mismos varones pero haciendo más gala de las artes amatorias y carnales, es decir, mediante la prostitución. Dicha sociedad, tradicional en muchos aspectos pero cada vez más moderna en otros, no daba cabida a otras esferas de la feminidad como la religiosa. La monja, representante de la espiritualidad, encajaba mal en una sociedad donde, al menos con sus hechos, mostraba su repudio a Dios y a la naturaleza por él creada, trasgrediendo los límites que anteriormente no se pasaban por miedo a un castigo divino.

La mujer, por tanto, seguía teniendo intacta su particularidad femenina (cuidar, servir, agradar), pero sobre todo ante momentos de necesidad, ésta debía trabajar como cualquier hombre, o al menos ofrecer sus habilidades femeninas en los negocios de los hombres de los que dependía[2]. Como decíamos, muchas trabajaban como hombres, en muchos espacios mineros, cobrando menos que sus compañeros varones pero más que el numeroso grupo de niños y jóvenes menores de edad. A ser posible, su lugar estaba en la superficie, pues esta moderna sociedad industrial aún tenía integrada una moral muy tradicional, muy católica en muchos casos, donde se hacía incompatible el trabajo con mujeres en el interior de una mina. A las féminas se las minusvaloraban por poseer una mente femenina, y por tanto, sensible y fácilmente per-

2 Seguimos, para lo expuesto en este trabajo, lo esbozado y señalado en los trabajos anteriormente citados: González Vergara, 2015a, 2015b.

turbadora. Y por ello se la protegía: no debía pisar pozos y galerías, viendo y oyendo a rudos mineros que blasfemaban, hablaban mal e iban medio desnudos y sucios. Al perecer en la época dichas mujeres debían quedar trastornadas de semejante imagen.

Pero trabajar, trabajaban igual, y a veces más. Tanto en la mina como en los medios urbanos y rurales, la mujer siempre llevaba su casa, los negocios familiares, y las casas ajenas. Solo si era artista y prostituta por cuenta ajena (raro, pues siempre solía haber alguien que las representaba o explotaba, y se llevaba un porcentaje de su trabajo), o pasaba a trabajar como interna en una casa de bien o un negocio no familiar, éstas no desarrollaban su trabajo en el interior de la familia. Efectivamente, las mujeres llevaban parte de los negocios familiares, sobre todo comercios. Que la mujer de un tabernero o el dueño de un colmado trabajaran no debía ser una novedad, menos aún un triunfo de la mujer trabajadora. Simplemente, el negocio del marido se veía como prolongación del hogar, y si éstas debían encargarse de los hijos, parientes, de darles de comer, de servirles, de proporcionarle alivio a sus necesidades, en estos espacios comerciales, las mujeres estaban al servicio de los clientes. El culmen, como decíamos, era la prostituta y la artista, que ejercían como tal, al menos cobrando, donde ponían al servicio de los clientes, hasta el cuerpo.

Pero si hay una figura que resalta de entras las esferas de lo femenino en sociedades industriales, sobre todo mineras, son aquellas que asocian la feminidad con los desastres de la mina. Si bien muchas mujeres fueron mineras por trabajar en los entornos de explotación mineras, y otras por servir y cuidar de los mineros, otras muchas fueron mineras por matrimonio o parentela. Con esto nos referimos aquí a la imagen de la feminidad asociada a las madres, esposas, hijas, hermanas, etc., de los mineros. Numerosos documentos de la época ilustran directa o indirectamente esta realidad. Los cantes mineros, por ejemplo, suponen una gran fuente de información sobre una realidad: la cantidad de mujeres que estaban a la espera de que hijos, hermanos, esposos y padres volvieran de las minas sanos y salvos[3]. Otras muchas, malvivían aún estando sus parientes mineros en activo, viéndose obligadas a trabajar fuera de casa por algunos pingües ingresos. La situación empezaba a empeorar cuando el minero quedaba impedido, y ya no podía seguir trabajando. La falta de seguridad en la mina, la falta de una adecuada asistencia médica y, en el caso de tragedia, los nulos o escasos modos de seguir costeando las necesidades básicas del minero afectado y su familia, hacía que muchas tuvieran que emplearse más aún fuera de casa. La máxima tragedia, que el minero muriera. Muchas fueron las

3 Sobre la temática femenina en las letras mineras ver: López Martínez, 2006: 112 y ss.; Gelardo Navarro, 2014; Navarro García, 2014, etc.

mujeres que quedaron viudas, muchas jóvenes y aún con niños que cuidar. Las más afortunadas, tenían familia con la que, entre todos, ganar para vivir. Otras, pudieron concertar algún casamiento, aunque fuera con alguien más mayor. Otras muchas tuvieron que prostituirse para dar de comer a sus hijos. Es por tanto comprensible que una mujer que trabajara fuera de casa, siendo joven, muchas veces no casada, o no con un matrimonio tradicional, como era el caso de muchas artistas, fueran vistas como prostitutas. Más aún si se atrevían a ir a espacios donde muchos mineros iban ya borrachos, soltando toda clase de improperios, y escuchaban letras eróticas y donde se cantan las miserias y penurias de otras mujeres, algunas artistas también, que pasaron de buenas mujeres a mujeres perdidas.

Hablar de arte, feminidad y sociedad industrial minera es tener siempre en mente que estas mujeres se lanzaban al espectáculo con distintas motivaciones, o varias de ellas[4]. Para muchas, era la forma de salir de una moral y una realidad que las relegaba al hogar y a los hombres de su entorno, a tener que trabajar y casarse pronto[5], a vivir sirviendo y atendiendo a propios y extraños y rezar para que la situación no empeore si los varones de la casa mueren en la mina y deben ser esas mujeres enlutadas que mendigan, se prostituye, etc. Otro grupo de mujeres se hacían artistas para vivir su sueño, el dar su arte y mostrarse al mundo como lo que eran, mujeres y artistas. Estas tuvieron que lidiar con la mácula de la sospecha, pues solían ser mujeres atractivas, tanto físicamente como por su voz y su arte. Debían constantemente lidiar con las insinuaciones y provocaciones que la hacían más prostituta que artistas, o como hacían otras, tener que recurrir a la doble moral, a seguir el juego, para que se acrecentara su fama, y con ella, sus contratos y espectáculos[6]. El escenario era liberador. La mujer podía ser lo que quisiera, siempre que el espectáculo, quien contratara y en última instancia el público, permitiera. Es por ello que esta vía de liberación muchas veces se convertía en una cárcel, pues se veían obligadas a actuar sobre los escenarios, a narrar desgracias propias y ajenas mediante las letras (por ello se dice que muchas pudieran ser autobiográficas). Era preciso tener muy alta estima y ser sabedora de la valía como artista para poder pasar por los escenarios, interpretar, agradando al público con lo que pidiera, sin verse intacta la propia moral. Muchas de estas críticas procedían de escenarios pequeños. Los grandes Cafés-Cantantes y tea-

4 Para una perspectiva antropológica ver el texto de Álvarez Munárriz, donde en distintos lugares, refleja la realidad antropológica de la mujer murciana (Álvarez Munárriz, 2005).

5 Sobre el matrimonio en la sociedad tradicional murciana ver: Álvarez Munárriz, 2005: 275 y ss.

6 Dos de las figuras aquí tratadas, Concha Peñaranda 'La Cartagenera" y Emilia Benito 'La Satisfecha', fueron dos de esas mujeres.

tros, que solían atraer a otro tipo de público, más habituado a la opera, la zarzuela y la canción española, solían ver exóticas estas mujeres de provincias[7]. Las que aún así mostraban su habilidad dominando las artes del espectáculo más refinadas con dosis de sentimental y terrena música del pueblo, como ocurrió con muchas de las artistas mineras que triunfaron en grandes escenarios, fueron muy apreciadas.

Otra realidad fue la de las escritoras. Su principal obstáculo era que la sociedad les permitiera formarse, acceder a la cultura y puestos de trabajo anteriormente reservado a los varones. Si las artistas del espectáculo parecían frívolas, con una moral quebrantable por su desequilibrio sentimental, las escritoras, las intelectuales, las científicas, eran minusvaloradas por sus capacidades mentales. Muchas son las mujeres que, a escondidas, o a la sombra de sus maridos, se dedicaban al saber. Muchas, en sociedades tradicionales, se hacían monjas para poder acceder a la cultura. Otras, desde estas sedes religiosas, leían, escribían, filosofaban, realizaban experimentos[8]. Con la disminución de instituciones, grupos e incentivos para los religiosos, las mujeres debían acceder a la cultura mediante los medios no eclesiásticos, teniendo en muchos casos que lidiar con sus compañeros masculinos, a los que siempre parecía debía agradar, no tanto por sus habilidades femeninas, que también, sino no siendo demasiado lista como para incomodarles. Al final, compañeros y docentes, muchos pensaban de estas ilustradas, de estas mujeres ávidas de saber de entornos mineros e industriales, algo de lo más exótico. Más de uno pensaría que era un mero entretenimiento que se pondría fin cuando estas letradas pusieran fin a su particular aventura por el masculino mundo del saber mediante el matrimonio y la familia, esferas en las que, al parecer, las mujeres se sentían realizadas, no trabajando. Sólo en el caso de grandes figuras como la de María Cegarra Salcedo sí existe ese reconocimiento. Se han escrito obras y textos narrando su biografía, analizando su bibliografía y hasta sus relaciones personales[9].

Pero la historia contemporánea de La Unión está llena de mujeres que se formaron para trabajar, o al menos para que sus profesiones liberales fueran compatibles con sus labores familiares. Muchas fueron maestras[10]. La instrucción, sobre todo en letras, fue una de las primeras

7 Resulta interesante la perspectiva psicológica de S. Sieburth donde relata el uso de la música en el franquismo, analizando las letras de una de las representantes de la canción española, Concha Piquer (Sieburth, 2016).

8 Como por ejemplo, Hipatia, Santa Hildegarda de Bingen o Santa Teresa de Jesús.

9 Como no abordaremos aquí la trayectoria de esta científica, pedagoga y literata, remitimos en este apartado, escuetamente, algunos textos acercarnos a este personaje unionense contemporáneo: Saura Vivancos 2004: 402-403; Penalvez Moraga 2015. Véase también la introducción, biografía y apéndice bibliográfico de Regmurcia [http://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=c,373,m,1207&r=ReP-5239-DETALLE_REPORTAJESPADRE]

10 Sobre la historia unionense ver: López-Morell y Pérez de Perceval Verde, 2010 y Saura Vivancos, 2004.

esferas del saber que con menos reticencia se abrió a las mujeres. Ya que la mayoría enseñaba en niveles muy básicos, lleno de niños, esta profesión, en parte, era también evolución natural de las habilidades propias de toda madre o hermana de cuidar de los niños de la casa. La arquitectura, la ingeniería, la medicina..., tardaría en llegar. Quedaría la experiencia femenina como enfermeras, pero teniendo en cuenta que en los más de los casos toda mujer se consideraba en parte enfermera al cuidar y velar por el bienestar de los enfermos de sus propias casas. A estas enfermeras se les daban unos mínimos conocimientos de medicina, algunos muy superiores a los que en otras épocas tenían reputados médicos. Con ellos, la enfermería fue, junto a la instrucción, una vía en la que la progresión laboral de la mujer iba mejorando.

3. La cara femenina del arte musical unionense contemporáneo: presentación y tres ejemplos

Las sociedades tradicionales, y también las consideradas modernas como las industriales, tienen un característico rostro femenino en el arte[11]. Es preciso aquí diferenciar si ese acceso de la mujer a las artes era permitido y canalizado por el resto de actores sociales o si por el contrario había barreras, limitaciones, que toda mujer por el hecho de ser mujer tiene que romper para expresar su arte. Tanto se permitiera o no dicha canalización, dicha expresión, la mujer artista seguía existiendo, si bien expresaba su arte entre otras mujeres, mediante cantes de labor o en el seno de su familia. Otras, las que han llegado a ser conocidas por nosotros por su arte, tuvieron que lidiar en sus inicios con prejuicios y hasta insultos. Algunas fueron reconocidas como pioneras al abrir puertas al resto de mujeres y brillar por la belleza de su pluma. Más recientemente, prácticamente no hay problema en mostrar la valía artística, pues ya no está tan fuerte, como antaño, los prejuicios de género. De todo esto tenemos varios ejemplos que iremos desgranando en lo que queda de apartado.

3.1. La mujer y el arte flamenco I: "La Cartagenera"

Una de las dos grandes esferas artísticas donde más brillaron las artistas unionenses, o de aquellas que tuvieron en la Ciudad Minera su lugar de trabajo y hasta de vida, fue, junto a la literatura, el amplio mundo del arte flamenco. Sea cantando o bailando, o en ambas formas (el flamenco en sus orígenes estaba menos especializado que en la actualidad), el

11 Para una mirada femenina del arte flamenco, ver: García Matos, 2010 y Arrebola Sánchez, 1994.

rostro femenino entre los cantes flamencos es una de sus señas de identidad, tanto por ser mujeres muchas veces las que interpretan estas letras que tanto se inspiran en los ambientes mineros, como por ser también las mujeres los motivos literarios y temáticos que ilustran dichos cantes.

El primero, el de Conchita "La Cartagenera", o también "La Peñaranda", podemos decir lo siguiente[12]. Destaca, ante todo, como recuerda Navarro García, su figura legendaria y su labor en la difusión de los cantes mineros, sobre todo el cartagenero (Navarro García 2014: 57). Aunque sus orígenes son algo inciertos, ya lo recuerda Gelardo Navarro, situándola con duda entre Cartagena y La Unión (Gelardo Navarro 2014: 99), duda que acompaña a otros investigadores y eruditos que localizan su nacimiento en estas tierras a mediados del siglo XIX. Gamboa, recordando las investigaciones de Gelardo Navarro (2014: 99-103), y otras propias, sitúa su nacimiento en Málaga, en 1863, siendo el nombre de La Cartagenera, Concepción Rodríguez Peñaranda (Gamboa 2011: 398). Navarro García, por el contrario, da por bueno su nacimiento en La Unión (Navarro García 2014: 57), recogiendo algunas de las historias que de ella se cuentan. Dicho investigador recoge que su juventud no fue muy diferente a la del resto de jóvenes y que incluso podría ser cierto que fue modista. Como tantas otras, continúa Navarro García, le gustaba cantar desde pequeña, y que en su joven actuó vestida de mantón de Manila, comenzando su carrera artística. También, dice, fueron muchas y notorias sus desgracias. Su historia, las más de las veces, está contada a partir de fuentes orales, y a veces, con adiciones y omisiones que no muestran toda la realidad de La Peñaranda (Navarro García 2014: 57). Pero su final, como veremos, será tan dramático como parece que fue toda su trayectoria vital, tanto, que pareciera una mujer sacada de alguna de las letras mineras que ella y otras cantaban.

Se conoce seguro su paso por La Unión, trabajando en los cafés-cantantes de la zona, incluido, probablemente, el del mítico El Rojo el Alpargatero, personaje del que sin duda aprendió su estilo de cante minero, mejorándola como cantaora. Gamboa cita su paso por La Unión y Murcia en 1883, en el café El Sol y el Teatro Máiquez (Cartagena), paso por el que tendría gran éxito (Gelardo Navarro 2014: 99 y 100; Gamboa 2011: 398). Dicho café del Sol era muy conocido en la época, y en él actuaban primeras figuras del cante flamenco; y de la actuación de La Peñaranda escribe Gelardo Navarro, que recoge un texto del periódico *El Eco de Cartagena* que se hace eco de dicha actuación, texto que reproducimos:

12 Navarro García 2014: 57-61; Gelardo Navarro 2014: 99-103; Gamboa 2011: 387-399; Ortega Castejón 2011: 320; Saura Vivancos 2004: 287-288. Sobre su biografía y arte flamenco, ver también: Ateneo de Córdoba (http://ateneodecordoba.es/index.php/Concha_Pe%C3%B1aranda_%22La_Cartagenera%22; 31/05/2016)

> Anoche estuvo más concurrido que de ordinario el café del Sol, situado en las Puertas de Murcia. Un numeroso público llenaba todas las mesas y escuchaban con gusto a la nueva cantaora cartagenera Concha Peñaranda. Según oímos a varios inteligentes, la señora Peñaranda reúne excelentes condiciones para el cante flamenco (*El Eco de Cartagena, año XXIII*, nº 6660, viernes 5 de octubre de 1883, p. 1) (2014: 101).

Se documenta, de forma muy dudosa, que coincidió con El Rojo en Almería, o quizás Cartagena o La Unión. De una forma u otra, lo que nos atestigua su historia y su repertorio es que fue muy probable que aprendiera el estilo minero del Rojo, sea de forma personal o a través de aprender e interpretar el repertorio que El Rojo fue dejando y el número ascendente de sus discípulos. Dentro del cante minero, es considerada, igualmente, uno de los puntales del mismo (Navarro García 2014: 57). Gracias a su labor como divulgadora e intérprete de cantes mineros como la cartagenera, recibiría su sobrenombre (Gamboa 2011: 398), como se expresa en letras como la siguiente:

> Fueron los firmes puntales
> del cante cartagenero,
> la Peñaranda, Chilares,
> el Rojo el Alpargatero
> y Enrique el de los Vidales (Ortega Castejón 2011: 26 y 144)

Tanta fue su valía y fama, que llegó a trabajar en uno de los escenarios más prestigiosos del momento, el café-cantante de "El Burrero" de Sevilla, hasta el cierre del mismo en 1897 (Saura Vivancos 2004: 287). La mayoría de los especialistas simplemente narran su paso por el citado Café[13]. De este hecho existe la siguiente copla minera:

> Conchita la Peñaranda
> Va p'al Café del Burrero
> Con repertorio minero
> Porque Concha es la que manda
> En cante cartagenero (López Martínez 2006: 30)

También hay quien afirma que cantaba criticando a la sociedad cartagenera. Recoge Gelardo Navarro que por ser mujer, dejar de can-

13 Gamboa cita que en 1884, La Peñaranda pasó por el Café del Burrero, dando a conocer sus cartageneras (Gamboa 2011: 391 y 398). Otros autores también documentan el paso (Ortega Castejón 2011: 320; Gelardo Navarro 2014: 103).

tar en las fiestas populares cartageneras. Por no atender a sus labores de mujer para explotar su garganta, recibió muchas críticas, en letras como la anterior y otras tantas, una sociedad a la que critica también en forma de copla:

No hay quien levante un caído
Ni quién la mano le dé
Cuando lo ven abatido
Todos le dan con el pié (Gelardo Navarro 2014: 101)

Como se aprecia, una tónica en muchas de las mujeres artistas de la época, sobre todo aquellas de cafés, un ambiente tan masculino y rodeado de prostitución, alcohol, juegos y peleas, fue vincularlas a la prostitución, pasando estas letras a narrar cómo van dando que hablar a la gente, de que están perdiendo la decencia, dejando de ser mujeres de bien, etc. Sobre ella, como de tantas otras, cayó el peso de la crítica y el menosprecio, rallando el insulto, por ser mujer, existiendo varias letras que lo atestiguan como la siguiente:

Conchita la Peñaranda
La que canta en el café
Ha perdido la vergüenza
Siendo tan mujer de bien (Gamboa 2011: 398)

Conchita ten precaución
Y no vayas al Café
¿No ves que con tu actuación
Tú sola estás dando pié
A tanta murmuración (López Martínez 2006: 31)

Sigue siendo una artista recordada por todos los amantes de los cantes mineros y de otros palos flamencos, como el de las peteneras, del que tanto hizo gala. Dominó estilos como la malagueña, de la que incluso se afirma creó una variante, siendo, como recuerda Gamboa, un cante que "resulta de gran dificultad por la enorme gama de matices que encierra cada una de las creaciones":

Para naranjas Valencia
Para aguardiente Arganda;
Para cantar por peteneras
Conchita la Peñaranda (Saura Vivancos 2004: 288)[14]

14 Navarro García cita esa letra simplemente como copla (Navarro García 2014: 59).

Lo mejor que hay en el cante
De Levante, es Cartagena,
Y si en el cante te empeñas,
Escucha a la Peñaranda
Cantando su malagueña[15]

Su figura, por tanto, puede servir de modelo de esas artistas flamencas y mineras decimonónicas. Debido a que gran parte de lo que se sabe de ella procede de fuentes orales sin contrastar, no podemos afirmar a ciencia cierta todo lo que se ha dicho y escrito sobre ella. Muchos pasajes de su vida se han ido extrayendo de las numerosas letras que cantaban. Para quien vea en estos tintes autobiográficos, pueden servir de modos de construcción de su biografía[16]. Se narra que en su primera actuación, junto a un mantón de Manila, despertó también la pasión de asistentes y empresarios mineros, tanta pasión, que se enamoró de uno de ellos recibiendo al tiempo el abandono (Saura Vivancos 2004: 287-288). Esta historia también la narra Navarro García, completando que fue engañada con otra "le pasó lo que tantas veces ocurre"; también confirma que guardó silencio, prohibiendo a nadie que narrara sus desgracias, sino que ella misma, en el tablao, cantando una copla autobiográfica, que se hizo famosa (Navarro García 2014: 57-58). Pero a pesar de todo, fue muy querida, o al menos al principio, entre las clases populares, que escuchaban con pasión sus cartageneras, serranas, polos y seguiriyas para aliviar una pena, o calmar los sufrimientos doloridos por abatimiento o desgracias personales[17].

Con su llegada a Sevilla, al Café del Burrero, las noticias se hacen más abundantes. El escritor y artista flamenco Fernando El de Triana (1867-1940) habla de nuestra Cartagenera[18]. Resalta de ella que logró triunfar en un momento, y con un arte, que a muchos costaba gran esfuerzo. Conchita, al parecer, despertaba aplausos y elogios con facilidad, en un estilo, recordemos, que no era el propio ni más tradicional de la Andalucía del momento, pues la impronta minera de Conchita fue una de sus señas de identidad allá por donde iba, haciéndola parecer una novedad. Recuerda Fernando su estilo refinado, con voz clara, limpia… Una interpretación muy bien administrada, pero llena de sentimiento y emoción. Su actuación, según lo expresado por Fernando, se

15 Ortega Castejón 2011: 320; Gamboa 2011: 311, malagueñas como la que sigue (Navarro García 2014: 59; Morente 1967: s.p..

16 Gelardo Navarro también da pie a interpretar de forma autobiográfica la vida de La Cartagenera a través de sus coplas (Gelardo Navarro 2014: 99-103).

17 Testimonio de Andrés Barceló recogido en Gelardo Navarro 2014: 103, nota 93.

18 Navarro García 2014. 58; Ateneo de Córdoba (http://ateneodecordoba.es/index.php/Concha_Pe%C3%B1aranda_%22La_Cartagenera%22; 31/05/2016); Fernando el de Triana (1935): *Arte y artistas flamencos*. Madrid: ¿?: 60-61.

componía de unas sencillas y a veces picantes letras para ir ganándose al público, y que éste pidiera más repertorio. Solía dejar para el final, precisamente, los difíciles y característicos cantes del levante minero, siendo el estilo aprendido de El Rojo el Alpargatero[19], uno de los que más éxitos le reportó a La Peñaranda, sin menospreciar la malagueña que se le atribuye[20]. Son conocidas, malagueñas como la aquí recogida, que como recuerda Pepe Navarro y también recoge Navarro García, aún pareciendo más una totanera, no hay problema pues ésta es también una versión de malagueña:

Ni quien se acuerde de mí,
Yo no tengo quien me quiera
Ni quien se acuerde de mí,
Que el que desgraciao nace
No merece ni el vivir.
Para qué quiere vivir [21]

Fue tal la fama obtenida por La Cartagenera, como una de las primeras (y primeros) profesionales intérpretes de estos cantes mineros (Gamboa 2011: 399), que no solo hay eco de ella entre los flamencos. El escritor romántico Guillermo Núñez de Prado, autor de *Cantaores andaluces* (1904), nos habla de La Peñaranda con las siguientes palabras:

> Conchita la peñaranda ha lanzado al público desde el tablao de los cafés todo su calvario de artista, todos sus martirios de mujer, todos sus desencantos de hembra apasionada, todas las desilusiones de su alma soñada, desflorada, deshecha y poco menos que inútil, todos los amargos sinsabores de una aspiración constante y jamás coronada con el éxito (Gamboa 2011: 398-399).

Con dicha cita, confusa, entre el elogio y el reproche, se sintetizan algunas de las barreras que La Cartagenera tuvo que superar, desatancando, quizás, por encima de todas, como se ha dicho, el tener que enfrentarse a un mundo de hombres siendo mujer, debiendo justificar siempre sus actos, el porqué de su éxito, sin caer en el argumento fácil de la frivolidad, la provocación y ardides propios de una mujer, sino

19 Navarro García no da por descabellada la idea de que ambos, El Rojo y La Peñaranda, se conocieran (Navarro García 2014: 59), sino en La Unión, si mientras El Rojo vivía en Almería. Gelardo Navarro, haciéndose eco de Fernando el de Triana, también habla de la influencia de El Rojo en La Peñaranda (Gelardo Navarro 2014: 103).

20 Gelardo Navarro también se hace eco de la malagueña de La Peñaranda (Gelardo Navarro 2014: 101), resaltando su tristeza, dramatismo y tintes autobiográficos.

21 Navarro García 2014: 59-60. Sobre esta letra y la advertencia de Pepe Navarro, Navarro García (2014: 57-58) refiere (cita 81 y 82): Navarro 1974: 79 y Morente: 1967.

la acusación, implícita o explícita, de prostitución o al menos de usar a los hombres y llevar una mala vida. Esto no menosprecia que fuera una de las mejores intérpretes de su tiempo (Navarro García 2014: 59). También ella participó de dichas habladurías, primero por una personalidad, al parecer, sincera, temperamental; cuestión esta que, junto a las habladurías, tanto que "a Conchita la vida se le hizo insoportable", sufrimiento y dolor que, junto a miradas inquisitivas, se reflejaba en una interpretación muy sentimental, sobre todo cartageneras como:

Acaba, penita, acaba,
Acaba ya de una vez,
Que con el morir se acaba,
La pena y el padecer (Navarro García 2014: 57-58)

Se documenta su muerte de forma trágica a consecuencia de unos disparos, siendo Concha aún joven (Ortega Castejón 2011: 320). Gamboa recoge su muerte el 27 de julio de 1889, en Valencia, efectivamente, por herida de bala (Gamboa 2011: 398). Gelardo Navarro recoge su muerte y repercusión mediática (Gelardo Navarro 2014: 147-158), aportando recortes de prensa y documentación oficial, como su certificado de defunción, donde Concepción aparece como natural de Málaga, muriendo entre los 23 y 26 años de edad (Gelardo Navarro 2014: 152 y ss.).

3.2. La mujer y el arte flamenco II: "La Satisfecha"

Otra conocida artista del panorama flamenco y minero del momento fue Emilia Benito Rodríguez "La Satisfecha", nacida en La Unión, a finales del siglo XIX, en concreto, 1892[22]. Se documenta que fue hija del propietario del Café-Cantante sito en la Calle de la Uva, Joaquín Benito Pérez que, además, poseía cuatro barberías, era practicante y trabajaba en el Hospital de Caridad (Saura Vivancos 2004: 286-287). Como La Cartagenera, su arte le venía como pasión desde la infancia, si aceptamos como cierto que actuaba La Satisfecha en un coro parroquial y que despertó la atención del público incluso en una actuación en la Catedral murciana. También se cuenta que deleitaba a los mineros que acudían a la barbería de su padre con su voz y su cante, siendo la barbería y la parroquia, dentro de un ambiente muy minero, su escuela artística. Navarro García confirma que fue hija de un barbero unionen-

22 Sobre su nacimiento, Gamboa confirma que La Satisfecha es Emilia Benito Rodríguez, nacida en La Unión, pero sin especificar más data que la década de los noventa (Gamboa 2011: 400). La fecha de 1892 aparece en: Ortega Castejón 2011: 331.

se, que cantó con éxito en los cafés de la Ciudad Murciana, y que se lanzó al espectáculo sin el apoyo del padre (Navarro García 2014: 71-72), sin duda, quizás, para no repetir la vida de La Cartagenera. Pero era tal su afán por la música y por cantar, continúa Navarro García, que se granjeó el apodo de La Satisfecha al conseguir su sueño.

Cuando la fortuna del padre menguó (seguimos a Saura Vivancos 2004: 286-287), ella y sus hermanos trabajaron para salir adelante. La Satisfecha fue camarera, costurera… Incluso se ausentó de La Unión, su tierra natal. Allí conoció la compañía de Paco Alarcón, y uniéndose a ella, realizó su sueño de vivir de los escenarios. Su trabajo con ellos no fue largo. Al separarse de ellos, en Almería, montó un espectáculo propio que llevó por Almería, Barcelona, Palma de Mallorca, Málaga… Actuó en varios teatros madrileños, asturianos, aragoneses y valencianos. Llegó a realizar actuaciones en América, pero sin el éxito y reconocimiento de las del otro lado del charco. Y fue allí, en tierras mejicanas, donde La Satisfecha encontró la muerte, según documentan, rodeada de incomprensión, soledad y hasta pobreza. Datan su muerte a mediados del siglo XX, sobre 1962[23]. No parece haber confusión en la pobreza de su final, vendiendo cigarrillos y cerillas en cafés y salas de espectáculos mexicanos (Navarro García 2014: 72).

Allá por donde iba, como La Cartagenera, La Satisfecha difundía las letras y estilos mineros que tan bien conocía. Gamboa la sitúa como alumna de El Rojo el Alpargatero (Gamboa 2011: 400). Y Navarro García se hace eco de las presuntas relaciones que pudo tener con Antonio Grau Daucet, hijo de El Rojo El Alpargatero, y también cantaor (Navarro García 2014: 72). Se recuerda como mítica una canción que representó en Madrid tras ganar un concurso con motivo de las fiestas de San Isidro. Tras dicha actuación, se cuenta que participó en una de las cabalgatas festivas, desfilando por el palacio de Oriente, cantando a la Familia Real (Saura Vivancos 2004: 287). Muchos fueron sus triunfos, como su popularidad, a tenor de lo que se cuenta de los recibimientos en La Unión cuando volvía La Satisfecha. Fue la primera cantaora que grabó una placa, con guajiras y malagueñas levantinas, *La Voz de su amo*, nº 535 (Navarro García 2014: 72, nota 97).

Otras anécdotas, quizá exageradas, son las que refiere Asensio Saéz (Sáez 1967: 79-81), y de las que Navarro García se hace eco (Navarro García 2014: 71-72). En concreto, Sáez habla de La Satisfecha del siguiente modo: que actuaba taconeando fuerte, sonriendo, solemne, satisfecha; gustosa de los mantones de Manila (nombra Sáez hasta quince en una noche); gustaba hablar con el público en actuación;

23 Otra vez, como en su nacimiento, son confusas la fecha de su muerte. Gamboa da por buena el 14 de enero de 1960, en México (Gamboa 2011: 400). La fecha de 1962 aparece en: Ortega Castejón 2011: 331.

popular, reina campechana; querida entre los mineros… Documentan los que han investigado su figura y recogido testimonios, que son muchos los éxitos que recogió, como la canción "Zamorana" que el maestro Romero escribiera para ella y estrenada, según cuentan, en el Hotel Palace. También, el rico y amplio repertorio de letras mineras, canción española, tarantas, saetas y caleseras (Ortega Castejón 2011: 311; Saura Vivancos 2004: 287), destacando la taranta de "La Gabriela", y aquella del pico marro que dicen, respectivamente, así (Navarro García 2014: 72):

Anda y dile a La Gabriela
Si vas a las Herrerías
Que duerma y no pase pena
Que antes que amanezca el día
Estaré yo en Cartagena"

"Dale, dale, compañero,
Al pico marro que suene,
Que la piedra está muy dura,
Y el molinico no muele

Otras clásicas féminas del arte flamenco unionense fueron: África Vázquez, Emilia Gimeno "La Rubia", María "La Murciana" o "La Candelaria", aunque sin la fama ni maestría de "La Peñaranda" o "La Satisfecha"[24]. Más difícil de documentar, La Gabriela (Gelardo Navarro 2014: 139-140).

3.3. La mujer y el arte flamenco III: Encarnación Fernández

Más reciente es Encarnación Fernández, icono vivo y activo del cante minero. De étnica gitana, la cantaora nacida en Torrevieja (1951) y afincada desde niña en La Unión, pertenece a la saga de los Fernández. Es hija de Antonio Fernández, guitarrista, y hermana del guitarrista Rosendo Fernández (Ortega Castejón 2011: 321), continuado la saga como madre de Antonio Fernández, guitarrista como el abuelo y el tío. Sin duda, una de las cantaoras más importantes de la historia del cante minero, sobre todo reciente (Saura Vivancos 2004: 435), la "Reina de los Cantes Mineros"[25].

De Encarnación destaca su voz gitana, que sabe interpretar con especial belleza y toque personal, los cantes mineros, destreza que la llevó

24 Navarro García 2014: 60-61; Gamboa 2011: 313-314, 399; Gelardo Navarro 2014: 97 y ss., 174-177.

25 http://www.alaireyacompas.es/entrevistas/al-compas-de-encarnacion-fernandez/

a ganar dos veces la Lámpara Minera, premio del *Festival del Cante de las Minas de La Unión* (1979 y 1980), premio con el que se reconoce su habilidad cantando palos flamencos como las mineras, las murcianas y las levanticas (Ortega Castejón 2011: 321). También consiguió el primer premio del *Concurso Nacional de Saetas de La Unión* (Saura Vivancos 2004: 435). Afirma Navarro García que:

> Lleva el cante en la sangre. El cante minero y la soleá, y los tientos, y la bulería, todo el cante; pero, sobre todo, el cante de las minas (Navarro García 2014: 178)

Señala Ortega Castejón, recogiendo a su vez un texto de Navarro García que la minera de la Fernández parte de Pencho Cros (Ortega Castejón 2011: 190), personalidad de este palo flamenco, pero con valentía y desgarro, sobretodo en el cuarto tercio[26]. Ortega Castejón continúa afirmando que la forma de interpretar de Encarnación conmueve con su autenticidad y dramatismo (Ortega Castejón 2011: 190). Aprendió de los mejores, resonando el Cojo de Málaga y otros maestros (Navarro García 2014: 179-180), coincidiendo en cartel con Camarón, Fernanda de Utrera, Fosforito, Aurora Vargas..., por varios tablaos de España y Francia (Saura Vivancos 2004: 436).

Actualmente, Encarnación ejerce como profesora de cante flamenco, deleitando a los amantes del cante minero cuando se la requiere. Por tanto, son múltiples las ocasiones en que Encarnación ha sido entrevistada, entrevistas de la que se desprende algunas de las facetas ya señaladas para las anteriores artistas[27]. De un modo u otro, vivió el cante minero desde pequeña, en su caso, desde su propia familia. Ha estado rodeada de importantes figuras del cante flamenco, no solo minero. Y en un mundo a menudo también abundante de hombres, Encarnación ha sabido imponerse como una de las protagonistas del flamenco minero de las últimas décadas, siendo la reina de los mismos, y siguiendo los pasos de grandes figuras del flamenco minero como Pencho Cros o de los Piñana. Quedan en el recuerdo míticas letras que en su voz brillan con fuerza propia como, respectivamente, estas mineras, levanticas, cartageneras (Ortega Castejón 2011: 190; Navarro García 2014: 180-181).

> "Quiero hacer fuerza y no puedo,
> siento de la muerte el frio,
> no me abandones Dios mío,

26 Precisa más Navarro García 2002.

27 Sobre estas entrevistas ver: http://www.alaireyacompas.es/entrevistas/al-compas-de-encarnacion-fernandez/ y *Revista Lámpara Minera* (2011), entrevista de Onésimo S. Hernández Gómez (pp. 10-16).

porque queda otro barreno,
ay, entre el escombro perdío".

"Que en la sierra se ha cantao…
La mejor copla minera
Que en al sierra se ha cantao
La cantó Juanico Vera
Cuando estaba de encargao
En la mina La Palmera"

"La marea…
Ya los barcos de Portmán
Se los llevó la marea
De una negra tempestad
Y ahora sin rumbo navegan
Entre olas de mineral"

"Se han levantao…
Mare, ¡qué fataliá!
Las minas se han levantao
Por cuestiones de jornal;
La tropa está cargando
A bayoneta calá"

"Regreso…
De Cartagena a Herrerías
Con mi recua yo regreso,
Trabajando noche y día,
Cargando de manganeso,
Un barco en Santa Lucía"

He subío más de un día…
A san Julián y Galeras
He subido más de un día
A cantar cartageneras,
Mirando esta sierra mía
De nostalgias marineras"

Interpreta temas mineros con voz quejumbrosa, rajada, expresando como pocos el sentimiento del mundo minero, como se aprecia en la letra anterior y otras tantas[28]. Un cante hiriente; "su minera sabe a mina y

28 Sobre dicho estilo, Navarro García 2014: 179.

a café cantante", coincidiendo con Ortega Castejón en cómo canta el cuarto tercio (Navarro García 2014: 180). Un gran cambio con respecto a La Cartagenera o La Satisfecha, es que la Fernández ha sabido y podido conjugar la vida artística con otras dimensiones vitales. Llevando el arte flamenco en sus entrañas, eso no ha sido un limitante, al menos no excesivo, para conseguir su familia y progresar como mujer, como artista. Una mujer que sigue en activo, si bien en la voz se nota el paso del tiempo. En cambio, en sabiduría, experiencia y sentimiento, Encarnación está más fuerte que nunca. Sigue conmoviendo corazones con sus impecables interpretaciones. Sigue siendo un pilar básico que une tradición e innovación, un bisagra generacional. Con su hijo Antonio y con los alumnos que está formando, esperamos que la estela de cantaores de lo minero anclado en La Unión siga por muchas décadas.

Sin lugar a dudas, Encarnación Fernández resonará como uno de los puntales del cante minero unionense. Ya Pencho Cros le cantó una minera, celebrando su dote con las mineras, siendo Encarnación la reina de los cantes mineros de La Unión:

En su trono de La Unión,
en una noche de farra,
en su trono de La Unión,
la minera se desgarra,
si la canta Encarnación,
ay, con su padre a la guitarra (Ortega Castejón 2011: 190)

El historiador trovero Ángel Roca le dedica una quintilla:

Por Dios, canta, Encarnación,
Esa minera valiente
Que desgarra el corazón,
Para que aprenda la gente
Cómo se canta en La Unión (Saura Vivancos 2004: 436)

4. A modo de conclusión

La vida de estas artistas, en una ciudad minera e industrial como fue La Unión, sin duda se vio influida por un lado de temáticas y público, los mineros y sus propios ambientes mineros, pero también, por las limitaciones y barreras propias de una moral tradicional como la decimonónica, y sus reservas hacia la mujer, más aún las artistas. Para ello, los ejemplos de La Peñaranda y La Satisfecha, a cuál más dramático, tanto en cómo murieron, la primera asesinada joven y la segunda en

la pobreza lejos de su tierra. Ambas, tuvieron el limitante de ser mujer y artista en un mundo donde dicha profesión conllevaba pagar el precio de la crítica constante y las habladurías. Otra forma de vivir el ansiado arte, y no fenecer en el proceso, son los modelos de Encarna Fernández en la música y María Cegarra en la ciencia y las letras. Ambas, en otro tiempo, en una sociedad con cambios, pero no sin barreras, María como intelectual de primera en un mundo racional, pero también literato, tradicionalmente dominado por hombres, y Encarna, encumbrándose como una de las primeras reinas recientes y consolidadas del cante flamenco. Les benefició el querer a la ciudad minera que las vio crecer, de la que siempre se sintieron influenciadas; una ciudad que las aprecia por su arte, brillante en ambos casos.

Hablar de La Unión, de su historia, de su patrimonio, y no tener en cuenta su lado femenino, es contar su historia a medias. Es por ello que hemos querido aquí rendir homenaje a todas las mujeres silenciadas y desconocidas que nutrieron la sociedad y la historia de la Sierra Minera, aunque por suerte podamos rastrear y tener aún presentes representantes de tan lustroso valor como estas mujeres que desde el mundo del arte y la cultura muestran cuán variada y rica fue la sociedad minera de La Unión.

Bibliografía

ÁLVAREZ MUNÁRRIZ, Luis (2005): *Antropología de la Región de Murcia*. Murcia: Editora regional.

ARREBOLA SÁNCHEZ, Alfredo (1994): *Presencia de la mujer en el cante flamenco*. Málaga: Editorial Edinford.

Fernando el de Triana (1935): *Arte y artistas flamencos*. Madrid.

GAMBOA, José Manuel (2011): *Una historia del flamenco*. Barcelona: Espasa.

GELARDO NAVARRO, José (2014): *Libro flamenco minero de La Unión. Siglo XIX*. Cartagena-La Unión: Fundación Cante de las Minas de La Unión.

GONZÁLEZ VERGARA, Óscar (2015a): "Ser mujer en un entorno industrial contemporáneo. Miradas desde los cantes mineros y algunos ejemplos". *I Congreso Internacional «Identidades a escena: del cuplé a la canción española»*, 19-20 noviembre 2015, Murcia (sin publicar).

(2015b): "La mujer contemporánea en los cantes mineros de Cartagena-La Unión. Una introducción a una fuente musical". *VII Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres. 15-30 de octubre de 2015.* Jaén: Asociación de Amigos del Archivo Histórico Diocesano de Jaén-Universidad de Jaén.

LÓPEZ MARTÍNEZ, Pedro (2006): *Compendio y análisis de la letra minera (en la comarca de Cartagena-La Unión)*. Murcia: Universidad de Murcia.

LÓPEZ-MOREL, Miguel Ángel y PÉREZ DE PERCEVAL VERDE, Miguel Ángel (2010): *La Unión. Historia y vida de una ciudad minera*. Córdoba: Almuzara.

Morente, Enrique (1967): *Cante flamenco*. Madrid: Hispavox.

NAVARRO GARCÍA, José Luis (2002): "Cantes de las minas". NAVARRO, José Luis y ROPERO NÚÑEZ, Miguel (dirs.): Historia del flamenco. Sevilla: Ediciones Tartessos. Tomo V.

(2014): *Cante de las minas*. Sevilla: Libros con Duende.

NAVARRO, Pepe (1974): *Muestrario de malagueños y malagueñas*. Málaga: Gráficas Sorima.

ORTEGA CASTEJÓN, José Francisco (2011): *Cante de las minas, cantes por tarantas*. Sevilla: Signatura.

PENALVA MORAGA, María Rosa (2015): *La obra literaria de María Cegarra en su entorno vital*. Tesis doctoral de la Universidad de Murcia, dirigida por Antonia Martínez Pérez y Domingo Fernando Carmona Fernández [https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/47603].

SÁEZ, Asensio (1967): *Crónicas del Festival Nacional del Cante de las Minas*. Murcia: ¿?.

SAURA VIVANCOS, Salvador (2004): *La Unión, ayer y hoy*. La Unión: Ayuntamiento de La Unión.

SIEBURTH, Stephanie (2016). *Coplas para sobrevivir. Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista*. Madrid: Cátedra.

Adaptación, subversión y transgresión en tres artistas victorianas. Los casos de Elizabeth Siddal, Marie Spartali Stillman y Evelyn De Morgan

Mª Cristina Hernández González
Universidad de Sevilla/ IES Miguel Fernández de Melilla

Resumen: Las artistas de la segunda mitad del siglo XIX se encontraron con numerosas limitaciones (temáticas y técnicas, así como educativas y formativas, o de valoración de su trabajo) impuestas a su género desde el sistema victoriano patriarcal. Pero hubo artistas que establecieron miradas críticas mediante la adaptación, la subversión o la transgresión de las iconografías imperantes. Elizabeth Siddal, la autodidacta modelo, pintora y poeta prerrafaelita, a la sombra crítica e histórica de su compañero D. G. Rossetti; Marie Spartali Stillman, pintora y modelo ocasional, hija de ricos emigrantes griegos, vinculada al Prerrafaelismo y al Esteticismo, y Evelyn De Morgan, de orígenes aristocráticos, la mayor transgresora, espiritista, feminista y pacificista. Tres modelos de apropiación progresiva de las iconografías misóginas y masculinas que ellas critican, subvierten y transgreden, con el fin de dotarlas de un nuevo sentido desde una perspectiva estrictamente femenina y feminista.

Palabras clave: Elisabeth Siddal; Marie Spartali; Evelyn Pickering De Morgan.

1. Elizabeth Eleanor Siddal, precursora prerrafaelita

Elizabeth Siddall (1829-1862), sombrerera y modista londinense, fue la creadora de una obra singular en el seno de la Hermandad Prerrafaelita. Supuestamente "descubierta" por W. Deverell, comenzó como modelo posando para los pintores de la Hermandad, como Millais y William Holman Hunt; se enamoró de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), el poeta-pintor fundador del grupo prerrafaelita y precursor del simbolis-

mo esteticista británico, y comenzó a pintar. Su obra poética y pictórica merece nuestra atención por su fina ironía y la adaptación de temas masculinos desde una perspectiva crítica. Recibió el mecenazgo de John Ruskin, quien le entregó un elevado sueldo anual por su trabajo, aunque durante un tiempo excesivo su obra ha sido ignorada e infravalorada (Marsh 1991: 206-207). Su desafortunada muerte por una sobredosis de láudano, recetado por sus constantes enfermedades, truncó una prometedora carrera como pintora y poeta. Fue la primera mujer en participar en una exposición del grupo en la década de 1850, pero también tuvo una exclusivamente para ella en 1991. Expuso siete de sus trabajos en la exposición del Russell Palace en 1857 y una de sus acuarelas en la British Art Show (Dunstan 2009: 25-26). Pinturas y dibujos como *The Lady of Shalott* (1853) –con el que replicó a William Holman Hunt-, *Lady Clare* (1854-1857), la ácidamente sutil *Pippa passes* (1854), *The haunted wood* (1856), *The Eve of St. Agnes* (1856) o el imponente *Clerk Saunders* (1857), entre otras obras, así como los dieciséis poemas que dejó, de versos muy admirados por su cuñada, la poeta Christina Rossetti, y los decadentes Swinburne y Wilde (Hassett 1997: 443-470), están sirviendo para que hoy sea re-contextualizada como una figura distintiva dentro del movimiento prerrafaelita, pero también dentro del grupo de mujeres artistas que determinaron pertenecer a su propia tradición, buscando una genealogía (Marsh y Nunn 1997: 114-118).

Como poeta, Siddal se caracterizó por escribir poemas de versos breves e íntimos y reelaboraciones de baladas tradicionales y coetáneas, de las que también realizó representaciones visuales, ya que le permitían explorar en la voluntad femenina, en su ciclo vital y en las vicisitudes impuestas por la mentalidad victoriana, a través de dos médicos artísticos (Ehnenn 2014: 255-256). Por ejemplo, su acuarela *The Ladies' Lament from Sir Patrick Spens* (1856) recrea el final de la balada de Walter Scott para denunciar la futilidad de la espera de las obedientes, fieles y pacientes mujeres. La espera es trabajosa, física y mentalmente, en esta comunidad femenina que aparece compacta y profundamente unida e integrada en el paisaje. A pesar de que este es un espacio abierto, la disposición del grupo incrustado en el marco rocoso sugiere encerramiento, opresión y enclaustramiento. Son prisioneras de un deber social y una obligación moral que, sin embargo, las tienen hastiadas, fatigadas e impedidas (Ehnenn 2014: 260-262). En la mayoría de sus obras hallamos la tensión del cuerpo femenino como metáfora de la presión social y las expectativas victorianas acerca del comportamiento de las mujeres. En la acuarela *Lady Clare* (1857), que ilustra la balada homónima de Tennyson, Siddal captura el momento de incertidumbre de la joven Clare ante el conflicto de tener que elegir entre mentir y actuar sin ética o decir la verdad desobedeciendo así a

su madre (Woolley 2014: 70-71); un momento de confusión y duda que se expresa por la claustrofóbica unión, casi fusión y mezcla, de las dos figuras femeninas, difíciles de distinguir (Starzyk 2007: 15). Puede consternar el hecho de que Siddal no solo denunciara la sociedad patriarcal victoriana, sino que también dirigía su crítica hacia la conducta de cierto tipo de mujeres. *Lady Clare* implicaba también un rechazo hacia las acciones negligentes de otras mujeres que, desde su perspectiva, acababan perjudicando la imagen del género femenino.

Algo mucho más evidente en el dibujo *Pippa Passes* (1854), basado en la escena III del poema homónimo de Robert Browning, cuando la pura y virginal Pippa pasa por delante del grupo de sensuales y terrenales prostitutas; la antitética representación de los cuerpos, gestos y vestimentas de una y otras representa la acusada diferencia entre los dos tipos de mujer que se establece en el poema originario. La prostitución femenina, emblematizada a través del modelo de la *fallen woman*, se había convertido en otro tema favorito de los artistas victorianos. Se ha pensado que tras este dibujo Siddal estaba acusando directamente a ciertas amantes de Rossetti, como Annie Miller o Fanny Cornforth, modelos de otros cuadros del artista, con los que el prerrafaelita le era infiel con frecuencia, de manera que ellas representarían el amor sensual ilícito y la deslealtad entre mujeres, en contraposición al amor verdadero y puro. Ahora bien, Siddal no muestra tanto esta antítesis entre mujer espiritual/mujer carnal desde el autobiografismo como pudiera pensarse, ni tampoco está recreando el motivo de la *fallen woman* prerrafaelita, sino que opta por centrarse en las nefastas consecuencias de la falta de sororidad y la ausencia de compañerismo entre mujeres, puesto que las prostitutas son cómplices de quienes quieren dañar a Pippa.

Algunas de sus obras constituían una ácida reflexión acerca de las nefastas consecuencias que podía conllevar el amor a los hombres. *Clerk Saunders* (1857), basado en el *Minstrelsy of the Scottish Border* (1802-1803) de Scott, retrata un momento crucial de la balada. Sanders y May Margaret pasan una noche de amor y el joven paga esta deshonra con su vida a manos de los siete hermanos de Margaret. El fantasma de Sanders acude a visitarla desde el más allá y ella le pide una prueba de su amor, un beso. Pero el contacto físico supondría la muerte de la propia Margaret por lo que ella le concede un beso a través de una vara de cristal (Woolley 2014: 21-22). Sanders le ruega que lo libere del compromiso para regresar al más allá y ella le concede el favor a su pesar. Cuando el espectro marcha por la ventana, ella intenta perseguirlo a través de la campiña, hasta que finalmente lo pierde de vista. Margaret llora y comprende en ese instante que nunca podrán estar juntos, ni en la vida, ni en la muerte. Siddal nos ofrece una reflexión acerca del fracaso de la comunicación entre un hombre y una mujer.

La muerte ha separado físicamente a los amantes, su comunicación solo puede ser mediada –la varita- y figurada. El cuerpo femenino vuelve a aparecer tenso y en conflicto entre el deseo y la realidad, entre el amor egoísta y el sacrificio por amor.

Es, no obstante, su versión de la tennysoniana *Lady of Shalott* (1853) la mejor muestra del conflicto entre ser mujer y ser artista en la Inglaterra victoriana (Shefer 1988: 24). Una maldición mantiene encerrada a la Dama, dedicada día tras día a tejer en su telar y a la que se le prohíbe mirar por la ventana al exterior o, de lo contrario, morirá. La Dama de Shalott formaba parte de la cosmología iconográfica de prisioneras indefensas en el arte prerrafaelita. William Holman Hunt, años atrás, había realizado su propia interpretación de la Dama de Shalott, ilustrando el momento de su caída en la tentación -ella mira a Lancelot, un acto claro de desobediencia-, desde una perspectiva claramente erotizada y misógina. En cambio, Siddal nos muestra a una Dama que continúa trabajando en su telar; parece más bien molesta por haber sido interrumpida, ya que solo gira su cabeza, mientras el resto del cuerpo sigue frente a su quehacer. En el espejo, un tímido reflejo del caballero que se encuentra fuera. Siddal enfrenta aquí el mundo interior y el exterior, el femenino y el masculino, las ambiciones profesionales y las obligaciones sociales. Shefer considera que el dibujo era un autorretrato, de manera que Siddal se identifica con la Dama, el telar con el caballete y el reflejo del varón en el espejo representaría entonces la vigilancia y el control de Rossetti y de Ruskin (Shefer 1988: 26-27). En consecuencia, Siddal estaba cuestionando muy seriamente las condiciones en las que se encontraban las artistas utilizando, irónicamente, uno de los arquetipos preferidos de los prerrafaelitas.

2. Marie Spartali Stillman, adaptación y subversión estéticas

Marie Spartali Stillman (1843-1927), británica de orígenes griegos, nació en el seno de una rica familia que emigró a Londres durante la diáspora griega por la presión otomana. Su padre, cónsul en Gran Bretaña, pertenecía al círculo de Constantine Ionides, importante mecenas y coleccionista de obras de la Pre-Raphaelite Brotherhood. A las fiestas que organizaba su padre en el jardín, acudían jóvenes escritores y artistas a quienes atrajo la excepcional belleza de Spartali (Rowland 1978: 166). Considerada, pues, una stunner para los prerrafaelitas y una de *Las Tres Gracias*, junto a María Zambaco y Aglia Coronio (Jiminez; Banham 2001: 513), posó como modelo principalmente para Rossetti, a quien admiraba y tal vez amaba (Marsh 1999: 230), pero también para

otros importantes artistas del momento como Ford Madox Brown, Edward Burne-Jones, James McNeill Whistler y la fotógrafa Julia Margaret Cameron. Insatisfecha con ser un mero objeto de consumo artístico, decidió recibir formación en dibujo y se hizo pupila de Ford Madox Brown de 1864 a 1870 (Marsh; Nunn 1997: 131). Spartali terminaría formando parte de la segunda fase del movimiento prerrafaelita, exponiendo sus obras en los museos y las galerías más importantes, sobre todo, la Grosvenor Gallery (Marsh 2003: 160). En 1871, y sin aprobación paterna, se casó con el periodista americano William James Stillman. A pesar del escaso o nulo apoyo de su marido a su carrera artística y de las obligaciones maternales y domésticas, Spartali retomó la pintura tras un periodo de baja producción con el fin de contribuir a los ingresos de la familia (Oberhausen 2006: 88). La larga estancia de los Stillman en Italia condujo a Spartali a realizar pinturas de clara influencia veneciana y florentina y a interpretar temas de Dante y Boccaccio.

Sus primeras obras ya muestran un trabajo crítico y comprometido con el género femenino y con su origen griego. Elegía deliberadamente a destacadas heroínas griegas de la historia y la mitología, como la poeta lírica Corina o la desafiante Antígona, mujeres activas, creativas y defensoras de sus ideales. No en vano, posó para la *Hypatia* (1868) de Julia Margaret Cameron, quien probablemente influyó en sus revisiones feministas de temas y personajes prerrafaelitas (Cherry 2000: 167-173). Su *Antigone Giving Burial to Polynices*, expuesta en la Dudley Gallery en 1871, muestra un momento representativo de la obra de Sófocles: Antígona está desafiando la prohibición del rey para darle a su hermano los ritos funerarios. Spartali muestra a Antígona espantando a los cuervos que revolotean alrededor del cadáver, mientras su hermana Ismene mira con temor y prudencia al fondo, donde se hallan unos guardias que están dándose un festín. Ellas representan la civilización y los guardias la brutalidad (Sarafianos 2006: 158-159).

Fue también una interesante innovadora de la técnica pictórica. Como a todas las damas victorianas de clase media-alta, a las que se les permitía únicamente la educación en determinadas destrezas -música, canto, bordado, idiomas- consideradas adecuadas para su género (Orr 1995: 150), Spartali fue instruida en la pintura de acuarelas, suaves y delicadas, consideradas más femeninas que el óleo, técnica que, al exigir un gran dominio, era exclusivo de los varones (Orlando 2009: 634-635). Pero ella mezclaba acuarela, gouache y carboncillo, a lo que añadía pigmentos y aditivos que daban a sus imágenes un aspecto de óleo, rompiendo así con los tradicionales límites de género.

Una de las maneras en que Spartali adaptó, subvirtió y transgredió a través de su arte fue la anulación de la mirada masculina del creador/espectador reconduciendo los paradigmas eróticos inscritos en la figura fe-

menina. Prerrafaelitas y esteticistas solían mostrar mujeres ensimismadas, con la mirada ausente, con una expresión que esquivaba el contacto visual con el espectador o directamente con los ojos cerrados. Constituía una práctica expresiva de sumisión y de negación de voluntad en estas figuras, ya que quedaban como meros objetos para el deleite del observador, quien ostenta el poder y el control sobre lo observador. Sin embargo, las mujeres de Spartali miran directamente, sin agresividad, pero con firmeza, o redirigen la mirada con el lenguaje gestual. Spartali deserotizaba sus figuras para convertirlas en modelos de intelectualidad, erudición y elegancia, y lo hacía tomando motivos y personajes ya tratados por sus colegas varones. Esto lo podemos comprobar en sus pinturas italianas, basadas en Boccaccio y Dante. Habiendo posado para la etérea y a la vez sensual Fiammetta de Rossetti, ella hizo dos versiones, *The Last Sight of Fiammetta* (1878), hoy en paradero desconocido, y *Fiammetta Singing* (1879), en las que la *donna* boccacciana aparece como una figura activa artísticamente, tocando una mandolina o cantando para sus compañeras, respectivamente (Marsh 2003: 161).

Quizá esto pueda parecer un gesto ínfimo de subversión o reacción contra las limitaciones de los roles de género, pero que una artista eligiera un autor como Boccaccio, considerado libidinoso e indecoroso por la sociedad victoriana, sí que provocó cierta consternación dentro del mundo del arte y de la crítica (Marsh 2003: 162), hasta el punto de sugerir que la señora Stillman había sucumbido a la estética de la obscenidad (Spencer 1999: 83). No cabe duda de que su *Madonna Pietra degli Scrovigni* (1884) era un homenaje a Leonardo da Vinci, pero también una respuesta contundente a la *Madonna Pietra* (1874) de Rossetti. Ambas obras remiten a la sextina de Dante "Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra", la única de las *rime petrose* que tradujo Rossetti para sus *Early Italian Poets* (1861) (Rossetti 1861: 325-326). La imagen es un pastel en el que Pietra aparecía completamente desnuda, con el cabello elegantemente recogido y sujetando una esfera de cristal, en una pose forzada y sensual. Si observamos, en cambio, la Madonna Pietra de Spartali, no solo nos encontramos con una noble dama vestida. Es una figura femenina antepuesta a un paisaje de montañas rocosas que funcionan como alusión de su pétreo nombre, un retruécano muy utilizado por Leonardo. Los tonos verdosos y blancos predominan en la imagen donde el simbolismo vegetal es abundante: la ramita de endrino, la guirnalda de elébore, las perennes hojas del roble, los suaves toques rojizos de los alhelíes remiten al cambio de estación, al tránsito del invierno a la primavera, al final de un ciclo que cede espacio al nuevo que comienza (Marsh 2003: 168-169).

Asimismo, reelaboró las imágenes de confinamiento femenino, muy apreciadas por los prerrafaelitas, estableciendo críticas sutiles, aunque irónicas, o invirtiendo el poder de la mirada del masculino espectador.

Las representaciones de mujeres encerradas, prisioneras o enclaustradas, propias de las fantasías androcéntricas, intercambiaban y fusionaban diversos motivos pictóricos, como el *pájaro*, dentro o fuera de su *jaula*, el encuadre en el *balcón* o en la *ventana* y el *libro* abierto, con frecuencia un misal o devocionario. Las imágenes de mujeres lectoras, hojeando melancólicamente las páginas de un libro o simplemente teniéndolo entre sus manos, como señala Susan Casteras, reflejan los conflictos ante las transformaciones que las mujeres de clase media tuvieron que soportar -con mayor o menor resignación- en el seno de la victoriana sociedad patriarcal (Casteras 2007). El libro, como objeto, se convirtió en una nueva caja de Pandora, por lo que a Pandora, paradójicamente, se la tuvo que encerrar en otra caja -la jaula dorada. Ante el temor de una mayor adquisición de conocimiento por parte del género femenino, las manifestaciones visuales de la época adoptaron libros no peligrosos, como Biblias, misales, devocionarios o inofensivos poemarios para la ociosa mente femenina victoriana. La iconografía de la lectora contribuyó a la ideología patriarcal, ya que, aunque paradójicamente constituía una actividad placentera que distraía a la mujer de sus obligaciones como esposa, también resultaba una consunción de los ideales victorianos sobre el conveniente confinamiento del género femenino en el espacio doméstico (Flint 1992: 11-12). De hecho, en las artes visuales, la mayoría de estos libros vinculaban a la mujer con escenarios domésticos, de confinamiento y encierro, espacios simbólicamente estrechos o habitaciones ampulosamente victorianas, con ventanas semiabiertas y jardines enclaustrados. Así lo vemos en varias obras de Spartali, en las que la figura femenina siempre aparece enmarcada en un espacio muy limitado, la mayoría de las veces una ventana o balcón con cornisa que funciona como barrera visual para el espectador. Su versión de *Beatrice* (1895) refleja el ideal de inaccesibilidad atribuido a la amada de Dante, pero no encontramos los atisbos trágicos de la *Beata Beatrix* de Rossetti, con la mirada perdida, la boca sensualmente entreabierta, en pleno trance o éxtasis, combinando la espiritualidad y la sexualidad de una mujer inmóvil y sin poder. La Beatriz de Spartali, en cambio, es una joven asomada a su balcón que mira plácidamente hacia lo lejos mientras señala con su dedo algún pasaje del libro abierto apoyado en la cornisa. De este modo, dirige la mirada del espectador al manuscrito, señalando su intelecto, a la vez que su cuerpo es ocultado tras la cornisa. Toda la escena está dominada por las tonalidades verdes, color asociado a Beatriz. Una doble barrera queda sugerida por la cornisa horizontal y la columna vertical, reforzada por la ausencia de contacto visual con el espectador, como si Spartali pretendiera indicar que la excesiva reclusión de la imagen de la mujer en el arte -y en la vida- podía provocar una excesiva inaccesibilidad a dicha mujer.

En *The Lady Prays-Desire* (1867), basada en *Fairie Queen* (1590-1596) de Edmund Spenser, el ambiguo título por la oposición entre la oración y el deseo le sirve a la artista para sugerir que la acción del rezo, simbolizado por el librito casi cerrado, es más un deseo, una voluntad consciente por parte de la mujer que un simple ejercicio de gratificación moral, lo que explica la postura de la otra mano sobre la barbilla, sugiriendo actividad intelectual. Más parece una filósofa que una devota cristiana. El motivo de la lechuza al fondo, de hecho, la vincula con la diosa Atenea y la sabiduría. En *Love Sonnets* (1894), la lectora aparece en un interior con decoración esteticista: en una mano tiene un ramillete de caléndulas, que simbolizan dolor y tristeza, mientras con la otra alza el libro que está leyendo; la proximidad entre el rostro de la joven y las páginas sugieren una intensa intimidad entre el objeto y la usuaria, de manera que, junto al significado de las caléndulas, la lectura puede interpretarse como una forma de sanación o cura contra el dolor. No en vano, Spartali ya había tratado años antes la problemática del cautiverio femenino a través de los motivos de la *mujer del interior* y de la *mujer niña*, la eterna infante incapaz de evolucionar o madurar y que, en consecuencia, debía ser protegida por el varón y recluida en el hogar. En *Convent Lily* (1891) nos encontramos con esta nueva madonna, delicada y frágil como una bella flor, tan enclaustrada en la casa y en sí misma, encarnación de la ideología patriarcal sobre el ideal de mujer monástica, la mujer-monja cuyo convento no es otro sino el hogar burgués. La moderna madonna o la esposa-Virgen a quien se encomienda la custodia de un particular templo, el del honor y el alma del trabajador marido. Aquí una muchacha de mirada taciturna en lo que parece un patio ajardinado o claustro está sujetando lirios con una de sus manos, mientras la otra se posa sobre un librito de horas o misal abierto. El lirio es un símbolo mariano que indica pureza, inocencia, castidad. Además, en la simbología popular, el lirio blanco significa "pálida muerte", de manera que tras esta flor se insinúan los dos modelos femeninos señalados. El rosario que rodea su muñeca sugiere unas sutiles y doradas cadenas.

3. Evelyn Pickering De Morgan, alegorías transgresoras femeninas

Debemos a Evelyn Pickering De Morgan (1855-1919), artista vinculada con el último prerrafaelismo, con el movimiento esteticista y con el simbolismo británico, una particular cosmología de imágenes transgresoras, subversivas e innovadoras en las que lo femenino se hace emblema de significaciones espirituales y sagradas. Y esto fue posible a

merced de sus creencias espiritistas (Oberhausen 1994: 1-19), basadas en la filosofía swedenborgiana y las corrientes neoplatónicas (Owen 2004:19-25), junto con su insistencia en reconstruir la iconografía femenina, otorgándole a la mujer roles más dinámicos y trascendentales, muy lejanos de los arquetipos creados por los artistas varones. Procedente de una rica familia de orígenes aristocráticos, De Morgan se negó desde muy joven a aceptar pasivamente el rol que la sociedad victoriana le había adjudicado a su género. Contra su familia, decidió dedicarse al arte, empeñada en forjarse como artista profesional, viajó sola a Italia y se casó finalmente con William De Morgan, artista como ella que comprendía, alentaba y admiraba su compromiso con el arte y el feminismo. Espiritista, feminista y pacifista, De Morgan entendía que su arte debía convertirse en un medio para construir iconografías exclusivamente femeninas, para realizar las críticas oportunas al sistema androcéntrico y patriarcal en el que le tocó vivir y para denunciar las consecuencias que todo conflicto bélico acarreaba sobre la humanidad y, en especial, sobre las mujeres. Puede decirse que se hizo toda una especialista en alegorías de cautiverio femenino y de sororidad o hermanamiento entre mujeres (Smith 1997: 293-317). Durante la segunda mitad del siglo XIX, el arte victoriano se plagó de damiselas en apuros, mujeres encadenadas e indefensas y doncellas condenadas al encierro a la espera del rescate del héroe o caballero. Las prisioneras de De Morgan constituían una dura reacción contra la misoginia y la violencia simbólica que subyacían tras estas iconografías masculinas personificadas por Perseo, San Jorge y los caballeros medievales. De Morgan se sirvió del simbolismo del dragón precisamente para representar los *demonios del patriarcado* (Smith 1997: 310 y 313), como podemos ver en *The Captives* (1905-1910), *1914 or The Vision* (1914), *SOS* (1914-1916) o *The Search-Light* (c, 1914-1916), entre otras obras. En *The Gilded Cage* (1905-1910) fue más explícita al exponer, a través del motivo del pájaro encerrado en la jaula dorada la problemática de la doctrina de los roles separados y el cautiverio material y espiritual al que la aclamada esposa victoriana, como ángel del hogar, obediente, abnegada y sumisa, era sometida (Smith 1997: 300).

La escena conyugal en *The Gilded Cage* queda dividida visualmente por la ubicación espacial del maduro esposo y de la joven esposa, al igual que por sus posturas: ella de espaldas, mirando a través de la ventana; él, sentado y de frente. Este caballero, de evidente mayor edad que su esposa, es poseedor de riquezas mundanales, como nos revelan sus ropas, las lujosas cortinas y alfombras de la estancia y, sobre todo, las joyas tiradas en el suelo. Es también un hombre erudito y cultivado, por los libros que vemos en la estantería y que versan sobre poesía, música y medicina. Sin embargo, su esposa ha arrojado en la

alfombra sus joyas y uno de los libros, lo que simbolizaría el despertar de su conciencia, pues está rechazando lo material y ya solo desea unirse a la libertad de la juvenil fiesta que se celebra al otro lado del cristal de la ventana. El grupo de gitanos, figuras errantes y libres, en el exterior, simboliza la libertad del espíritu, la autonomía de movimientos, una vida antimaterialista y la armonía de la comunidad de iguales. De Morgan establece un claro paralelismo entre el pájaro que vuela libremente en el exterior, probablemente una golondrina, ave viajera, y el canario doméstico enjaulado en el interior. Simbolizan respectivamente el deseo de libertad y el estado de cautiverio de la joven. Un cautiverio al que ha sido sometido por aceptar las comodidades materiales del pacto matrimonial. Evidentemente, De Morgan estaba denunciando con esta división visual y con estas oposiciones simbólicas la doctrina victoriana de las esferas separadas, por la que al varón le correspondía la esfera pública y a la mujer, el casi claustrofóbico ámbito doméstico. La artista nos otorga su rechazo a la victoriana presuposición de que el amor al hogar, a los niños, al esposo y las obligaciones domésticas eran las únicas "pasiones" que podían sentir las mujeres (Smith 2002: 117-119). El color de su vestido, además, se corresponde con el cromatismo del canario encarcelado, como si ella fuese otro posesión del caballero –al igual que las ricas telas, las joyas y los libros-, pero al mismo tiempo alude al amarillo alquímico, esto es, al color de la transformación. Estamos, pues, ante una doble alegoría, muy del estilo de De Morgan, ya que representa el cautiverio femenino a través del matrimonio victoriano a la vez que el cautiverio del alma en lo material y lo corporal.

En sus alegorías mitológicas, De Morgan expuso al mismo tiempo su rechazo contra el androcentrismo de la sociedad victoriana y su crítica hacia el tratamiento de la imagen de las mujeres por parte de sus colegas varones (Smith 1998: 53-73). Y su defensa de un planteamiento feminista, pacificista y espiritista a través del arte atraviesa este corpus, desde su temprana *Ariadne in Naxos* (c. 1877) hasta *Demeter Mourning for Persephone* (1906). Por ejemplo, su *Clytie* (1886-1887) es un perfecto exponente de personaje mitológico femenino abordado desde la perspectiva de una mujer pero utilizando las mismas estrategias de un varón (Gordon 1996: 18). Los artistas victorianos solían recurrir a determinados mitos por motivos personales e ideológicos y el de la ninfa Clitia, enamorada de Helios y transformada en heliotropo o girasol (Innes 2014: 1027-1028), les permitía establecer una interpretación de la superioridad masculina mediante la asociación de lo solar y lo apolíneo con lo masculino. Rechazada por Helios, cuenta Ovidio en el libro IV de sus *Metamorfosis*, Clitia decide aislarse, no comer y permanecer quieta para mirar al sol día tras día hasta que sus miembros se adhirieron a la tierra y se metamorfosearon en girasol, flor que siempre se gira buscando los

rayos solares (Bulfinch 2002: 151-152). El girasol, precisamente, se convirtió en emblema del movimiento esteticista y como motivo decorativo aparecía en telas, baldosas, cerámicas, jarrones, cubiertas de libros y todo tipo de productos, mientras que Clitia se convirtió en personificación del amor devoto y fidelísimo. G. F. Watts hizo un cuadro (1865-1869) y un busto en bronce (1868) en los que Clitia se encuentra en el instante de su transformación, con el pecho desnudo y la cabeza y tronco contorsionados de manera dramática y forzada. Es evidente que Watts había interpretado el mito en términos de posesión sexual. Aunque las dos versiones del mito que realizó Frederic Leighton son posteriores a la pintura de De Morgan, muestran su creencia en la superioridad masculina. Su primera *Clytie* (1890-1892) es un impresionante paisaje con la diminuta ninfa en una esquina, arrodillada ante una estatua de Apolo. La inmensidad del cielo con las nubes traspasando los últimos rayos de sol simboliza el dominio y la grandeza masculina frente a la sumisa y subyugada figura de Clitia, que representa la inferioridad femenina. En su segunda versión (1895-1896), Clitia parece ser el sujeto principal de la composición, aunque sigue arrodillada y con los brazos extendidos en adoración absoluta al sol, junto a un altar con ofrendas y un pilar sobre el que se vislumbra el pie de una gran estatua de Apolo (Jones 1996: 240). La dicotomía masculino/femenino continúa estableciéndose a través de la superioridad/inferioridad, de sujeto poseedor/objeto poseído, de dominación/subyugación (Kestner 1989: 74-75, 161). En cambio, la Clitia de De Morgan es completamente opuesta a la de Leighton y Watts. Desnuda y de pie, no arrodillada, con los brazos protectores recogidos y no abiertos; está precisamente evitando los dañinos rayos del sol, girándose hacia el lado opuesto (Smith 2002: 86-89). La Clitia de De Morgan es, al contrario, como ninfa perteneciente al mundo acuático, la personificación del género femenino que rechaza el masculino mundo apolíneo y solar. Esta subversión la encontramos igualmente en *The Dryad* (1884-1885), donde lo femenino representa la transformación espiritual (Smith 2002: 85-86), a diferencia de la posesiva y terrible dríade de la versión misógina de Burne-Jones en *The Tree of Forgiveness* (1882); o en *Venus and Cupid* (1878), donde la diosa de la sexualidad, vestida y acompañada de su hijo, es presentada como una tierna madre en plena compenetración con el dios del amor, y no como una seductora anadyomene de escultórico cuerpo desnudo y belleza inexpresiva, al estilo de Leighton.

Evelyn De Morgan se apropió también de la iconografía de las magas y hechiceras desligándolas completamente del tratamiento misógino que los prerrafaelitas habían reproducido hasta la saciedad como expresión de sus deseos y de sus miedos. En opinión de Susan Casteras, la representación en las artes plásticas de mujeres dotadas por

una gran capacidad intelectual o por una extraordinaria creatividad se tradujo en la iconografía de brujas y hechiceras: las mujeres sabias e instruidas eran consideradas unas intrusas, además de resultar una auténtica rareza para la obtusa mentalidad victoriana (Casteras 1991: 142). A pesar de la diversidad y proliferación de brujas y hechiceras mitológicas y medievales, de mano de Burne-Jones con *Sidonia von Bork* (1860) y sus reiterativas *Nimuës* (1861;1870;1874); de F. Sandys con *Vivien* (1863), *Morgan Le Fay* (1864) y *Medea* (1868); de J. W. Waterhouse con *The Magic Circle* (1886), *Jason and Medea* (1907), sus *Circes* (1891;1892) y *The Sourceress* (1911-1914), se mantiene una lectura única para todas ellas. Son mujeres que, por su sabiduría no canónica, por estar empoderadas, resultan terribles y funestas para el género masculino, pero también sexualmente tentadoras. Ellas suponían un peligro simbólico y sobre ella volcaron los artistas los temores de ver amenazada su masculinidad (Taylor 1997: 121-131). Ellas forman parte del arquetipo de la *femme fatale*. En cambio, De Morgan -influida por la corriente espiritista, que consideraba positivamente a las médiums como mujeres sabias y poderosas, otorgadas con un don casi divino- nos ofrece a mujeres estudiosas, eruditas, instruidas y concentradas en su mágico poder en una *Medea* (1889) nada vengativa ni asesina, sino una esposa y madre azotada por las decisiones del varón (Smith 2002: 100-102), y en *The Love Potion* (1903), una alquimista -y no una bruja- que prepara un filtro mágico en su biblioteca para lograr la metamorfosis del alma y el más alto grado de desarrollo espiritual (Smith 2002: 107-108).

Asimismo, De Morgan subvierte y transgrede otro modelo de *femme fatale*, la sirena, la mítica figura híbrida seductora que conduce a los hombres a su destrucción. Frente a las terribles sirenas, ondinas y otras criaturas acuáticas femeninas que podemos encontrar en *The Fisherman and the Siren* (c. 1856-1858) de Leighton, *Ligeia Siren* (1873) y *A Sea Spell* (1877) de Rossetti, *A Sea Nymph (1881)* y *The Depths of the Sea* (1887) de Burne-Jones, las clásicas sirenas aladas en *Ulysses and the Sirens* (1891) y *A Mermaid* (1901) de Waterhouse, *The Kiss of the Enchantress or The Knight and the Mermaid* (1890) -una insólita fusión entre Lamia y la sirena de la artista Isobel L. Gloag- o en las múltiples versiones de Herbert James Draper (1894; 1901; 1908; 1909), De Morgan se sirve de la iconografía de la sirena acuática para crear una alegoría de la evolución espiritual en una tríada pictórica que debe interpretarse como secuencia narrativa. *The Little Sea Maid* (1880-1888), *The Sea Maidens* (1885-1886) y *Daughters of the Mist* (c. 1905-1910) construyen una alegoría sobre la introspección femenina, la sororidad y la transformación espiritual sugiriendo el movimiento ascendente desde las profundidades marinas hacia la entidad etérea y elevada de la neblina, así como el paso del tiempo desde la noche, pasando por el mediodía, hasta llegar

a la aurora, al amanecer o comienzo de una nueva vida (Smith, 2002: 163-164). Como el nuevo comienzo en la historia y la crítica del arte para una serie de artistas que adaptaron, subvirtieron y transgredieron los masculinos cánones estéticos del tiempo que les tocó vivir.

Bibliografía

BULFINCH, T. (2002): *Historia de dioses y héroes.* Barcelona: Montesinos.

CASTERAS, S. P. (1991): "Malleus Malificarum, or the Witches´ Hammer: Victorian Visions of Female Sages and Sourceress", MORGAN, T.E. (ed.). *Victorian Sages and Culture Discourse: Renegotiating Gender and Power*. London: Rutgers University Press, 142-170.

(2007): "Reader, Beware: Images of Victorian Women Books". *Nineteenth-Century Gender Studies*. Vol. 3.1. [http://www.ncgsjournal.com/issue31/casteras.htm]

CHERRY, D. (2000): *Beyond the Frame: Feminism and Visual Culture 1850-1900*. London: Routledge.

DUNSTAN, A. (2009): "Stunner: Elizabeth Siddal, the Evolution of a Sensation", UHLMAN, A. et al (eds.). *Literature and Sensation*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 24-33.

EHNENN, J. R. (2014): "Strong Traivelling: Re-Visions of Women´s Subjectivity and Female Labor in the Ballad-Work of Elizabeth Siddal". *Victorian Poetry*. Vol. 52.2: 251-276.

FLINT, K. (1992): *The Woman Reader 1837-1914*. Oxford: Clarendon Press.

GORDON, C. (1996): *Evelyn De Morgan: Oil Paintings*. London: De Morgan Foundation.

HASSETT, C. W. (1997): "Elizabeth Siddal's Poetry: A Problem and Some Suggestions", *Victorian Poetry*, vol. 35, n4: 443-479.

INNES, K. (2014). Esoterismo floral. Una prescripción astro-floral. Buenos Aires: Dunken.

JIMINEZ, J.B.; BANHAM, J. (2001). *Dictionary of Artists´ Models*. London and Chicago: Fitzroy Dearborn.

JONES, S. et al (1996): *Frederic Leighton*. London: Royal Academy of Arts.

KESTNER, J. (1989): *Mythology and Misogyny: The Social Discouse of 19th Century British Classical-Subject Painting*. Madison: University of Wisconsin Press.

MARSH, J. (1991): *Elizabeth Siddal: Pre-Raphaelite Artist*. Sheffield: Ruskin Gallery.

(1999): *Dante Gabriel Rossetti: Painter and Poet*. London: Weidenfeld and Nicolson.

(2003): "The Old Tuscan Rapture: The Response to Italy and its Art in the Work of Marie Spartali Stillman", CHAPMAN, A.; STABLER, J. (eds.). *Un-*

folding the South. Nineteenth-Century British Women and Artists in Italy. Manchester: Manchester University Press, 159-182.
MARSH, J.; NUNN, P. G. (1997): *Pre-Raphaelite Women Artists*. Manchester: Manchester City Art Galleries.
OBERHAUSEN, J. (1994): "Evelyn Pickering De Morgan and Spiritualism: An Interpretative Link". *The Journal of Pre-Raphaelite Studies*. Vol. 3: 1-19.
(2006): "Art Union: Marie Spartali Stillman and William James Stillman". *British Art Journal*. Vol. 7.1: 88.
ORLANDO, E.J. (2009): "That I May Not Faint, or Die, or Swoon: Reviving Pre-Raphaelite Women". *Women´s Studies*. Vol. 38.6: 611-646.
ORR, C. (1995): *Women in the Victorian Art World*. Manchester: Manchester University Press.
OWEN, A. (2004): *The Darkened Room. Women, Power and Spiritualism in Late Victorian England*. Chicago: University of Chicago Press.
ROSSETTI, D. G. (1861): *The Early Italian Poets From Ciullo DÁlcamo to Dante Alighieri*. London: Smith, Elder and Co.
ROWLAND, E. (1978): *The Samuel and Mary R. Bancroft, Jr and Related Pre-Raphaelite Collections*. Charleston: Delaware Art Museum.
SARAFIANOS, A. (2006): "The Diaspora of Greek Painting in the Nineteenth Century: Christou´s Model and the Case of Marie Spartali Stillman". *Historien*. Vol. 6: 150-169.
SHEFER, E. (1988): "Elizabeth Siddal´s Lady of Shalott". *Woman´s Art Journal*. Vol. 9.1: 21-29.
SMITH, E. L. (1997): "Evelyn Pickering De Morgan´s Allegories of Imprisionment". *Victorian Literature and Culture*. Vol. 27.2: 293-317.
(1998): "Myth as Spiritual Allegory in the Art of Evelyn De Morgan (1855-1919)". *The Journal of Pre-Raphaelite Studies*. Vol. 7: 53-73.
(2002): *Evelyn De Morgan and the Allegorical Body*. Madison, New York: Fairleigh Dickinson University Press.
SPENCER, R. (1999): "Whistler, Swinburne and Art of Art´s Sake", PRETTEJOHN, E. (ed.). *After the Pre-Raphaelites: Art and Aestheticism in Victorian England*. Manchester: Manchester University Press, 59-89.
STARZYCK, J. L. (2007): "Elizabeth Siddal and the Soulless Self-Reflections of Man´s Skill". *The Journal of Pre-Raphaelite Studies*. Vol. 16: 8-25.
TAYLOR, B. (1997): "Female Savants and the Erotics of Knowledge in Pre-Raphaelite Art", WATSON, M.F. (ed.). *Collecting the Pre-Raphaelite: The Anglo-American Enchantment*. Vermont: Brookfield, 121-131.
WOOLEY, A. (2014): *Dualisms and Balances of Power: Contextualizing the Poems of Elizabeth Siddal*. PhD thesis. Keele University.

Artistas precursoras en el arte español: de la edad media al siglo XVIII

Pilar Muñoz López
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: El control sobre las mujeres, a través de múltiples mecanismos, desde los sociales a los ideológicos, ha determinado que las producciones culturales de las mujeres hayan estado encuadradas en los parámetros de clase y sexo establecidos normativamente. Así, en la tradición artística las mujeres han realizado siempre obras de menor valoración o como trabajo marginal respecto al de los artistas varones. Se lleva a cabo la exposición de la evolución de las prácticas artísticas de las mujeres en España desde la Edad Media hasta el siglo XVIII así como una indagación sobre la existencia de una mirada de género en sus obras, ante el hallazgo de una creatividad femenina ignorada y marginada en los libros, y realizada muchas veces en forma subterránea, en lucha con las ideas ambiente, y con la obstinada oposición de quienes querían ocultarla.

Palabras clave: Artistas españolas hasta el siglo XVIII.

En las épocas pasadas, en el campo de la creación plástica, las mujeres debido al lugar secundario y menor que han ocupado en la sociedad, siempre encuadradas en aspectos de la sexualidad y la vida doméstica y familiar, tan sólo han podido realizar actividades artísticas de forma oculta o transgrediendo las normas impuestas. Entre éstas, la imposibilidad de recibir la instrucción adecuada y los conocimientos técnicos necesarios, la prohibición de pertenecer a los gremios, durante la Edad Media y la época renacentista, o la imposibilidad de mostrar sus obras o de firmarlas.

Cuando la mujer se ha acercado en el pasado al mundo del arte, reservado al hombre, tradicionalmente lo ha hecho desde posturas de sumisión, en muchos casos por haber tenido la oportunidad de aprender y colaborar con familiares masculinos, generalmente el padre, y a menudo desde posturas estereotipadas que les permitían la aceptación de la sociedad.

Aún así, algunas mujeres en contextos y situaciones adecuados, se salieron de los cauces establecidos para desarrollar un discurso propio

paralelo a los discursos institucionalizados. Tan sólo en situaciones y circunstancias especiales pudieron las mujeres en el pasado realizar obras artísticas, aunque siempre incardinadas en los parámetros mentales y culturales de cada período histórico. La realización de prácticas artísticas por las mujeres constituyó generalmente una actividad tradicionalmente realizada en el taller familiar, como ayuda y colaboración no remunerada al trabajo de creación artística del varón titular del taller (padre, hermano...) o como actividad realizada en el interior de un convento. ¿Reflejaron en sus obras las escasas artistas del pasado una visión de género?

En el siglo IX Ende fue la primera artista española que tomo parte en la realización de las ilustraciones del Beato de Gerona (Fig.1). Los autores de la mayor parte de la bibliografía sobre la época le atribuyen un lugar secundario en la realización de la obra, o bien, seguramente influenciados por la ideología de la época en que escribieron, atribuye a Ende los aspectos naturalistas, cercanos a la representación de los detalles más realistas plásticamente, como la vegetación o diversos animales, así como la utilización de colores delicados o "femeninos". Es, por tanto, la perspectiva de los críticos de la obra la que se refleja en las bibliografías especializadas, atribuyendo a Ende las características convencionalmente admitidos a las obras realizadas por mujeres (aspectos cercanos a la naturaleza, suavidad en el colorido "femenino"...).

Sin embargo, Carmen G. Pérez-Neu (Pérez Neu 1964:2), nos dice:

> Pero lo que confiere auténtica originalidad a su estilo es que Ende se atreve a representar, acaso por primera vez en la historia del arte, escenas de la vida de Cristo, especialmente de su Pasión, cosa rarísima en su tiempo, pues en el arte cristiano primitivo, "La disciplina de Arcano", por miedo a malas interpretaciones o burlas sacrílegas, no quiso comprometerse en representación histórica alguna de la vida de Cristo, limitándose a simbolismos misteriosos y complicados. Ende pinta desde la Anunciación a la Resurrección y, es notabilísima "La Crucifixión".[...] Toda la obra de Ende es serena, majestuosa y personalísima, como si quisiera legarnos con ella su idea cristiana del triunfo del amor sobre la muerte.

En relación con el tema iconográfico de la Crucifixión, que atribuye a Ende (Fig.2), hemos encontrado dos referencias bibliográficas en dos autores que aluden a esta cuestión. Por un lado, Manuela Churruca, quien se basa en la errónea identificación de los ladrones, no imputables a un sacerdote, según ella, para asignar categóricamente a Ende la autoría de la representación de la Crucifixión del Beato de Gerona (Churruca 1939: 49). Por otro lado, José M. de Azcárate menciona la información bibliográfica anterior sin desmentirla ni negarla (Azcárate 1990: 43).

En definitiva, la firma de Ende constituye el primer testimonio fehaciente, en la historia del arte español, de la participación de una mujer como realizadora activa de una obra artística. Su nombre, (nombre de mujer, dentro de una situación de mujer: "Ende Depintrix Dei Aiutrix", es decir, pintora ayudante de Dios) aparece, entre los nombres de los otros miniaturistas masculinos, como una rareza; como una excepción que revela un tiempo de crisis, de conmociones sociales, en los cuales, dentro de determinadas condiciones y coordenadas vitales, es posible la emergencia del talento o la capacidad creadora a pesar del encuadramiento genérico del trabajo (incluido el trabajo de creación artística) como atributo exclusivo de uno u otro sexo.

En 1955, unas obras de remodelación de la Iglesia del Monasterio de las Clarisas en Toro (Zamora) pusieron al descubierto diversos murales realizados al "fresco seco" y en los que aparecía la firma de una mujer: *Teresa Díez me fecit. Durante siglos estuvieron ocultos. En 1962, los murales fueron pasados al lienzo y restaurados por D. Antonio Llopart Castells, y tras muchos avatares, se exponen definitivamente en la Iglesia de San Sebastián de los Caballeros (Zamora). Las pinturas se han datado en torno a 1316 o fechas posteriores. En ellos la autora narra en veintiuna escenas diversos episodios religiosos dentro de la mentalidad de la época. Se muestra también la historia de Santa Catalina de Alejandría (Fig.3), que fue torturada y muerta tras mantener una disputa con sabios y filósofos a los que derrotó y convenció con sus argumentos intelectuales. Las mujeres que aparecen en las pinturas, y especialmente la Santa, adquieren un protagonismo inusual en la época, tanto por el relieve que poseen en la representación, como por la historia que se narra. Vemos, por tanto, como Teresa Díez está asumiendo, en la temprana fecha del siglo XIV, una perspectiva de género reivindicando la capacidad intelectual de las mujeres, así como su dignidad, frente a la concepción general de la mentalidad de la época. En el contexto del convento, seguramente realizadas con una intención piadosa y moralizante para las monjas, Teresa Díez, se opone a las convenciones representativas de la mujer de la época, al representar y resaltar las cualidades intelectuales de la mujer. En cuanto a la calidad del conjunto pictórico de* Teresa Díez en el Monasterio *de Santa Clara en Toro, se afirma (Estella 1989: 516-517):* "Es obra cumbre de nuestra pintura Franco-gótica o del Gótico lineal, además del interés de haber sido realizado, curiosamente, por una mujer en aquellas tempranas fechas del siglo XIV."

Tal vez el olvido de siglos en que esta artista ha estado sumida, se relacione con esa dignidad con que en sus obras contempla a las mujeres y con el hecho de ser ella misma, una mujer que firma con su nombre el fruto de su trabajo.

En los siglos XVI y XVII las mujeres, que por nacimiento o relación familiar participaban del ambiente del taller artesanal, pudieron en algunos casos tomar parte en el quehacer artístico, unas veces junto a los hombres, otras en tareas específicas, y contribuir así con su actividad al trabajo general del que dependía la subsistencia de todos. En la mayoría de los casos, su labor fue anónima y nada nos ha llegado de la misma a éste nuestro momento presente. En otros casos, escasos por otra parte, su labor tuvo relevancia propia e incluso, como en el caso de Luísa Roldán, llegó a superar la de los hombres de la familia. En general, estas mujeres, en la mayoría de los casos hijas de artistas, fueron las únicas que pudieron tener acceso a los conocimientos técnicos imprescindibles para el desarrollo de la actividad artística.

Son escasas las referencias documentales y bibliográficas que poseemos sobre actividades relacionadas con el arte en que hayan intervenido mujeres, en el período cronológico que se ha llamado Siglo de Oro, y que, estilísticamente, se corresponde con los períodos artísticos de Renacimiento y Barroco, en líneas generales. La mayoría de los autores están de acuerdo en que, posiblemente, un número difícil de determinar de obras artísticas de autores anónimos han sido realizadas por mujeres, pero éste es un dato que resulta muy difícil de probar.

Cronológicamente, en el siglo XVI, vamos a encontrar, por un lado, hijas o familiares de artistas. Por otro lado, monjas pintoras o escultoras, que en algunos casos, pertenecen también a la otra categoría, al ser hijas o familiares de artistas.

Así, nos han llegado los nombres y referencias biográficas de algunas de estas mujeres, como por ejemplo: Monja de Santa Paula, iluminadora (hacia 1515) (Pérez Neu 1964: 4; Pérez Sánchez 1990: 95), Dª Catalina de Mendoza, (1542-1602), hija del Marqués de Mondejar, dama de honor de Dª Juana de Austria, hermana de Felipe II, y posteriormente monja pintora (Parada y Santín 1903: 39). Leonor de Beaumont, (Mediados del siglo XVI), de ilustre familia y seguidora de Teresa de Jesús, "Que en los diversos conventos que recorrió fue muy hábil en la pintura y dejo varias obras que acreditaron el mérito de su pincel" (Pérez Sánchez 1990: 95). *Ana Casanete y Espes, (1570-1638), "que en el Convento del Carmen adoptó el nombre de Ana de la Madre de Dios" (Pérez Neu 1964: 9; Parada y Santín 1903: 42; Pérez Sánchez 1990: 95), y, según Pérez Neu, fue pintora notable y dejo innumerables obras en Tarazona y Zaragoza. Son mencionadas también Cecilia Sobrino, antes Cecilia Morillas (1538-1581), y la segunda Cecilia Sobrino (1570-1646), hija de la anterior, que profesó como monja y que siguió los pasos de su madre como pintora. De las pintoras citadas tan sólo nos han llegado testimonios bibliográficos.*

Pérez Sánchez (Pérez Sánchez 1990: 95) nos ofrece su opinión sobre la calidad de las obras de las "monjas pintoras" que han llegado hasta nuestros días:

> La nómina de monjas pintoras es abundantísima. Todas las crónicas monásticas de órdenes femeninas mencionan algunas. Ni que decir tiene que bien poco se conserva de sus obras que, probablemente, no rebasan casi nunca una modestísima dignidad, a tono con el cerrado horizonte de los claustros monásticos.

Entre las hijas de artistas encontramos en el siglo XVI a las hijas de Juan de Juanes (1510-1579), Margarita y Dorotea Macip. Juan de Juanes, llamado en realidad Joan Macip es, como nos dice José Albí (Albi 1979: 9), "la figura crucial, definitiva, en la introducción del Renacimiento en la gran área de la pintura valenciana". El exhaustivo estudio de José Albí sobre el artista y su círculo artístico, ha situado en el lugar adecuado a Joan de Joanes, y nos ha desvelado datos sobre sus hijas, Margarita y Dorotea. Pero mientras sobre la obra del hijo de Joan de Juanes, el llamado Juan Vicente Macip, existe constatación histórica y documental, sobre la obra de las hijas no existe sino una tradición difusa que ha llegado a nuestros días.

En un folleto de 1978[1] que conmemora el cuarto centenario de la muerte del pintor en la villa de Bocairente, el cronista oficial de la citada villa y párroco de la misma dice:

> A pesar de quedar en Bocairente tan poco del inspirado pintor, sí queda bastante de la llamada "Escuela de Juanes". [...] Por lo demás, en cada uno de los altares del templo parroquial figuraban entonces sendos retablitos de los que se conservan dos. El que contiene la Inmaculada de Joanes, siendo las demás tablillas de sus hijas Margarita y Dorotea, según la opinión tradicional.

Históricamente, la posible autoría de las hijas de Joanes en el retablo de Bocairente se justifica en base a un hecho cierto y de suma importancia: la defunción de Joan de Joanes en Bocairente antes de acabar el trabajo. Documentalmente sabemos que desde 1574 se entró en tratos con Joanes para el dorado, pintado y encarnado del retablo del altar mayor de la parroquia de Bocairente (Fig.4). Pero de forma imprevista, posiblemente a consecuencia de una pulmonía, Joan de Joanes muere en Bocairente, habiendo otorgado testamento el 20 de diciembre de 1579. Así pues, el retablo comenzado menos de un año antes, y para cuya ejecución se preveía un mínimo de tres años, quedaba inacaba-

1 PROGRAMA "JUNTA DE FIESTAS DE SAN BLAS" (1978), Bocairente: 5

do. Sin embargo, este retablo se terminó, aunque resultó destruido en 1936. Por tanto, podemos concluir que es muy posible que fueran sus hijos y discípulos quienes acabaron la obra, concluyendo aquellas partes que tan sólo habían sido esbozadas por el maestro e incluso realizando enteramente, aunque a la manera de Joanes, muchas partes siquiera comenzadas. Para poder hacerlo, contaban con la práctica adquirida a lo largo de los años en el taller de su padre y maestro.

Cuando Albí enumera y clasifica los rasgos distintivos que diferencian suficientemente a las obras de Margarita Macip de las de su hermano y los demás discípulos de su padre, posiblemente esté apuntando hacia su atribución definitiva, testimoniando, asimismo, la participación en otras obras del taller del padre, lo que constituye un reconocimiento del grado de conocimiento de la técnica que ha sido practicada suficientemente como para realizar obras de calidad en las que se manifiestan rasgos de su personalidad individual. Las fuentes de la tradición oral atribuyen también a Margarita Macip las pinturas existentes en la parroquia de Santa Cruz, en Valencia, la cual albergó en su día los restos mortales de Joan de Joanes. Concretamente le son atribuidas las pinturas del llamado *Retablo de Almas. (Fig.5) Sobre el asunto, José Albí nos va a decir:*

> Es decir, que apreciamos sin demasiada dificultad que, pese a su parentesco, su autor no es ninguno de los tres Macip varones que nos son conocidos, aunque esto tampoco nos proporciona ninguna prueba en favor de la atribución a Margarita, pese a que sea cierto que ensancha su campo de posibilidades, puesto que hay que partir del hecho de que el autor del referido retablo es persona íntimamente vinculada –en lo artístico, claro está– a los Macip. No es un simple imitador. Ha de ser un miembro de su taller, una persona que ha vivido y ha sentido muy de cerca el arte de Joanes, pero que a la vez, tiene un aire personal que lo distingue de él. Sin duda esta persona pudo ser Margarita. Es decir, que no existe ninguna razón -de ningún orden- que se oponga. De todas formas, esto tampoco prueba nada. Aunque bien mirado, el testimonio de esa tradición popular unido a las posibilidades que he apuntado no deja de tener cierto peso. (Albi 1979: 9)

Cristobal de Virúes, contemporáneo de Joan de Juanes y seguramente relacionado con el artista, escribió un soneto a su muerte, en el que habla de su fama. En una estrofa Cristobal de Virúes nos va a decir: *"En pincel y colores, Juan Vicente, en ingenio y pintura, Margarita, en distinción y gracia, Dorotea". Sin embargo, la tradición que ha llegado a nuestros días es que ambas hijas fueron pintoras y participaron en determinadas obras, como es el caso del Retablo de la Inmaculada de la Iglesia de la Asunción de Bocairente.*

Un experto con todo lo que se relaciona con Juan de Juanes y su entorno, como José Albí, es capaz de establecer la posibilidad real de que tanto el Salvador de la Colección John Ford de Londres, como el Retablo de Almas de la Iglesia de Santa Cruz de Valencia sean de Margarita Macip.

El 17 de enero de 1609 se daba sepultura, en la misma Iglesia de Santa Cruz, a "Dorotea Joanes, doncella." Cuatro años más tarde, el 17 de febrero de 1613, era enterrada Margarita en el mismo lugar. A la muerte del padre, las hijas (¿la hija?) de Joan de Joanes pudieron realizar su trabajo en solitario, en el cual, como nos indica José Albí, lo aprendido en el taller paterno deja paso a la expresión personal. Sin embargo, sólo pueden justificar su trabajo en base a la ausencia del padre y a la necesidad de terminar el encargo que a él le fue hecho. Sin posibilidad de agremiarse, pues les estaba prohibido a las mujeres formar parte de los gremios, ni de recibir ningún encargo, no pueden ni siquiera realizar trabajos en nombre propio, pues el único espacio que se les permite ocupar es el que las recluye en el ámbito de la familia, y siempre en relación a un hombre, en este caso, el padre. Tal vez la soledad fue el precio que tuvieron que pagar por haber manifestado públicamente su dominio y su capacidad para expresarse como artista.

Coetánea a Margarita y Dorotea Macip, es Isabel Sánchez Coello (1564-1612). Como las anteriores, es hija de un artista importante, Alonso Sánchez Coello, que fue pintor de cámara del rey Felipe II, desde 1555. Sobre la dedicación a la pintura de su hija Isabel, existen dos testimonios literarios. Uno es el testimonio de J.A. Álvarez de Baena: "Criáronla éstos (sus padres) en el santo temor de Dios, e instruyéndola en las virtudes y prendas propias de una ilustre matrona, sobresalió en honestidad y discreción y, fue pintora y música excelente". (*Álvarez de Baena, 1789)*[2] De su producción artística nada nos ha quedado. Su figura como artista, en el contexto histórico de su época, tiene un paralelismo, con la de una artista italiana que trabajó en la corte de Felipe II: Sofonisba Anguissola (1540-1625), (Fig.6). Era hija de Amilcare Anguissola, un noble italiano que educó a sus siete hijos con arreglo a los ideales humanistas del Renacimiento. Con el apoyo de su padre, estudió en Cremona. A instancia nuevamente de su padre, el mismo Miguel Angel Buonarotti participó en su instrucción como pintora y, muy pronto cobró fama pero no como artista, sino como un prodigio.

El Duque de Alba, gobernador de Milán fue quien llamó la atención sobre ella en la corte de España y, desde 1559 hasta 1580, Sofonisba Anguissola sirvió de pintora de cámara y de dama de honor de la Reina

2 Alvárez De Baena, J.A.: *Hijos de Madrid Ilustres en Santidad, Dignidad, Armas, Ciencias y Artes,Vól II*, Madrid, 1789. Cit. por Parada Y Santín, J. (1903) pág 25, y por Pérez Sánchez, A. (1990) pág 75.

Isabel de Valois, esposa de Felipe II, en la corte española. Como dama de la reina, fue pagada con ricos presentes en lugar de con dinero y, antes de marcharse de España para regresar a su país, el Rey concertó su matrimonio con el Procer Fabricio de Moncada y le otorgó una dote (Chadwidck 1992: 7 y ss.). Según la misma fuente, es autora por lo menos de cincuenta cuadros existentes en museos y colecciones privadas, sin embargo los críticos e historiadores han ignorado su papel innovador como eslabón entre el retrato italiano y el español del siglo XVI, así como su naturalismo igualmente innovador (Fig.7). Por otra parte, la confusión sobre muchas de sus obras reconocidas, se debe a que apenas firmó sus pinturas. ¿Se debe esto a qué su posición como dama de la Reina no le permitía aparecer como pintora?

Un artículo de María Küsche (Küsche 1989: 391-420), nos da pistas sobre su trayectoria artística en España. Así, descubrimos su competencia con Sánchez Coello a quien, en ocasiones, la familia real llegó a imponer el estilo, las "poses", etc., a la manera de Sofonisba Anguissola. Otro rasgo de la obra de la artista italiana en la corte española, es su acceso a la intimidad de la familia real. Como dama de la Reina ella interviene y participa en bailes de disfraces y otros festejos cortesanos. De ese modo, sus retratos de las hijas de Felipe II, Catalina Micaela o de Doña Ana de Mendoza de la Cerda, Princesa de Eboli, nos presentan a las damas en esa faceta festiva, con sus trajes de disfraz, al uso de la época. La accesibilidad a la familia real de Sofonisba también se va a revelar en ciertos documentos de Sánchez Coello, así como su supeditación al trabajo artístico de Anguissola. Así, en una relación que hace Sánchez Coello de todo lo que pintó para Don Carlos, el malogrado hijo de Felipe II, se nombran trece retratos del príncipe, "todos de una manera y sacados de uno que hizo Sofonisba Anguissola, dama de la Reina".[3] El retrato más importante y conocido de Felipe II (Fig.8), que le representa con un austero atuendo negro y un rosario en la mano izquierda, es también obra de Sofonisba Anguissola. También otros retratos importantes, como el de Alejandro de Farnesio en Dublín, el de la Princesa de Eboli en Sevilla, el de Doña Juana de Austria, el autorretrato de Baltimore y el de la Dama del Armiño de Glasgow, atribuido anteriormente al Greco son, según María Küsche, a la luz de la documentación existente y de los rasgos estilísticos, a falta de la firma, obras de Sofonisba Anguissola (Fig.9). Sofonisba Anguissola, regresó a Italia donde casó con un personaje importante, Don Fabricio de Moncada, en matrimonio concertado por la familia real española.Tras diversos avatares, y un segundo matrimonio, murió en Palermo en 1625.

3 Archivo de Simancas, C.M. La época, Leg. 1109. Cit. por Kusche, M., (1989): Op. Cit., pág 410, nota 67.

María Küsche, en las líneas finales de su artículo nos va a decir:

> Siempre me he extrañado que Sofonisba, tan alabada en su tiempo por su inventiva y su arte de retratar, y a la que sus contemporáneos colocaban entre los pintores más famosos, en los dos siglos pasados y en éste, fuera considerada más bien como una amateur graciosa que debía su fama a ser mujer y niña precoz (Küsche 1989: 419)

Se ha encontrado, en los libros consultados sobre el tema, una extraña confusión en cuanto a la correcta atribución de obras a Alonso Sánchez Coello y Sofonisba Anguissola. Parece ser, asimismo, que un gran número de obras que en los libros figuran como de "discípulo de Sánchez Coello", o "escuela de Sánchez Coello", son, según diversos autores, de la artista italiana. No cabe duda de que su nombre y sus obras han sido sistemáticamente marginados de los libros de arte.

Hay en cambio, una rotunda presencia de obras firmadas en el caso de Josefa de Ayala y Ovidos (1630-1684). Josefa de Ayala fue hija del portugués Baltasar Gomes Figueira y de la española Catalina de Ayala, en un tiempo en que Portugal pertenecía a la corona española. Su padre debió ser pintor, si bien sólo se conoce de su mano una pintura, "El Calvario" (Iglesia Parroquial de Peniche, en Portugal) de escasa calidad.

Sobre su producción artística, Edward J. Sullivan dice:

> Gran parte de su producción, que incluye escenas religiosas, naturalezas muertas, retratos y tres grabados, ilustra una fuerte afinidad por el tenebrismo zurbaranesco, sobre todo en aquellas obras pintadas después de 1670, cuando posiblemente volvió a visitar Sevilla. Aunque tales otras influencias como aquellas de los caravaggistas holandeses y los pintores de bodegones holandeses o flamencos pueden observarse junto a la de Rubens, ella ha sido caracterizada por Paul Guinard como «la legítima heredera española de Zurbarán (Sullivan 1981: 88)

Josefa de Ayala representó con frecuencia a mujeres fuertes (Fig.10), que demuestran su valía y son admiradas por los hombres. Así encontramos a Santa Catalina ante los doctores (Fig.11), santas, reinas, heroínas, sibilas, etc. Se trata de una artista con un estilo propio y de la cual, tal como nos dice Sullivan, hay muchos aspectos aún por desvelar.

Casi contemporánea de Josefa de Ayala es Luisa Roldán, apodada "La Roldana"(1654-1704). Luisa Roldán, escultora de gran prestigio y calidad reconocida, por encima incluso de su padre, muestra ciertas afinidades con Josefa de Ayala en cuanto a los temas tratados. Así, María Victoria García Olloqui (García Olloqui 1989: 23) comenta la coincidencia de ambas artistas en muchos temas, si bien la explicación de

este hecho estaría en la influencia ideológica que la Contrarreforma, a raíz del Concilio de Trento (1545-1563), va a tener en el pueblo. Uno de estos temas es el de la infancia de Cristo, en el que Luisa Roldán y Josefa de Ayala coinciden especialmente:

> Así se da el hecho de que dos mujeres, ambas casi contemporáneas y artistas, van a abordar un mismo tema: el del Niño Jesús, cuyo auge había venido aumentando desde el Bajo Renacimiento cada vez más, y que era frecuente en el repertorio iconográfico de los artistas del siglo XVII (García Olloqui 1989: 23).

Por otra parte, dado el pequeño tamaño de estas imágenes debieron ser muy solicitadas a los artistas, tanto para el culto en templos o comunidades religiosas como para casas particulares. Pero Luisa Roldán, además de una artista plena del siglo XVII, y que, por tanto, ejecuta su trabajo dentro de las coordenadas artísticas y religiosas de su época, desarrollando un estilo propio, siguiendo la tradición de los artistas de este período, pero aportando una visión cercana e íntima que, en cierto modo, está cerca del estilo de Murillo, también sevillano y que trabajó en la misma época. Luisa Roldán fue también hija de artista, Pedro Roldán, tallista refinado y autor del magnífico retablo mayor de la Iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla, entre otros. Es sin embargo, Luisa quien destaca entre todos los hijos, alcanzando renombre e incluso siendo nombrada escultora de Cámara de Carlos III en 1692. En 1671, a pesar de la oposición paterna y de la difícil situación de las mujeres de su época en asuntos como el matrimonio y la elección de cónyuge, contrajo matrimonio con Luís Antonio de los Arcos, también aprendiz de escultor. Esto nos da idea del carácter de esta mujer, un momento en el que la capacidad de aprendizaje o de elección era negada a las mujeres.

El marido se encargó de la pintura y el estofado de algunas obras escultóricas que Luisa realizó, así como de la parte administrativa y de los contratos del taller. Cuatro años después de la boda, restablecida la paz familiar Luisa y su marido regresaron al taller del progenitor, pero sin dejar de realizar encargos propios.

Luisa es autora de una extensísima producción, pese a lo breve que fue vida. No obstante ser heredera de la técnica y la iconografía del padre, desarrolló su propio estilo y además, creó un nuevo tipo de escultura: pequeñas figuras de barro cocido de rica policromía. Este tipo de obras se relacionan con la tradición escultórica sevillana. Sin embargo, Luisa Roldán aporta a esta tradición una habilidad y calidad hasta entonces desconocida. En su gran producción, trabajó asimismo otras técnicas, como la madera, que va a ser la más rica y habitual de este tipo de tallas de la época.

Así, por ejemplo, el vigoroso San Miguel (Fig.12) del Monasterio del Escorial, que fue un encargo realizado por el propio monarca Carlos III y cuyo dinamismo e inestabilidad son ejemplares de la escultura barroca de fines de siglo. El rostro del diablo es el de Luís Antonio de los Arcos, mal escultor y mal marido.

El prestigio y calidad que alcanzó Luisa Roldán le valió el título de "Escultora de Cámara" de Carlos III y de Felipe V, y a ella se refieren algunos de sus contemporáneos como "única escultora de estos tiempos". Los críticos e historiadores del arte coinciden en estas virtudes "femeninas" (Fig.13) (Fig.14) que se muestran en la obra de Luisa Roldán:

> El bronco barroquismo paterno parece iniciar el descenso hacia nuevas metas, suaves y refinadas, casi dieciochescas.[...] El aparato espectacular y teatral de la sensibilidad barroca se suaviza mediante el refinamiento y la gracilidad de La Roldana. (García Olloqui, 1989: 25)

A causa de la moda del libro impreso con grabados, llegan a España grabadores extranjeros: franceses, alemanes y, sobre todo, flamencos. Estos vinieron acompañados de sus familias que van a intervenir en el taller familiar, colaborando y ayudando las mujeres de la familia a sus padres o hermanos. Este va a ser el caso de Ana de Heylán (Fig.15) y María Eugenia de Beer (Fig.16). También Luisa Morales, hija del pintor Juan de Valdés Leal (1622-1690), es autora de varios grabados, según diversas investigaciones.[4]

Vamos a tratar también de una pintora del siglo XVII cuyo nombre no es mencionado en ninguno de los tratados clásicos sobre arte en España. Se trata de Josefa Sánchez, cuya existencia conocemos gracias a la firma que aparece en una cruz de devoción, con la representación del Cristo Crucificado y una imagen de Dolorosa en la parte baja, que se ha localizado en el Monasterio de San Antonio de la Real de Segovia. La primera noticia sobre la existencia de esta obra nos la van a dar José de Mesa y Teresa Gisbert en 1970 (Mesa, J. y Gisbert, T., 1970: 93, 94 y 95). Junto a la firma de Josefa Sánchez aparece la fecha, 1639: "D. Josepha Sánchez faciebat 1639».

Este tipo de obras fue muy frecuente en el siglo XVII, extendiéndose también a la América Española, como apuntan los mismos autores. Es interesante, lo temprano de la fecha de la obra de Josefa Sánchez, de quien los mismos autores reconocen desconocerlo todo. No obstante,

4 Lafuente Ferrari, E.: "Una Antología del Grabado Español I. Sobre la Historia del Grabado en España", *Clavileño*, Número 18, Año III, Madrid, 1952, pp. 35-44.; Palomino, A.A.: *Museo Pictórico y Escala Óptica con el Parnaso Español Pintoresco y Laureado*, Aguilar, Madrid, [1721-1725], 1947, p. 1056; Lopez Serrano, M.: *Presencia Femenina en las Artes del libro Español*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1976, p. 27.

mencionan el hecho de que no aparece, junto a la firma ninguna anotación o indicación que demuestre la condición religiosa de la artista, por lo cual deducen que esta no era monja.

En resumen, encontramos una serie de artistas femeninas que realizan su modesto trabajo en forma soterrada: a la sombra de algún pariente masculino para el cual trabajan o bien, una vez aprendido el oficio, generalmente por el mismo procedimiento, como religiosas cuyo trabajo simplemente se limita a la realización de modestas obras de devoción para la comunidad en la que están integradas. Josefa Sánchez no es sino un ejemplo más de la aparición a la luz pública de algún indicio o huella, como la firma, que revela el trabajo artístico realizado por algunas mujeres durante el transcurso del Siglo de Oro. Tan sólo si aquellas mujeres eran familiares de un hombre artista o si su obra se realizaba en el silencio del enclaustramiento religioso, con la finalidad de dotar a su comunidad de imágenes de culto podía la sociedad de esta época tolerar la existencia de mujeres en el arte. Tan sólo algunas pocas, las más dotadas y las que alcanzaron mayor renombre público, fueron capaces de romper en algún modo estos principios.

Durante el siglo XVIII las condiciones de la vida y de la sociedad han cambiado con respecto al siglo anterior. El tipo de pintor que realiza su trabajo en el taller familiar ayudado por sus colaboradores y familiares da paso a un nuevo tipo de artista cortesano cuyo ejemplo más significativo sería, tal vez, Francisco de Goya. El predominio casi exclusivo de la pintura religiosa da paso a un arte mucho más frívolo, en el que las clases sociales más acomodadas se hacen retratar, intentando mostrar una imagen individualizada llena de suntuosidad y magnificencia.

A partir de 1752, en que se crea la Academia de Bellas Artes de San Fernando, surge el estilo Neoclásico, en consonancia con los gustos que imperaban en otras cortes europeas.

Algunos artistas, especialmente escultores, logran aunar los influjos europeos con el espíritu popular como por ejemplo Francisco de Salcillo. Todo esto se traduce, por un lado, en una arte cortesano realizado y pensado para las clases más acomodadas y, por otro lado, en un arte popular que se manifiesta sobre todo en el trabajo de los imagineros y tallistas sobre madera, que realizan obras religiosas, cuya función es ser veneradas en iglesias o centros de culto.

En lo que respecta a las mujeres artistas, en este período encontramos la misma división por estamentos sociales: mujeres de la aristocracia o de la realeza que practican alguna actividad artística como entretenimiento y por otra parte, mujeres que colaboran con maridos, padres o familiares masculinos o que, en algún caso excepcional, realizan obras propias. Sin embargo existían condicionamientos de aprendizaje incluso en aquellas damas académicas, que toman parte en la vida artística desde la plata-

forma constituida a partir de la segunda mitad del siglo XVIII por las academias. No podían asistir a las clases de dibujo de desnudos y tenían acceso, tan sólo a una serie de temas considerados "femeninos", sin poder transgredir, en ningún caso, las reglas sociales y morales de la sociedad.

José Parada y Santín (1903) enumera en su obra a varias de estas artistas pertenecientes a los medios aristocráticos. Entre otras, **Bá**rbara María Hueva, **Á**ngela Pérez Caballero, Mariana de Silva Bazán y Arcos Meneses y Samaniego, Duquesa de Huesca, etc., damas todas que encuadradas en las actividades artísticas de la Academia de San Fernando, a partir de la segunda mitad del siglo, alcanzan en muchos casos el título de académica de mérito, sin que este título represente su equiparación en prestigio y calidad artística con los hombres.

Carmen G.Pérez Neu (1964), menciona casi los mismos nombres de damas pintoras, con alguna excepción, como Josefa María Larraga, muerta en 1728 e hija de un artista, Apolinario Larraga o, María Loreto Prieto, hija y esposa de grabadores y pintores y, que obtuvo como artista la protección del rey Carlos III. También menciona a Ana María Meng, hija del gran artista traído a Madrid por Carlos III y que será gran pastelista ella misma.

Por su parte, Alfonso E. Pérez Sánchez (1990) cita a las artistas anteriores, añadiendo a Dorotea Michel, hija del escultor de Cámara de Carlos III, Pedro Michel.

También menciona, según la información transmitida por Palomino (1800) a comienzos del XIX, a Doña Mariana de la Cueva Benavides y Barradas, mujer de Don Francisco de Zayas, Caballero de Calatrava que, según el mismo Palomino, fue excelente pintora en Granada.

Otro ejemplo significativo de aristócratas que realizan obras artísticas estimadas en su tiempo, lo constituyen las personalidades ligadas al nombre de Goya, como son Margarita Waldstein, Marquesa de Santa Cruz (1763-1809) y Tomasa Palafox, Marquesa de Villafranca (1780-1835). Ambas damas fueron retratadas por Goya. En el caso de la Marquesa de Villafranca, Goya la representó sentada ante un caballete, con la paleta y los pinceles en la mano, pintando el retrato de su marido. (Fig.17).

En el caso de María Waldstein, además del retrato hecho por Goya, se conserva su autorretrato, de notable calidad y que se encuentra actualmente en la Galería de los Uffizi. Ambas fueron, por lo demás, académicas de San Fernando.

A pesar del predominio de las artistas aristócratas o relacionadas con los círculos aristocráticos, entre las que también se encuentran como hemos visto, hijas de artistas cortesanos venidos de diversas partes de Europa, encontramos en España algunos ejemplos de mujeres artistas de medios sociales distintos.

En este caso, de nuevo encontramos a mujeres allegadas a artistas masculinos que realizaron su aprendizaje en el taller familiar, al modo de

lo que se hacía en los siglos anteriores. En esta situación se ha localizado la obra de una artista, hasta ahora ignorada: María Villamor, descubierta a raíz de un artículo de Priscilla E. Müller (Müller 1988: 71-72), quien ha localizado en la "Hispanic Society of America" de Nueva York, una obra firmada por esta desconocida artista (Fig.18).

Obras de pequeño formato para el culto doméstico, enmarcadas vistosamente, temas amables pero que se encuadran en la mentalidad religiosa de la época: el rostro tranquilo de una bella mujer joven que sostiene en sus brazos a su hijo. He aquí, posiblemente, las claves de un trabajo artístico femenino que posiblemente se ha perdido o permanece ignorado en alguna parte. La obra de María Villamor no sería sino un ejemplo, tal vez la punta del iceberg, de una actividad artística mucha más amplia realizada por mujeres.

Otro ejemplo de esa labor modesta y callada realizada por mujeres en el contexto artístico del taller familiar, lo constituye el trabajo de Inés Salcillo, nacida en 1717 y hermana de Francisco Salcillo (1707-1783), figura clave de la escultura de devoción del siglo XVIII. Entre los familiares que colaboraban en el taller encontramos a Inés Salzillo, que, según diversos autores[5], fue una de las más importantes estofadoras[6] del siglo XVIII (Fig.19). Inés colaboró en el taller de su hermano Francisco hasta que contrajo matrimonio y se trasladó de domicilio. Entonces Inés abandonó su trabajo artístico. Este sería un ejemplo más de como la vida familiar prevalece en la condición femenina sobre su trabajo artístico que casi nunca llega a profesionalizarse.

Las obras artísticas realizadas por las damas aristócratas, como ornato de su educación y como tipo de entretenimiento no problemático, carecen de relieve, limitándose a seguir las pautas establecidas por los maestros de turno. Generalmente las obras que realizaron son retratos: de niños, de otras mujeres y, excepcionalmente, de personajes masculinos de su entorno familiar, como el marido y reflejan el mundo mental y el contexto social en el que surgieron y vivieron aquellas damas del siglo XVIII.

Durante el siglo XVIII también encontramos a hijas de artistas cortesanos venidos de diversas partes de Europa, como Faraona María Magdalena Olivieri, hija del escultor Juan Domingo Olivieri (1708-1762), o Ana María Mengs (Fig.20), gran pastelista, e hija del pintor Antón Raphael Mengs (1728-1779). Por otra parte, las damas participaron en actividades artísticas en la Academia de San Fernando fundada por Felipe V en 1752, en consonancia con los gustos de otras cortes europeas, y a través de la

5 Pardo Canalis, E.:*Francisco Salcillo,* Consejo Superior de Investigaciones Científicas, (Instituto "Diego Velázquez", Madrid, 1983, p. 40; Echevarría Goñi, P. L.: *Policromía Renacentista y Barroca*, Cuadernos de Arte Español Historia 16, número 48, Madrid, 1993, p. 19

6 Sobre el término "estofado": En líneas generales se entiende por estofado la ornamentación sobre oro que simula labores de estofas o telas. Echevarría Goñi, P. L.: *Policromía Renacentista y Barroca*, Cuadernos de Arte Español Historia 16, número 48, Madrid, 1993, pág. 19

cual los artistas cortesanos procedentes de diversos lugares de Europa desarrollaron el estilo neoclásico. Las obras que allí realizaron, como "Académicas de Mérito", reflejan el mundo mental y el contexto en el que surgieron y vivieron. En el Museo de la Real Academia de San Fernando de Madrid existe una sala dedicada a las pintoras que fueron académicas. Podemos destacar algunos nombres entre las del XVIII, como Catherina Cherubini Preciado (*La Justicia y la Paz, representación alegórica en la que dos mujeres con vestimenta clásica conversan) (Fig.21), Mariana Urries Pignatelli (El Amor Arquero, en la que un encantador niño con alas y arco representa a Cupido) (Fig.22), Faraona María Magdalena Olivieri (Retrato del arquitecto Marquet, marido de la artista y Autorretrato) (Fig.23) (Fig.24), o Marcela de Valencia (San Sebastián atendido por Santa Irene*). Este cuadro, en el cual aparece un joven semidesnudo, debió constituir un gran reto para la autora, ya que las mujeres estaban excluidas de las clases de desnudo. Tal vez la escasa habilidad de la artista nos hace juzgar, con cierto estupor, cómo las dos mujeres representadas en el cuadro parecen mostrar, a través de las expresiones de sus rostros, más curiosidad e incluso alegría, que deseo de atender al maltrecho joven). Otras obras presentan temas religiosos, especialmente el de *La Virgen y el Niño (María Ramona Palafox y Portocarrero, marquesa de Contraminz, Romana López de San Román, Francisca Meléndez), Josefa Ascargorta, con Nazareno o la Infanta María Francisca de Braganza y Borbón, con San Pablo ermitaño, algún retrato Mª Josefa Carón: Don Pedro de Villanueva) o diversas copias de cuadros de artistas de prestigio (Clementina de Pizarro). Es, por tanto, expresión de clase social, pero al mismo tiempo, expresión del mundo mental y cultural de estas damas y, por tanto, un reflejo de su situación como mujeres. La tradición de coleccionismo artístico de las familias reales propició asimismo el acercamiento a las prácticas pictóricas de algunas mujeres pertenecientes a la realeza. Así, Doña María Luisa de Orleáns (1662-1689), primera esposa de Carlos II, o Isabel de Farnesio (1692-1766), esposa de Felipe V, cuyos trabajos artísticos, elogiados por Palomino, se conservan actualmente en el Palacio de Riofrío.*

Bibliografía

ALBÍ, José (1979): *Joan de Joanes y su círculo artístico* (3 Tomos). Valencia: Instituto Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia.

AZCARATE, José María de (1990): "La mujer y el arte medieval", en *La imagen de la mujer en el arte español,* actas de las Terceras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 43.

CEÁN BERMUDEZ (1800): *Diccionario de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, (6 Vol.), Vol. I, Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra,123.

CHADWIDCK, Witney (1992): *Mujer, Arte y Sociedad*, Barcelona: Ed. Destino.

CHURRUCA, Manuela (1939): *Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española. Siglos X y XII*, Madrid: Espasa-Calpe.

ECHEVARRÍA GOÑI, P. L. (1993): "Policromía Renacentista y Barroca", *Cuadernos de Arte Español Historia 16,* Madrid: número 48, 19.

ESTELLA, M.(1989): "Crónica: Exposición « Las Edades del Hombre", Valladolid, (1988-1989), *Archivo Español de Arte,* Madrid: Número 248, (C.S.I.C); Departamento "Diego Velázquez", 516-517.

GARCÍA OLLOQUI, M. Victoria (1989): *La Iconografía en la Obra de Luísa Roldán*, Sevilla: García Olloqui.

KÜSCHE, María (1989): "Sofonisba Anguissola en España", en *Archivo Español de Arte*, Madrid: Número 248, C.S.I.C., 391-420.

LAFUENTE FERRARI, Eduardo (1952): "Una Antología del Grabado Español I. Sobre la Historia del Grabado en España", Madrid: *Clavileño*, Número 18, Año III, 35-44.

LOPEZ SERRANO, Matilde (1976): *Presencia Femenina en las Artes del libro Español*, Madrid: Fundación Universitaria Española.

MESA, J. y GISBERT, T. (1970): "Una Pintora Española del Siglo XVII: Josefa Sánchez", Madrid: *Archivo Español de Arte*, Número 169, (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto "Diego de Velázquez", 93, 94 y 95.

MÜLLER, P.(1988): "La Virgen del Pópolo por Alonso del Arco, y una de María Villamor" Madrid: *Archivo Español de Arte* (C.S.I.C), número 241, 71 y 72.

PALOMINO, A.A.[1721-1725](1947): *Museo Pictórico y Escala Óptica con el Parnaso Español Pintoresco y Laureado*, Madrid: Aguilar.

PARADA Y SANTÍN, José (1903): *Las pintoras españolas*, Madrid: Imprenta del Asilo de huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús.

PARDO CANALIS, E. (1983): *Francisco Salcillo,* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, (Instituto "Diego Velázquez".

PÉREZ-NEU, Carmen (1964): *Galería Universal de pintoras*, Madrid: Editora Nacional.

PËREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio (1990): "Las Mujeres Pintoras en España", en *La imagen de la mujer en el arte español,* Madrid: Actas de las Terceras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, Universidad Autónoma de Madrid.

SARASUA GARCÍA, C.(1992): "El siglo de la Ilustración", en *Historia de las mujeres: una historia propia*, Barcelona: Vol. 2, Ed. crítica, 609.

SULLIVAN, Edward J. (1981): "Obras de Josefa de Ayala, Pintora Ibérica", Madrid: *Archivo Español de Arte*, (C.S.I.C), Número 213, 88.

Santa Orlan. La subversión de la iconografía patriarcal cristiana asociada a la mujer virginal

Joana Ortega Mota
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: Desde el pecado original, cuando Eva condenó a la humanidad, este peso se ha situado sobre el género femenino generación tras generación, convirtiendo a la mujer en un paradigma de pecado que debe ser adecuadamente perseguido y castigado. Los roles asociados al papel de la mujer como la maternidad constituyen un lastre para ella, que anhela escapar de esa visión "esclavizadora" de su género.

Orlan deconstruye la imagen de una sociedad que robotiza a las mujeres desde la infancia; les dice cómo y qué tienen que vestir, cómo actuar y se alimenta de esa inseguridad que tanto se afana en implantar en la tierna edad, con su Santa Orlan ridiculiza esa idea de pureza virginal, de mujer asexual a la que el cristianismo nos ha relegado, emplea las sábanas de su ajuar, mancilladas por la semilla inútil de múltiples amantes, como una superchería que enfrenta radicalmente la imagen iconográfica de la sexualidad femenina –los senos, símbolo de alimento, vida y objeto de deseo– con esa idea de pureza histriónica y teatralizada.

Palabras Clave: feminismo, arte, performance, Orlan, religión.

1. La mujer como modelo y musa

Cuando echamos un vistazo al papel de la mujer -o tal vez sea más adecuado hablar del *cuerpo femenino*- en la historia del arte y de la literatura, nos damos cuenta (salvo honrosas excepciones) de que su papel se limita en la mayoría de los casos al de modelo o fuente de inspiración, pero nunca al de creadora o fuente de producción.

El cuerpo de la mujer ha sido concebido como un receptáculo de ideales generados por las mentes masculinas en los que se ha exaltado su sensualidad, su carga erótica, su poder de seducción. La mujer ha sufrido un proceso de *animalización,* se ha visto reducida a lo sexual y a su función reproductora, siendo privada de grandes oportunidades que siempre se han ofertado a sus compañeros masculinos.

Dice Mª Jesús Salinero que "por su armonía, el cuerpo femenino (*le beau sexe*) se ha prestado más que el masculino a la plasticidad y a la recreación" (2001: 41) y es que es precisamente esa iconografía, esa vinculación de la imagen como fuente de pecado lo que la sociedad ha transformado de forma drástica y visceral en publicidad destinada a moldear a futuras mujeres sumisas que se aseguren de que la instauración de esta mentalidad retrógrada y elitista perdure en el tiempo.

2. Breve reflexión sobre el papel de la religión en el arte contemporáneo

Sólo a día de hoy el curso de la evolución del posmodernismo en el arte parece haberse esclarecido un poco. Al igual que el modernismo, el periodo artístico comprendido entre la década de los ochenta hasta nuestros días ha estado caracterizado por un fluir constante de movimientos y tendencias. Según algunos críticos e historiadores del arte como Demetrio Paparoni, nos encontramos sumidos en *la tercera generación del posmodernismo*.

El credo del modernismo buscaba la liberación total del arte de las barreras físicas por las cuales este se regía en épocas anteriores tales como la perspectiva, la facultad narrativa de la representación figurativa y la dependencia de los factores sociales del momento.

Sin embargo, es a partir de la década de los 90 que la narración vuelve a adquirir un papel significativo en la esfera artística contemporánea. Es en estos años, en los que encontramos obras como el ciclo *Cremaster* del artista Matthew Barney y los animales suspendidos en tiempo y en el formaldehído de Damien Hirst. Se trata de una reinvención de la idea de terror y muerte; una digestión de la cruda realidad que atormenta el imaginario colectivo del ser humano, la sombra diariamente presente de nuestra propia destrucción, la cual contemplamos día a día en telediarios y masacres alrededor del mundo y que viene infligida de la mano de nuestro propio reflejo.

Ese crudo realismo que resurge de la mano de artistas como Manuel Serrano o Joel Peter Witkin, nos muestra un ejercicio de exorcización y de penitencia a través de la crudeza humana, a la vez que asistimos a la reinvención de la iconografía cristiana que renace con nueva fuerza abriéndose paso, de manera visceral, en representaciones que tienen algo de *sublime*, ya sea por esa belleza atroz que incluso aquellos que la condenan no pueden ignorar o por lo carnal y dolorosamente presente de su esencia.

La artista reinventa la iconografía clásica para usarla a modo de herramienta, para que el alcance de su obra obtenga una mayor acep-

tación por aquellos ajenos al mundo del arte, aquellos que más sencillamente pueden verse retratados en esta familiar simbología religiosa.

Se trata de una labor egoísta pero también liberadora: es una revolución en la que el autor contradice los dictados de religiones y fundamentalismos banales para caer en la independencia del símbolo, en el cuestionamiento de unas reglas dialécticas utilizadas en tiempos anteriores como elementos de censura y que ahora se convierten en una inteligente forma de marketing que habla por sí sola. Se condena pues, la labor deshumanizadora del modernismo de una manera indirecta, huyendo de esa naturaleza antipopular que mencionaba Ortega y Gasset en 1925 en su libro *La deshumanización del arte*.

Tal y como leemos en el artículo de Paparoni, el arte se convierte en la sal que revivifica la herida abierta y que hace que el dolor de ésta resurja más de lo que lo hizo en el pasado. Esta revivificación responde al afán publicitario de los post-modernistas ya que esta iconografía religiosa es común a un mayor número de espectadores de todo tipo de culturas. Por lo tanto, esta utilización de lo religioso adquiere un carácter herético que, lejos de negar necesariamente la verdad de los sagrados cultos, simplemente busca hacer que la humanidad cuestione sus propios fundamentos morales.

Y es que, cuanto más avanza el mundo, cuanto más nos sumergimos y nos dejamos guiar por la ciencia y la medicina –nueva religión en la que la sociedad contemporánea vuelca su fe-- más los valores tradicionales y la simbología heredada renuevan sus fuerzas de atracción y parecen erguirse en la sombra de la duda contemporánea que nos atenaza cuando nos damos cuenta de que, en lugar de crecer en independencia, somos cada día esclavos en mayor medida de nuestros nuevos dioses y modernas quimeras. Fantasmas como la cirugía estética o la milagrosa industria farmacológica nos inducen poco a poco un sopor mediático que no tiene nada de mágico pero que nos sigue hipnotizando desde pantallas de LCD y carteles publicitarios. (Paparoni 2007: 7-41).

3. Religión y feminismo. El cuerpo abierto. Visión de la sexualidad femenina en las sagradas escrituras

Como introducción hay que tener presente la idea base que encontramos en el cristianismo de la metódica identificación del cuerpo femenino como origen de pecado. Toda alusión a lo carnal se convierte en pecaminoso, en incitador de lujuria, en perdición de la especie. Esta condena a la sexualidad y a los placeres terrenales del cuerpo es algo que encontramos en las diferentes ramas del cristianismo.

Son muchos los católicos a los que persigue el fantasma de la culpa, la idea de pecado les es inculcada desde el principio. Y es que sus infancias y adolescencias, estos períodos tan complejos en el desarrollo del individuo, quedan envenenados por el sentimiento de culpa. (Paparoni 2007:135) Esto lleva a los creyentes a sufrir psicológicamente, y qué decir tiene si nos centramos en las mujeres.

Principalmente durante la Edad Media, y de la mano de la religión, los conceptos de cuerpo y pecado se identifican entre sí, encontrando su mayor representante de lo impuro en el cuerpo femenino, aparentemente origen último de todo pecado e incitador de lujuria. "En la Edad Media, se relaciona el atractivo femenino con las tentaciones del diablo [...] El cuerpo de la mujer se ha convertido en lugar de sacrificio, frustración, culpas y renuncias" (Santiso 2001: 223-241).

La mujer es identificada con la sexualidad y condenada por ello, identificada con el demonio y la lujuria en lugar de con la vida y la maternidad. Y es que el estado ideal de la mujer, según el cristianismo, es el virginal, el de santa mártir o el de madre de familia. Tal y como podemos constatar en la carta apostólica redactada por el beato Juan Pablo II *Ordinatio Sacerdotalis. (22 de mayo de 1994)* sobre la ordenación sacerdotal reservada exclusivamente a los hombres:

> El Nuevo Testamento y toda la historia de la Iglesia muestran ampliamente la presencia de mujeres en la Iglesia, verdaderas discípulas y testigos de Cristo en la familia y en la profesión civil, así como en la consagración total al servicio de Dios y del Evangelio. **Se trata de santas mártires, de vírgenes, de madres de familia**[1], que valientemente han dado testimonio de su fe, y que educando a los propios hijos en el espíritu del Evangelio han transmitido la fe y la tradición de la Iglesia.

Los cultos patriarcales como el católico buscan una represión de la sexualidad femenina, una ocultación de sus atributos y una negación del cuerpo. Es debido a esto, que encontramos prácticas brutales contra la integridad física, rayanas con el sadomasoquismo, en muchas beatas y santas. El cristianismo es una religión que premia el maltrato físico autoinflingido. Su idea de penitencia resulta paradójica, ya que si es cierto que la vida fue un regalo de un ser superior que nos ama, ¿cómo podemos llegar a estar más cercanos a ese *padre* dañando un don tan precioso?; ¿por qué condenar los placeres terrenales si han sido obra de ese supuesto dador celestial que tanto nos quiere? ¿No estaríamos entonces negando su perfección? ¿Cayendo en la herejía? ¿Negándonos a aceptar un regalo de su omnipresente gentileza?

1 Resaltado de la autora.

Esta *renuncia a la carne* conlleva demostraciones anti-vida premiadas a ojos de la Iglesia como lo son el ayuno y la abstinencia. Tenemos el ejemplo algo más radical de santa Catalina de Siena (doctora de la Iglesia), la cual deformó por su propia mano su rostro con ácido, se sumió en la anorexia y la bulimia (a modo de penitencia por ser mujer imaginamos) y acabó muriendo a una muy temprana edad... pero bueno, gracias a estos elementos su beatificación fue casi inmediata...

Y es que todas las santas fueron martirizadas por un intento vano de proteger su virtud consagrada a Dios pero no su fe. Lo cual acabaría derivando en torturas muchas veces relacionadas con su sexualidad (como la de santa Ágata) cuyo retorcido ingenio sólo sería superado por las oscuras invenciones de la Inquisición... Y de la caza de brujas pasamos a la caza de histéricas: innovador *Malleus Malleficarum* del siglo XIX... Las estigmatizadas pasaron de ser beatificadas a ingresadas en hospitales como le Salpetrière.

Es curioso que la intervención divina sólo hiciera acto de presencia cuando las mujeres iban a ser violadas, pero no para evitar sus terribles mutilaciones y torturas...

La acusación de brujería ha sido muchas veces empleada para condenar la independencia femenina, golpeando sobre todo a viudas y mujeres solteras que no dependían de ninguna figura patriarcal. Este tipo de mujeres eran condenadas más a menudo que las casadas, especialmente si se trataba de mujeres con un amplio capital económico ya que este dinero sería posteriormente repartido entre el acusador y el juez que impartía el veredicto.

El caso de las beatas durante el periodo más activo de la inquisición resultaba bastante revelador. Ciertas mujeres independientes atraían a su alrededor numerosas otras fieles y decían tener visiones e incluso conversaciones con Cristo o la Virgen; episodios que podrían poner en tela de juicio el poder de la doctrina católica. Algunas de ellas fueron condenadas por brujería, mientras que otras, tras ser asignadas a un confesor adecuado, han llegado incluso a ser canonizadas... Deducimos que las viudas adineradas tendrían menos posibilidades de llegar a santas que las jóvenes vírgenes de mentalidad débil y salud mental cuestionable.

Artistas como Martha Amorocho u Orlan reivindican su sexualidad y la expresan como algo de lo que no hay que avergonzarse, algo que no debe ser ni ocultado ni condenado. Orlan se erige a sí misma como santa, *como una virgen blanca que transgrede los convencionalismos teológicos, religiosos y culturales de lo femenino* (Ballester 2012:58); ella emplea la sátira como arma y nutre sus performance de una gran carga fetichista, mostrando su pecho desnudo a la cámara.

Por su parte, Amorocho rompe con el papel sumiso de la mujer en la sociedad, se transforma en una mártir "del falocentrismo católico y de

la concepción patriarcal de la mujer [...] pues las muestras de poder y autonomía de la mujer suponían para el patriarcado la justificación de la tortura y el exterminio." (Ballester 2012:66).

4. La mujer en la religión. Desde la antigüedad hasta el día de hoy

Ha sido gracias al dogma y a la doctrina cristiana, y en general de las grandes religiones monoteístas, que el papel de la mujer se ha visto claramente reducido en importancia y valía social, ampliándose de esta manera la subyugación masculina en todos los ámbitos de la sociedad.

Desde esa Eva bíblica que carga sobre sus hombros el pecado con el que condena a toda la humanidad, la mujer ha sido martirizada por la religión, desde ese castigo de "parir a sus hijos con dolor" a ser considerada un mero objeto, todo esto parte de una ideología que lo que busca es transformar las grandes deidades femeninas de los cultos considerados "paganos" en algo negativo y débil que debe ser educado y manejado por los hombres.

También la figura de la bruja y de la histérica beben mucho de este tipo de ideologías. La idea de que la mujer es un ser débil que no debe ser sometido a grandes presiones ni situaciones profundas porque su débil salud mental puede verse trastocada de un modo salvaje nos dice mucho de cómo hasta en el siglo pasado la situación distaba mucho de haber mejorado.

Hasta el nacimiento del cristianismo, la mujer era considerada dadora de vida y proporcionadora de alimentos, y la gran mayoría de los descubrimientos técnicos de la era pre-agrícola están relacionados con ella. Ya cuando el ser humano se convirtió en sedentario se comenzó a arraigar a la mujer al seno del hogar, responsabilizándola del cuidado de los hijos. Esta estructura patriarcal en la que el hombre dicta todos los actos es principalmente reforzada por las grandes religiones monoteístas cuyo ejemplo máximo hallamos en el islam. Sin embargo, no es que el cristianismo se quede corto, sólo necesitamos echar un vistazo a su estructura jerárquica para darnos cuenta de que la mujer no es más que un "cero a la izquierda" dentro del poder eclesiástico.

La propia creación de la mujer, narrada en el Antiguo testamento ya la sitúa en un lugar inferior al del hombre, siendo creada de una de las costillas izquierdas de Adán. Es a partir de este momento cuando la asociación de la figura femenina con el pecado y la tentación se consolida, se reiterará a lo largo de la Biblia con ejemplos como el de las hijas de Lot que intentan emborrachar a su padre para quedarse embarazadas de él.

El papel reservado a la mujer dentro del cristianismo es el de la marcada por el dolor, en la que nos hemos basado en nuestro proyecto, una María plañidera condenada a un voto casto de por vida. ¿Y esa es la mujer modelo según la Iglesia? ¿Una mujer total y absolutamente carente de iniciativa que debe mantener celibato y abstenerse del sexo de por vida, sometiéndose al hombre? La respuesta es sí. La única manera de librarse de este destino, aunque no mucho mejor, es la de dar a luz; convertirse en una especie de máquina de parir desechable que perpetúe la estirpe del hombre; ya que tal y como decía el padre Aradillas en su blog *In Itinere*, "dentro de la religión cristiana la mujer ha sido identificada con el útero".

Una vez indagamos en este tema nos va resultando, más y más alarmante. Y es que, la propia Biblia mantiene, que, si se demuestra que una mujer no llegaba virgen al matrimonio debe ser apedreada hasta su muerte.

El tema de la sexualidad y la mujer está muy presente, sólo tenemos que echar un vistazo a lo altamente sexualizados que eran los castigos inquisitoriales para con las mujeres, o el alto contenido sexual al que se hace referencia cuando se habla de brujería con esas viejas harpías que se masturbaban con los mangos de escobas mientras entonaban cantos satánicos alrededor de una hoguera como Dios las trajo al mundo… O la insana depravación presente en las historias de tantas y tantas muertes de santas.

Tanto en el judaísmo como en el islam, la mujer adopta el papel de una mera sierva al servicio del hombre, y es que la manipulación de la lectura de textos sagrados como la biblia o el Corán se ha usado como herramienta supeditadora de la mujer, aún en la actualidad.

5. La Performance Feminista

> Una performance es una demostración, una acción que representa aquello que quiere mostrar a través de prácticas artísticas consistentes en actos performativos que configuran un sentido, dándose juntas en un mismo cuerpo o entre varios cuerpos intercomunicativos. (…) Se trata en cierto sentido, de convertir el cuerpo del/la artista en obra de arte (Benito-Climent 2013:11-12).

La performance se nutre del concepto de lo *voyeur*, es el espectador el que, en última instancia, consigue dotar de significado a la pieza. Este público expectante será sometido a una transformación, ya que la acción que acaba de contemplar quedará grabada en su mente para siempre. La obra de arte carnal, física, en la que el cuerpo

del artista se ha visto transformado en cuestión de minutos u horas, quedará impregnada en su cabeza. Esta obra, ha sido interpretada para quedar relegada a la extinción, a lo efímero. Es un arte para vivir en el momento, durante el desarrollo de su representación, que puede perder su sentido una vez desplazado de su contexto original, pero que permanece en el inconsciente del espectador debido a lo visceral y crudo de su impacto visual.

Las artistas feministas, y más concretamente las performers, pretenden acabar con los roles sociales asignados a la mujer desde siempre, borrar prejuicios y aniquilar un lastre que lleva atando a las mujeres a un papel de sometimiento patriarcal durante generaciones. Enfrentan a la sociedad a asumir la esclavitud a la que ha condenado al 50% de la sociedad, agitar las conciencias y originar malestar para que esta injusta situación cambie. Su propósito es "transfigurar el mundo y sus valores, a través de la transgresión de la corporalidad" (Benito-Climent 2013: 23-24).

Las mujeres se han re-apoderado de sus cuerpos, único elemento a lo que se las ha reducido durante siglos y lo han empleado como medio de denuncia política y social, como herramienta subversiva, arma de lucha por la reivindicación de sus derechos. "Si hay algo que define el arte de las mujeres en los últimos años es la conciencia sobre la corporalidad. El cuerpo en todas sus facetas es una presencia constante en el arte de las mujeres" (Bernárdez 2011:144-145).

Buscan impactar, romper la impasividad del público, agitar las conciencias a través de actos extremos y redimirse de imágenes, pecados y roles que les son ajenos y les han sido impuestos por culturas paternalistas.

> Las artistas y académicas feministas llevan a cabo un análisis crítico de esa construcción y se esfuerzan en buscar planteamientos estéticos alternativos que no las reduzcan a objeto bello y que eludan la trampa del placer visual masculino (Fernández 2012: 284).

Estas artistas se convierten en abanderadas de su cuerpo, un cuerpo al que dotan de un nuevo significado a través de este arte experimental, vívido, *carnal*. Transforman su cuerpo en un arma contra la misoginia y la intolerancia del patriarcado. Su lucha, es una lucha reivindicativa que nace de lo artístico pero que acaba desembocando en lo político.

> Para las mujeres el cuerpo no es un elemento a superar por precario, sino un territorio que todavía hay que conquistar. Tener derecho al cuerpo con su propia precariedad, con su parte más doliente, más sangrante, pero también más eufórica, es el objetivo artístico que se convierte en objetivo político (Bernárdez 2011: 148).

6. Orlan y el género performativo

Orlan nació en Sant-Étienne, Francia en 1947, actualmente vive y trabaja entre París, Los Ángeles y Nueva York.

Pese a que, a lo largo de su carrera ha trabajado con diversos medios, tales como la foto manipulación, la escultura, el video, la realidad aumentada, etc. toda su obra gira en torno a su cuerpo y a la personalidad icónica que se ha construido, nombre que adoptó en 1971[2]. Su excentricidad la ha convertido en una artista terriblemente mediática aún a riesgo de que esto haya podido restar seriedad a su mensaje artístico.

Orlan convierte su propio cuerpo en soporte, lo deshumaniza y lo convierte en medio, lo reduce a carne; lo transforma, lo maltrata, lo abre ante las cámaras en una representación histriónica, que sacude al espectador. Genera sentimientos enfrentados, de admiración e incluso repulsión en muchos.

> Orlan se opera transformando su cara en una composición de diferentes rasgos faciales de mujeres que inspiraron el ideal de belleza en distintas épocas, para convertirse en un monstruo sobre la perfección del ideal (Climent 2013:24).

Su arma es el humor, la teatralización, tal vez empañado de cinismo; en sus obras ridiculiza roles asociados a la mujer, poniendo en evidencia aspectos claves en la religión, el patriarcado, el racismo... Con sus reliquias, sus vendas manchadas de sangre de sus operaciones, reinventa el discurso cristiano y se reencarna en Santa Orlan, patrona de la cirugía estética y re-inventora del yo.

En palabras de la artista, su cuerpo es *un espacio de debate público*, que crea interrogantes, oponiéndose al determinismo social impuesto y a toda forma de dominación. Es la representación física de la transgresión del orden dado. En una amalgama de humor, parodia y grotesca teatralización, su obra hace temblar los cimientos de una sociedad injusta que debe ser transformada por todos en algo mejor.

Bibliografía

AGUILAR GARCÍA, Teresa (2013): *Cuerpos sin límites. Transgresiones carnales en el arte*, Madrid, Casimito Libros.

2 Información extraída de la web de la artista www.orlan.eu

BALLESTER BUIGUES, Irene (2012): *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo. Las estigmatizadas, erotómanas e histéricas desde el siglo XIX*, Gijón, Ed. Trea.

BENITO CLIMENT, José Ignacio (2013): *El arte-carnal en Orlan. Hacia una estética del sacrificio,* Salamanca, Ediciones Devenir el otro.

BERNÁRDEZ RODAL, Asunción (2011): "Arte postmoderno, ¿arte feminista? Cuerpo y representación en la Sociedad de la Información" en Antonia Fernández Valencia y Marián López Fdz. Cao (coords.) *Contar con el cuerpo: Construcciones de la identidad femenina,* Madrid, Editorial Fundamentos.

DUNN MASCETTI, Manuela (1992): *Diosas, la canción de Eva: El renacimiento del culto a lo femenino*, Barcelona, Ediciones Robinbook.

FERNANDEZ GUERRERO, Olaya (2012): *Eva en el laberinto. Una reflexión sobre el cuerpo femenino,* Málaga, Atenea. Estudios sobre la mujer, Universidad de Málaga.

LETURQ, Armelle (1997): "Transmission, transition, féminisme et art en France, 1970-1997" en *Vraiment féminisme et art*. Grenoble, Magasin, Centre national d'art contemporain de Grenoble.

LUCA, Erri de (2015): *Las santas del escándalo*, Salamanca, Ediciones Sígueme.

M. AZPETIA, M. J. BARRAL, L.E. DÍEZ, T. GONZÁLEZ CORTÉS, E. MORENO, T. YAGO (eds.)(2001): *Piel que habla: Viaje a través de los cuerpos femeninos,* Barcelona, Icaria, Mujeres y culturas.

PAPARONI, Demetrio (2007): *Eretica. The transcendent and the Profane in Contemporary Art*, Milán, Skira.

SANTISO SANZ, Raquel (2001): *El cuerpo del delito. Torturas culturales entorno al cuerpo* en M. Azpeita, M. J. Barral, L.E. Díez, T. González Cortés, E. Moreno, T. Yago (eds.)(2001), *Piel que habla: Viaje a través de los cuerpos femeninos,* Barcelona, Icaria, Mujeres y culturas.

TUBERT, Silvia (2001): *Deseo y representación. Convergencias de psicoanálisis y teoría feminista*, Madrid, Editorial Síntesis.

Leni Riefenstahl, la cineasta del III Reich

Salvador Pla Pérez
Universidad de Valencia

Montserrat Siso Monter
Universidad de Educación a Distancia

Resumen: Leni Riefenstahl, cineasta y amiga personal de Adolf Hitler, fue la elegida por el gabinete de propaganda comandado por Goebels, para realizar una serie de documentales sobre el III Reich, con la finalidad de mostrar al mundo la grandeza y la pureza de la raza aria.

A través de varios documentales, de los que se conservan solo dos; *El triunfo de la Voluntad* y *Olimpia* y mediante la utilización del ideal artístico de belleza, la artista, logró unos documentos propagandísticos de una calidad excepcional, donde todas las imágenes están previamente estudiadas y medidas, consiguiendo una calidad estética exquisita a la vez que abrumadora. Las imágenes representan el hombre ideal, sano, deportista, invencible, es una oda al culto de la belleza, mientras la mujer aparece estereotipada como un elemento sumiso dependiente del hombre.

Resaltaremos como el arte pasa a estar al servicio del mal, y como Leni Riefenstahl asimiló el modelo masculino para conseguir sus objetivos.

Palabras claves: Cine propagandístico; III Reich; Modelos femeninos y masculinos; Asimilación; Ideal de belleza.

> Jamás puede lograrse la nacionalización de las masas por la acción de procedimientos a medias o por la simple observancia de un llamado punto de vista objetivo; esa nacionalización solo es posible por obra de un criterio intolerante y fanáticamente parcial en cuanto a la finalidad perseguida.
>
> Adolf Hitler, *Mi lucha* [Ed. Cart., Ávila, 1937, pp 177-179]

Corría el año 1919, Europa acaba de sufrir el mayor horror de la historia de la humanidad. La Primera guerra mundial deja una Europa asolada por las bombas, la pobreza y la miseria y todo ello servirá de excelente caldo de cultivo para el nacimiento de los movimientos totalitaristas que se producirán solo unos años después en países como Alemania, Italia y España.

Alemania fue la gran perdedora de esta guerra y se le impusieron duras sanciones económicas que se agravaron con la gran crisis surgida en EEUU al caer en picado la bolsa en 1929, ello motivó que Estados Unidos retirara toda la ayuda exterior y Alemania entrara en una notable recesión. Una población humillada con grandes dificultades económicas encontró en la persona de Adolf Hitler al salvador de la nación aria, pero para que esto se produjera, se necesitaba de un órgano de propaganda que enalteciera la figura del führer.

El cine, al igual que ocurrió en la Rusia soviética, se convertirá de la mano de Goebbels (ministro de propaganda del tercer Reich) en el instrumento más utilizado por el movimiento nazi para su exaltación y será una actividad cultural a la que el partido de Hitler otorgará una gran importancia. Para su control absoluto, Goebbels y el partido, ejercerán un control estatal total sobre la industria cinematográfica y promulgarán una ley de censura que les permitirá controlar los guiones y las películas antes de ser visionadas por el público general.

En este trabajo, se pretende poner de relieve, la utilización por parte del partido nacional socialista alemán, del cine como una herramienta de propaganda visual capaz de "hipnotizar" a las masas por medio de filmografías, cuya metodología y estructura ha sido estudiada y manipulada hasta el último detalle para tal fin, revolucionando todas las formas establecidas de la estética cinematográfica hasta el momento.

La encargada de llevar a cabo semejante tarea no será otra que la cineasta de origen alemán Leni Riefenstahl quien se convertirá de alguna manera en los ojos del tercer Reich. Aprovechando todos los medios económicos y tecnológicos que el partido Nazi pone a su disposición realiza una serie de películas documentales que exaltan y enaltecen el poder de la raza Aria y la imagen del que será el nuevo Mesías (el nazismo tuvo mucho en común con la fe irracional de las religiones) de la nueva Nación europea: Adolf Hitler.

En primer lugar, es importante conocer algunos datos biográficos de Leni Riefenstahl. Nació en Berlín el 22 de agosto de 1902 y falleció el 10 de septiembre de 2003 a la edad de 101 años, lo que la convierte en historia viviente del siglo veinte. Sus 101 años de vida le sirvieron para romper muchos esquemas, así como para aportar al mundo del cine significativas e importantes innovaciones técnicas y formales aunque su vida se ha visto marcada por su vinculación, colaboracionismo con el partido Nazi y la ascensión de Hitler al poder. Entre su filmografía destacan principalmente por su carácter propagandístico del Tercer Reich sus documentales El triunfo de la voluntad y Olympia dos películas que fueron premiadas y ensalzadas en todo el mundo.

Aunque sus comienzos artísticos fueron como bailarina, una lesión la apartó de esta práctica a lo que contribuyó también la visualización de

la película El acorazado Potemkin de Eisenstein ya que a partir de entonces decidió dedicarse al cine, primero como actriz y después como directora.

En 1932 dirigió su primera película Luz azul, un filme de montañismo (los preferidos por Hitler) en el que ella era la protagonista y directora a la vez. Esta película fue premiada en la muestra de Venecia y Hitler poco antes de llegar al poder, tras visionarla quiso conocer personalmente a la directora.

Durante esos años, muchos cineastas tuvieron que expatriarse, entre ellos, Fritz Lang pero Leni, de la mano del doctor Goebbels (ministro de propaganda del partido nazi y gran amigo de Adolf Hitler) pasó a ser la cineasta mejor valorada del nuevo régimen. El impacto que causó Hitler en la actriz fue motivo suficiente para que Leni aceptara la realización de dos documentales que marcarán de por vida su carrera cinematográfica. El que se rodó en Nuremberg con motivo del VI congreso del partido nazi que se publicaría en 1936 El triunfo de la voluntad y el realizado con motivo de las olimpiadas de Munich de 1936 Olympia publicado en 1938. Leni representó al cine alemán lo que Albert Speer a la arquitectura del tercer Reich.

Con la caída del partido nazi y el final de la segunda Guerra Mundial Leni fue juzgada varias veces por colaboracionismo y adhesión al partido nazi pero salió indemne de todos los juicios alegando que ella no conocía los exterminios que se estaban llevando a cabo, que pecó de ingenua y que su relación con el partido era simplemente profesional.

La película El triunfo de la voluntad fue aclamada en todo el mundo tras su estreno, cosechó premios en Alemania, Venecia y finalmente en París. Se trata de un documental que recoge los actos del VI congreso del partido nazi en Nuremberg del 5 al 10 de septiembre de 1934 cuando Hitler acaba de acceder al poder. Es un documental estéticamente cuidado hasta el último detalle donde algunas escenas fueron rodadas más de cincuenta veces hasta llegar a la versión definitiva. Hitler, debido a su corta estatura siempre fue filmado en contrapicado para engrandecer su figura, mostrando en algunos planos la imagen yuxtapuesta del Führer con la del Águila Imperial. Un año después Hitler fue nombrado personaje del año por la revista Times. En 1935 era una película de obligada visión en todos los colegios alemanes.

La filosofía estética del nazismo debía ser racial-nacional-popular y, sobre todo, apologética y aproblemática, tenía que rechazar por fuerza a las problemáticas y cosmopolitas vanguardias del primer tercio de siglo (Gubern 2012: 216).

Aunque Leni siempre defendió que su cine era apolítico, El triunfo de la voluntad es un monumento estético, con magistrales puestas en escena de la turba nacional socialista, de sus líderes y de sus símbolos. El

Águila imperial, la esvástica con la cruz gamada, las runas germánicas de las SS. La figura de Hitler es fotografiada a veces a contra luz, para que su perfil aparezca rodeado por una aureola. Como efectúa el saludo fascista con la mano hacia atrás, en cierto momento la luz se refleja en ella cual depósito de energía divina (Mera 1975: 27).

Este film debía servir para mostrar al partido nazi, unido después de la noche de los cuchillos largos, donde murieron asesinados algunos oponentes a Hitler. Había que demostrar que la sangrienta purga no había dividido al partido nazi, que el partido y el ejército eran un solo cuerpo cuya sangre era bombeada por el corazón del Führer. Difundir la imagen y las voces de los líderes nazis e impresionar a las audiencias extranjeras era otro de su cometido. Por su parte Barsam señala que los dos objetivos prioritarios del film fueron la glorificación del partido y la deificación de Adolf Hitler (Mera 1975: 28).

El documental Olympia fue rodado en 1936 durante las olimpiadas que se celebraron en Berlín. Fue un encargo personal de Adolf Hitler a su cineasta preferida Leni Riefenstahl y su estreno se produjo dos años después en Berlín con motivo del cumpleaños del Führer el día 20 de abril de 1938.

Olympia es una película de tres horas y media de duración que consta de dos partes: "Festival del pueblo" y "Festival de la belleza". Su autora, defiende en sus entrevistas desde los años cincuenta que la película fue comisionada por el Comité Olímpico Internacional y producida por su propia compañía y hecha pasando por encima de las protestas de Goebbels cuando en realidad esta película fue encargada y financiada por el partido nazi. La compañía a nombre de Leni Riefenstahl se creó porque no convenía que el partido apareciese como productor.

En Olympia, Leni produce en el espectador una hábil evocación de la épica grecorromana, (sobre todo espartana), el culto al cuerpo, haciendo referencia a los orígenes arios de los alemanes. Con tomas muy estudiadas acompañadas de una excelente banda sonora, primeros planos de esculturas de la antigüedad griega que combina con desnudos cuerpos atléticos, en su mayoría de hombres, como de algunas mujeres, en un juego erótico de luces y sombras capaz de cautivar al más exigente de los espectadores. Son atletas que compiten por ser los mejores, por estar en lo más alto de la raza humana y como no, son Arios.

Algunos de los métodos técnicos utilizados en el documental han pervivido hasta nuestros días, se hizo construir una cámara para grabar tomas subacuáticas en los saltos de trampolín, se hacía arrastrar en un carrito para grabar corriendo al lado de los corredores, se excavaron grandes hoyos para poder filmar los saltos de longitud desde abajo. Todo hubiera sido perfecto en Olympia de no haber conseguido un at-

leta de raza negra llamado Jesse Owens ganar cuatro medallas y echar por tierra las mentiras acerca de la superioridad de la raza aria que Hitler tanto pregonaba.

Jean Clair en su libro La responsabilidad del artista nos propone una mirada crítica que vaya más allá de un simple análisis formalista y que incluya una visión política y social que contextualice a la autora y a su obra en la sociedad y el momento y que a su vez se le exijan responsabilidades. No olvidemos la relación que los partidos de ultraderecha tuvieron con los movimientos de vanguardia, el partido nazi con el expresionismo y el Fascismo italiano con el Futurismo. (Aznar et al. 2011: 224). Lo que para Clair supone una comunión entre la modernidad artística y el totalitarismo político para Adorno supone el fin de la poesía después de Auschwitz o lo que es lo mismo, el fin del arte (Adorno entiende que después de la utilización que hacen los nazis del arte y al estado de degeneración que llega la raza humana, ya no tiene sentido ese mismo arte; por lo que hay que partir de cero, empezar de nuevo).

También Rosalind Krauss nos propone otro tipo de mirada en el Inconsciente óptico. Una mirada no solamente formalista, en contradicción a la de Clement Greenberg, sino una mirada no retiniana que apele a la materia gris, que vaya más allá de las estudiadas imágenes que nos muestra Leni en la pantalla, que la traspasen y lleguen al fondo de la cuestión, es decir, a la manipulación que Leni hace de estas imágenes para hipnotizar al pueblo alemán y presentar al partido nazi y a su líder Adolf Hitler como el Salvador de la nación alemana. Para ello el partido dispone de un sólido aparato iconográfico y propagandístico donde las imágenes jugarán un papel fundamental de carácter persuasivo y cautivador a la vez que anestésico.

Hitler fue un pintor y arquitecto frustrado, lo que le llevó a querer ejercer una arquitectura mayor, la de una Nación Superior y única basada en la belleza y en la pureza de una raza, la Aria y con él arrastró a toda una nación al desastre y entre otros a su cinematógrafa Leni Riefenstahl.

Leni Riefenstahl aportó una estética nueva al cine, pero como nos recuerda Jean Clair en La responsabilidad del artista ¿no habría que pedirle también una responsabilidad política a Leni? ¿Acaso justifican sus excelentes documentales que durante diez años de comunión si no adhesión al partido nazi mirara hacia otro lado ignorando el genocidio que estos estaban llevando a cabo? ¿Fue una casualidad que Leni se decidiera por el tema del alpinismo y montañismo o sabia de la pasión de Hitler por ello?

Según Susan Sontag, Leni Riefenstahl era una verdadera embustera, ya que a lo largo de su carrera artística, intentó por todos los medios disponibles a su alcance, intentar desvincularse del nazismo al que tan unida estuvo durante el periodo que duró el tercer Reich (Sontag

2007: 213). Sontag nos muestra que Leni realizó cuatro películas con argumento no ficticio y no dos como ella ha afirmado desde los años cincuenta y como repiten casi todos los que tratan de exonerarla. La victoria de la Fe en 1933, que celebraba el primer congreso del Partido Nacional Socialista. Luego llegó el Triunfo de la voluntad en 1934 al que siguió ¡Día de la libertad! ¡Nuestro ejército!, un corto documental de dieciocho minutos para el ejército en 1935 que muestra la belleza de los soldados y de ser soldado para el Führer y Olympia en 1938. Todas ellas fueron encargos personales de Adolf Hitler, amigo personal de la directora.

En el Triunfo de la voluntad por mucho que Leni defienda que es un documento histórico, hay un mensaje muy claro: el Führer es el Partido, es el Estado y es la Nación como diría su mano derecha en el discurso final Rudolf Hess. Y toda la puesta en escena de la película se estudió hasta el último detalle por parte de la dirección del partido y de la cineasta.

Por otro lado Leni representó en estos dos films un modelo de hombre sano, deportista un hombre ideal, invencible, es una oda al culto de la belleza, mientras la mujer aparece estereotipada como un elemento sumiso dependiente del hombre. Las imágenes nos muestran a jóvenes deportistas felices al servicio del Führer, la fotografía tiene como fin mostrar que no hay mayor felicidad que servir a Hitler. El triunfo de la voluntad es una oda a la felicidad que representa este servicio, las imágenes de jóvenes jugando y descansando en los campamentos, contrastan con las imágenes de las mujeres, sumisas, sonrientes, tranquilas desfilando, vestidas con los tradicionales trajes. Es decir Leni nos muestra lo que se espera de cada uno, hombres vigorosos, fuertes y alborotadores y mientras las mujeres son bonitas y dóciles, refleja lo que se espera que cumpla cada sexo.

Por otro lado el peso de estos documentales recae en figuras masculinas, la participación de las mujeres es anecdótica, aparecen como simples acompañantes. Es una exaltación de la masculinidad al servicio del III Reich. Unos documentales realizados por una mujer siguiendo el patrón establecido por directores masculinos.

Ante todo lo anterior cabría preguntarse: ¿es el paso del tiempo quien borra el contexto histórico social en el que fue creada dejando al aire solo la obra de arte? ¿Seguirán dentro de cien años asociando las obras de Leni Riefenstahl al partido nazi, o solo la valoraran por su trabajo? Está claro que hoy nadie pide responsabilidades políticas a Tiziano por ser el pintor de Carlos V y Felipe II, quienes en nombre de la cristiandad llevaron la guerra por medio mundo, ni tan siquiera a alguien tan cercano en el tiempo como a Salvador Dalí (Fascista reconocido y defensor del régimen franquista).

Estamos de acuerdo con lo que dice Roman Gubern en "La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas", donde defiende que se pueden admirar las películas de Leni Riefenstahl sin sentir simpatías nazis, tal como se pueden admirar las obras maestras del cine soviético sin tener convicciones comunistas, del mismo modo que se puede gozar con los textos del marqués de Sade sin ser necesariamente sus lectores sujetos sádicos (Gubern 2005: 275).

Aunque arte y poder han ido de la mano a lo largo de la historia y seguirán haciéndolo, no sería bueno para la humanidad que la historia de Leni Riefenstahl se repitiera en un futuro y al igual que Jean Clair, y Susan Sontag, deberíamos reclamar a la artista su parte de responsabilidad ya que su obra ayudó en gran manera al establecimiento en el poder del partido nazi y en consecuencia a todos los horrores cometidos por éstos.

Bibliografía

AZNAR, Y.; GARCÍA HERNÁNDEZ, M.A.; NIETO YUSTA, C. (2011): *Los discursos del Arte Contemporáneo*. Madrid: Ramón Areces.

BERTOHOLD Hinz (1978): *Arte e Ideología del nazismo*. Valencia: Fernando Torres.

CLAIR, Jean (2000): *La Responsabilidad del artista. Las Vanguardias entre el terror y la razón*. Madrid: Visor La balsa de la medusa.

GUBERN, Roman. (2005): *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama.

MERA BARSAM, Richard (1975): *Filmguide to "Triumph of de Will"*. Canada: Fitzhenry& Whiteside Limited.

SONTANG, Susan (2007): *Bajo el signo de saturno. Fascinante Fascismo*. Barcelona: Debolsillo .

Senza arte né parte. Il caso di Atena Farghadani. Iran

Anna Grazia Russu
UNED – Madrid

Riassunto: Con l'accordo sul nucleare del Luglio 2015, l'Iran, il cui nome compare nelle liste nere degli stati sponsor del terrorismo, è stato assiso dall'Occidente fra i paesi da desanzionare. Lungo il nuovo cammino, è guidato dal presidente Hassan Rūḥānī, in carica dal 2013, che porta con sé un'agenda elettorale orientata all'apertura ed alla moderazione.

In siffatto contesto, si colloca la vicenda di Atena Farghadani, una disegnatrice satirica, accusata di "relazioni sessuali illegittime" per aver stretto la mano al suo avvocato. Già condannata alla detenzione per una vignetta sui parlamentari favorevoli alla limitazione della contraccezione, la giovane è stata sottoposta al test della verginità, pratica adottata dalle autorità locali allo scopo di tutelare l'ortodossia morale delle proprie cittadine.

Parole chiave: Iran; Atena Farghadani; Diritti Umani; Satira Politica.

1. Introduzione. Historical background

La Repubblica Islamica dell'Iran affonda le sue radici nei decenni finali del secolo scorso[1]. Nel 1979, il paese ha vissuto una delle rivoluzioni più significative e con conseguenze storiche che hanno segnato le vicende del Medio Oriente: il 16 Gennaio, lo shah Reza Pahlavi[2], ultimo erede dei re di Persia, in compagnia di sua moglie Farah Diba, aveva lasciato per sempre il paese, dove era poco amato per i suoi metodi assolutistici, lo sfarzo di corte e, soprattutto, per l'alleanza con la Gran Bretagna e gli Stati Uniti, ed il primo Febbraio aveva assunto la guida del paese l'ayatollah Ruḥollāh Moṣṭafāvī Mōsavī Khomeynī, reduce da tre lustri di esilio parigino

1 Per la storia dell'Iran, si veda <http://www.treccani.it/enciclopedia/iran/> (ultimo accesso: 13 Giugno 2016); per i dati generali, invece, <http://country.eiu.com/article.aspx?articleid=284283812&Country=Iran&topic=Summary&subtopic=Basic+data> aggiornato al 6 Giugno 2016 (ultimo accesso: 19 Giugno 2016)

2 Era salito al trono, giovanissimo, il 16 settembre 1941 <http://www.raistoria.rai.it/articoli/reza-palhavi-l%E2%80%99ultimo-shah/24802/default.aspx> (ultimo accesso: 13 Giugno 2016)

ed accolto dalla folla festante. L'avvicendamento fu letto positivamente dagli intellettuali occidentali, incapaci di presagire gli effetti della rivoluzione khomeinista, che, invece, impresse una brusca e violenta marcia indietro alla società iraniana, invasa in ogni suo aspetto dall'introduzione di un Islam severo[3], chiuso ai rapporti con il "Satana occidentale".

La morte dell'ayatollah, avvenuta il 3 Giugno del 1989, vide la nascita della "seconda repubblica", con l'ascesa politica della diarchia costituita dall'ayatollah Seyyed 'Alī Ḥoseynī Khāmeneī, nel ruolo di guida suprema, e di 'Ali Akbar Hāshemi Rafsanjāni, a ricoprire la carica di presidente della repubblica. Quest'ultimo si pose come obiettivo quello risollevare l'economia e di reinserire il paese nei circuiti internazionali, senza riuscirvi, però, ostacolato dalla fazione conservatrice religiosa.

Nel 1997, presidente della repubblica, per due mandati, divenne Seyyed Mohammad Khātami, che propose l'apertura del paese ed il "dialogo fra civiltà", avviando su piano interno delle riforme per liberalizzare i costumi. Ma troppo debole lui o troppo forte la controparte, i suoi tentativi rimasero, di fatto, nella dimensione di tentativo.

Figlio della "generazione del fronte", quella cresciuta in prima linea durante la guerra con l'Iraq (1980-1988)[4], vinse le elezioni del 2005 Mahmud Ahmadinezhād, primo laico a ricoprire la carica di presidente: le sue scelte politiche hanno virato verso l'estremismo, al punto che, nell'ultima fase del suo mandato, durato otto anni, hanno portato ad una rottura con l'ayatollah Khāmeneī.

Le ultime elezioni, del Giugno 2013, hanno promosso a guida del paese il "moderato" Ḥasan Rūḥānī, il cui governo, costituito prevalentemente da funzionari con formazione europea o statunitense, ha dato una svolta al negoziato sul nucleare, conclusosi con gli accordi del Luglio 2015, con la conseguente riapertura diplomatica all'Occidente, sancendo così la fine dell'isolamento[5].

2. Lo stato dell'arte

La creatività in Iran non trova l'approvazione dell'*establishment* politico, sulle cui erte ed anguste strade è costretta a muoversi. Accade,

3 <http://www.ilsole24ore.com/art/notizie/20140214/iran35annifarivoluzionekhomeinistaoggiteheraneprontaadapriresatanaoccidentale183757_PRN.shtml> (ultimo accesso: 13 Giugno 2016) e <http://www.press.uchicago.edu/Misc/Chicago/007863.html> (ultimo accesso: 13 Giugno 2016)

4 <http://www.instoria.it/home/Conflitto_Iran_Iraq.htm> (ultimo accesso: 13 Giugno 2106)

5 Questo paragrafo attinge prevalentemente all'articolo *Iran: la tormentata storia della Repubblica Islamica fra divisioni e lotte interne consultabile al link* <http://www.ispionline.it/it/articoli/articolo/mediterraneo-medio-oriente/iran-la-tormentata-storia-della-repubblica-islamica-fra-divisioni-e-lotte-interne-14715> (ultimo accesso: 13 Giugno 2106)

quindi, che nel 2016, dopo che il paese è uscito dalle liste degli stati canaglia ed il suo *leader* apprezzato come interlocutore moderato, le carceri continuino ad ospitare, numerosi, cittadini iraniani, rei di possedere una vena artistica.

L'Iran non attribuisce ai suoi figli artisti il merito dovuto e, mentre in tutto il mondo è un fiorire di festival ed eventi che promuovono l'individualità creativa, condanna autori di musica e di cinema, dopo processi di durata irrisoria, al carcere ed a frustate, con le accuse di "insulto alle figure sacre dell'Islam", "propaganda contro il sistema" e "attività illegali nel campo degli audiovisivi": è il caso dei musicisti Mehdi Rajabian e Yousef Emadi, rei di aver diffuso all'estero musica contenente, talvolta, testi politici o argomenti tabù, dei registi Hossein Rajabian, che ha girato un film sul diritto delle donne al divorzio[6], Keywan Karimi[7], colpevole anche di "relazione illecita", visto che ha stretto la mano e "ha trascorso del tempo insieme a una donna che non aveva il volto e il capo coperti". La minaccia del carcere pende anche sulla testa di Jafar Panahi, vincitore con il film *Taxi* dell'Orso d'Oro al festival di Berlino del 2015, libero su cauzione, ma costretto dal regime a rimanere in Iran, a non rilasciare interviste e a non girare film. La sua situazione era stata già denunciata nel 2010, quando, a Cannes, nel corso della conferenza stampa per la presentazione del film del connazionale Abbas Kiarostami, l'attrice Juliette Binoche si era molto commossa[8]. Nel 2013, a Mohammad Rasoulof, altro regista, è stato impedito di partecipare al festival dei Diritti Umani di Norimberga, nel corso del quale avrebbe dovuto ritirare un premio.

Anche versi e rime non godono di un trattamento differente: carcere e frustate sono le pene previste per i poeti Fatemeh Ekhtesari e Mehdi Moosavi, per i medesimi reati. I due, che ora sono riusciti a lasciare il paese[9], al ritorno dal festival di poesia a Goteborg in Svezia erano stati arrestati[10].

Penne, pennelli e pellicole iraniane possono esprimersi in terra straniera. Il giornalista Omid Memarian, trasferitosi negli Stati Uniti nel 2005, ha curato la pubblicazione del volume *Sketches of Iran: A Glimpse from the*

6 <http://www.ilfattoquotidiano.it/2016/03/07/iran-e-il-pugno-duro-contro-gli-artisti/2516369/> (ultimo accesso: 13 Giugno 2106)

7 <http://www.lastampa.it/2015/11/14/spettacoli/salvate-il-regista-iraniano-dal-carcere-nF0jfhuioLC1DENjzDFzTP/pagina.html> (ultimo accesso: 13 Giugno 2016)

8 <http://www.lastampa.it/2010/05/18/spettacoli/festival-di-cannes/kiarostami-liberate-jafar-panahi-a-cannes-le-lacrime-della-binoche-BDBrqeBDbIIdwdZKYBs8FP/pagina.html> (ultimo accesso: 13 Giugno 2016)

9 <http://www.ilfattoquotidiano.it/2016/03/07/iran-e-il-pugno-duro-contro-gli-artisti/2516369/> (ultimo accesso: 13 Giugno 2106)

10 Dopo essere stati detenuti in isolamento, sono stati condannati a novantanove frustate a testa, già eseguite, come i 99 nomi di Allah che avrebbero insultato e undici anni e mezzo di carcere a lui e nove a lei <www.pressreader.com/italy/corriere-della-sera/20151103/282136405282993> (ultimo accesso: 13 Giugno 2016) e

< http://caratteriliberi.eu/2016/02/05/mondo/la-condizione-degli-intellettuali-iran/> (ultimo accesso: 13 Giugno 2016)

Front Lines of Human Rights[11]. Il libro, bandito ovviamente, in patria, raccoglie 40 vignette, di sette disegnatori iraniani, che raccontano il dolore e la resilienza di tutti coloro che in Iran si rifiutano di rinunciare ai propri diritti[12].

3. In disparte

In questa realtà, dalle tinte poco artistiche, si svolge la vicenda di Atena Farghadani, una disegnatrice satirica.

La ragazza era stata prelevata da casa il 23 Agosto 2014 da agenti della Guardia Rivoluzionaria: allora, fu bendata, malmenata e trascinata in carcere dopo una perquisizione e la confisca di oggetti personali e documenti. Durante la detenzione, in regime di isolamento temporaneo, non ha potuto incontrare né i suoi familiari né il suo legale. Il 6 Novembre è stata rilasciata su cauzione, per essere nuovamente arrestata a Gennaio dell'anno successivo, probabilmente in rappresaglia al video postato il mese prima su Youtube[13], con il quale denunciava il trattamento disumano cui era stata sottoposta. Da allora, ha subìto percosse ed avviato uno sciopero della fame con conseguenze sulle condizioni di salute. In questo stato, a Giugno, l'ha raggiunta la condanna a 12 anni e 9 mesi di prigione per "oltraggio", per aver "attentato alla sicurezza nazionale" e "diffusione di propaganda a ostile alle istituzioni". In quegli stessi giorni, Atena ha ricevuto la visita del suo avvocato difensore, Mohammad Moghimi; l'incontro, spiato dalle guardie, ha fatto scattare una nuova denuncia: la stretta di mano che i due si sono scambiati è stata presentata dagli accusatori come un atto "al limite dell'adulterio" e la giovane accusata di "relazioni sessuali illegittime". L'uomo, pur rimesso in libertà nel giro di tre giorni dopo aver pagato una cauzione di 60.000 dollari, resta sotto accusa, condizione condivisa dalla sua cliente, per la quale è stato chiesto anche il "controllo" sull'illibatezza. A questa consuetudine ricorrono le autorità locali, guardiane e depositarie dell'ortodossia morale delle cittadine iraniane[14]. Ma chi ha investito questi moderni efori dell'incarico di vegliare sulla moralità e sugli usi degli abitanti dell'antica terra di Persia, con ogni mezzo?

In realtà, la giovane era sotto osservazione per le idee anticonformiste e, in particolar modo, per una vignetta pubblicata sulla propria pagina Facebook che raffigurava membri del parlamento e l'ayatollah 'Alī Khāmeneī con le sembianze di scimmie, mucche o altri animali, mentre

11 <https://youtu.be/tUVQVvkmcdE> (ultimo accesso: 13 Giugno 2016)

12 <https://www.iranhumanrights.org/2013/01/sketches_of_iran/ > (ultimo accesso: 13 Giugno 2016)

13 <https://www.youtube.com/watch?v=JtB5yFvyAwM> (ultimo accesso: 16 Giugno 2016)

14 <http://lepersoneeladignita.corriere.it/2015/10/11/iran-vignettista-sottoposta-al-test-di-verginita-per-aver-stretto-la-mano-al-suo-avvocato/> (ultimo accesso: 11 Giugno 2016)

votano in aula una legge che restringe la sterilizzazione volontaria delle donne, l'accesso di queste al controllo delle nascite e mette al bando la vasectomia maschile[15]. La giovane era stata, inoltre, accusata di riunione e collusione con antirivoluzionari e di contatti con famiglie di prigionieri politici e seguaci della fede Baha'i[16] durante la sua esposizione di pittura, Parandegan-e Khak, Uccelli di Terra, incentrata sull'uccisione di numerosi manifestanti da parte delle forze governative nei disordini seguiti alle contestate elezioni del 2009. Il disegnatore iraniano Nikahang Kowsar[17], Membro del consiglio del *Cartoonist rights network international*[18], imprigionato in Iran nel 2000 per vignette politiche, ritiene che la vignetta incriminata di Atena evidenzi "la stupidità del sistema che non rispetta i diritti delle donne ad avere meno figli" e che la giovane "è un'artista coraggiosa che non si è imposta censure" per paura. "Le tattiche della politica del terrore dell'infame giudice Abolghasse Salavati non hanno funzionato su Atena che ha deciso di raccontare al mondo come i carcerieri iraniani trattino i prigionieri politici. Molte persone pensano che il Presidente Rūḥānī abbia il potere e la volontà di apportare cambiamenti drastici e di proteggere i diritti dei cittadini. Non può neanche difendere la libertà di parola e di scelta di qualcuno come Atena, un'artista innocente che non crede nel compromesso e nell'autocensura"[19].

Alla luce di tale premesse, è evidente che la donna dovesse essere considerata una prigioniera di coscienza, pertanto, rilasciata immediatamente, e, durante la sua permanenza in carcere le dovesse essere garantita protezione da altri maltrattamenti, compresa la pressione per ritrattare la sua denuncia. Il test di verginità che le è stato imposto è, di fatto, un atto di tortura, in aperta violazione con l'articolo 7 del Patto Internazionale sui diritti civili e politici ratificato dall'Iran[20], e di discriminazione nei confronti delle donne e delle bambine, per cui l'Organizzazione Mondiale della Sanità ha invitato le autorità sanitarie di ogni nazione a vietare il test in tutti i casi[21].

La rete ha riportato le voci che, per lei, si sono levate dai diversi angoli del pianeta e da organizzazioni diverse[22], raggiungendo la

15 <http://www.lastampa.it/2015/05/20/esteri/teheran-finisce-sotto-processo-per-una-vignetta-kLJAaHflBSHzNfOTwAci3L/pagina.html> (ultimo accesso: 11 Giugno 2016)

16 <http://www.bahai.it/> (ultimo accesso: 17 Giugno 2016)

17 <http://cartoonistsrights.org/crni-nikahang-nik-kowsar/> (ultimo accesso: 17 Giugno 2016)

18 <http://cartoonistsrights.org/> (ultimo accesso: 17 Giugno 2016)

19 <http://cartoonistsrights.org/artist-activist-atena-farghadani-gets-12-year-prison-term-in-iran/> (ultimo accesso: 17 Giugno 2106)

20 <https://www.admin.ch/opc/it/classified-compilation/19660262/201110270000/0.103.2.pdf> (ultimo accesso: 13 Giugno 2016)

21 <http://apps.who.int/iris/bitstream/10665/175556/1/9789241564984_eng.pdf?ua=1> (ultimo accesso: 15 Giugno 2016)

22 <https://www.amnesty.org/download/Documents/MDE1310942015ENGLISH.pdf> (ultimo accesso: 17 Giugno 2016), <http://cartoonistsrights.org/artist-activist-atena-farghadani-gets-12-year-prison-term-in-iran/> (ultimo accesso: 17 Giugno 2016), <https://pen.org/defending-writers/atena-farghadani> (ultimo accesso: 17 Giugno 2016)

corte d'appello iraniana, che ha, prima, ridotto la condanna a 18 mesi, poi, il 3 Maggio scorso, le ha, finalmente, concesso la libertà[23].

4. Conclusioni

L' Articolo 6.2 della Dichiarazione delle Nazioni Unite sull'educazione e la formazione ai diritti umani afferma che "le arti devono essere incoraggiate quale strumento di formazione e crescita di consapevolezza nel campo dei diritti umani"[24]. Riconoscendo nell'esperienza artistica un valido mezzo educativo per la realizzazione di una cultura universale dei diritti umani, gli artisti possono essere considerati degli *human rights defenders* dal valore aggiunto e la partecipazione culturale un'espressione informale della stessa educazione ai diritti umani[25], ma non in Iran. Il paese, in alta quota per la produzione di petrolio[26], e, intenzionato ad aumentarne l'estrazione dopo la riammissione fra gli agoni dell'oro nero[27], è lontano dall'Olimpo per altri indicatori: seppur fra gli stati più generosi a livello mondiale[28] e fra quelli che hanno ridotto notevolmente la percentuale della fame dal 2000 ad oggi[29], non è felice[30], non è pacifico[31], non è alieno alla corruzione[32], non offre trasparenza sui dati e

23 <http://www.amnesty.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/8361> (ultimo accesso: 17 Giugno 2016)

24 La Dichiarazione è stata adottata il 19 dicembre 2011 dall'Assemblea Generale, con Risoluzione 66/137 <http://www.ohchr.org/EN/Issues/Education/Training/Pages/UNDHREducationTraining.aspx> (ultimo accesso: 26 Giugno 2016) e <http://www.un.org/en/ga/search/view_doc.asp?symbol=%20A/RES/66/137&referer=http://www.un.org/depts/dhl/resguide/r66_en.shtml&Lang=E> (ultimo accesso: 23 Giugno 2016)

25 <http://unipd-centrodirittiumani.it/it/schede/Larte-per-leducazione-ai-diritti-umani/293> (ultimo accesso: 23 Giugno 2016)

26 <http://www.indexmundi.com/map/?v=88&l=it> (ultimo accesso: 23 Giugno 2016)

27 <http://www.internazionale.it/opinione/gwynne-dyer/2016/02/19/petrolio-produttori-prezzo> (ultimo accesso: 23 Giugno 2016).

28 È 32° <http://www.cafamerica.org/wp-content/uploads/1755A_WGI2015_Report_WEB_V2_FINAL.pdf> (ultimo accesso: 11 Marzo 2016)

29 <http://www.welthungerhilfe.de/fileadmin/user_upload/Mediathek/Welthunger-Index/WHI_2015/global-hunger-index_2015_english.pdf> (ultimo accesso: 19 Giugno 2016)

30 Dall'Aprile 2012, viene pubblicato il Rapporto mondiale sulla felicità, considerata una significativa unità di misura per valutare il progresso e gli obiettivi della politica sociale di uno stato. I parametri di valutazione sono: PIL pro capite, anni di aspettativa di vita in buona salute, supporto sociale, fiducia, percezione individuale riguardo la libertà di poter compiere scelte di vita, generosità e la distopia <http://worldhappiness.report/wp-content/uploads/sites/2/2016/03/HR-V1_web.pdf> (ultimo accesso: 19 Giugno 2016). Nella classifica mondiale per gli anni 2013-15, l'Iran si colloca al 105° posto su 157 paesi, guadagnando cinque posizioni rispetto al periodo 2005-2007

31 Combinando i valori militarizzazione, società e sicurezza, e conflitti interni ed esteri raggiunge il 133° posto su 163 paesi studiati <http://www.visionofhumanity.org/#page/indexes/global-peace-index/2016/IRN/OVER> (ultimo accesso: 19 Giugno 2016)

32 È 130° su 167 paesi <http://www.transparency.org/cpi2015> (ultimo accesso: 19 Giugno 2016)

sul rapporto del cittadino con la giustizia[33], limita la libertà economica[34], di informazione[35], la creatività globale[36], ed è poco incline alle regole che disciplinano l'esercizio del potere pubblico in genere, in particolare attraverso la pubblica amministrazione[37]. Mantiene la pena di morte[38] e la tortura[39] è ritenuta uno strumento per l'amministrazione della giustizia, impone rigidi vincoli alla libertà di assemblea e di associazione, imprigiona attivisti e difensori dei diritti umani, discrimina le donne[40], in ogni aspetto della vita quotidiana, compreso il *dress code*, e le minoranze etniche e religiose, rende l'orientamento sessuale motivo di condanna alla fustigazione o a morte, abusa degli immigrati e il tema dei diritti umani è marginale nell'agenda quotidiana[41].

L'elezione di Ḥasan Rūḥānī, nel 2013 ha suscitato nel Paese entusiasmo, sulla scia del programma che esigeva prudenza e speranza e ruotava su tre cardini: fine dell'isolamento diplomatico, ripresa economica e miglioramento delle libertà sociali e politiche. Il simbolo scelto per la campagna elettorale era una chiave, con cui prometteva di aprire le porte blindate della Repubblica Islamica. Con la squadra di governo di validi tecnocrati, ha raggiunto in tempi brevi i primi due obiettivi che si era proposto: l'accordo sul nucleare ha significato il cambio di prospettiva della politica internazionale nei confronti dell'Iran, promosso a partner ambito per nuovi orizzonti affaristici[42]. Più lenta è l'operazione

33 È 99° su 102 paesi <http://worldjusticeproject.org/sites/default/files/ogi_2015.pdf> (ultimo accesso: 11 Marzo 2016)

34 Compare al 147° posto nel rapporto su 157 paesi <http://www.freetheworld.com/2015/economic-freedom-of-the-world-2015.pdf> (ultimo accesso: 19 Giugno 2016)

35 L'informazione non può attentare alla Repubblica Islamica, offendere la guida suprema né diffondere false informazioni: l'Iran è in questa classifica 169° su 180 paesi <https://rsf.org/en/iran> (ultimo accesso: 19 Giugno 2016)

36 I parametri sono le tre T dello sviluppo economico, talento, tecnologia, tolleranza <http://martinprosperity.org/media/Global-Creativity-Index-2015.pdf> (ultimo accesso: 11 Marzo 2016)

37 È 88° <http://worldjusticeproject.org/sites/default/files/roli_2015_0.pdf> (ultimo accesso: 11 Marzo 2016)

38 <http://www.nessunotocchicaino.it/bancadati/index.php?tipotema=arg&idtema=20000720> (ultimo accesso: 23 Giugno 2016)

39 <http://www.amnesty.it/stoptortura/documenti> (ultimo accesso: 23 Giugno 2016)

40 Nel rapporto di *Save the children, sullo stato delle madri 2015, l'Iran compare all'84° posto su 179 paesi: gli indicatori sono la salute materna e rischio di morte per parto, il benessere dei bambini ed il tasso di mortalità entro i 5 anni, grado di istruzione, condizioni economiche e Pil procapite, partecipazione politica delle donne al governo*

<http://www.savethechildren.org/atf/cf/%7B9def2ebe-10ae-432c-9bd0-df91d2eba74a%7D/SOWM_EXECUTIVE_SUMMARY.PDF> (ultimo accesso: 23 Giugno 2016)

41 <https://www.hrw.org/sites/default/files/world_report_download/wr2016_web.pdf> pagg. 313-318 (ultimo accesso: 19 Giugno 2016) e <https://www.weworld.it/pubblicazioni/2015/WeWorld-Index2015/files/assets/common/downloads/publication.pdf> (ultimo accesso: 11 Marzo 2016)

42 <http://www.ilsole24ore.com/art/mondo/2016-01-17/fine-sanzioni-la-rivincita-dell-onda-verde-iraniana--104945.shtml?uuid=> (ultimo accesso: 17 Giugno 2016).

che riguarda i diritti civili; certamente, alcune promesse, come la reintegrazione di docenti universitari, rimossi in precedenza per le loro concezioni politiche, o la riapertura della Casa del Cinema dell'Iran, sono state mantenute, ma c'è ancora molto da fare per soddisfare le aspettative entro ed oltre confine[43].

I siti ufficiali promuovono la cultura[44], il cinema[45], la musica[46], l'arte in generale[47], ma di fatto, se si sfogliano le pagine delle cronache iraniane, per i lettori poco avvezzi ai caratteri persiani, è evidente che le muse hanno smarrito la via di Teheran: i *leader* del Movimento Verde rimangono agli arresti domiciliari ed i media premono affinché la taglia su Salman Rushdie sia aumentata[48]. Eppure, a dispetto della volontà politica che pretende di avvolgere tutto in una pellicola uniformante, in ogni angolo del paese ribolle, nei molteplici aspetti dell'umano pensiero, un fermento culturale, che, pur cosciente dei divieti, riesce a sfuggire alle fitte maglie della censura e a far conoscere la propria originalità colorata a chi sa apprezzarla, non necessariamente ai propri partner commerciali, per i quali, spesso, l'appartenenza e l'identità sono, paradossalmente, espresse dall'omologazione.

La vicenda di Atena, o, più verosimilmente, il fastidioso polverone mediatico che si è sollevato intorno alla donna, pare aver sortito un effetto importante: dopo la liberazione della giovane, in occasione del *Tehran International Book Fair*, il Presidente "moderato" Hassan Rūḥānī ha pubblicamente dichiarato di avere intenzione di concedere al suo popolo maggiore libertà di parola[49]. Sarà *vera gloria? Ai posteri l'ardua sentenza*[50].

Sitografia

AMNESTY INTERNATIONAL. <http://www.amnesty.it/stoptortura/documenti> (ultimo accesso: 23 Giugno 2016).

43 <http://www.ispionline.it/sites/default/files/pubblicazioni/iran_after_the_deal.pdfedition.pdf>, pp. 49-60

44 <http://iran.it/category/cultura/> (ultimo accesso: 19 Giugno 2016)

45 <http://iran.it/category/cinema/> (ultimo accesso: 19 Giugno 2016)

46 <http://iran.it/category/musica/> (ultimo accesso: 19 Giugno 2016)

47 <http://iran.it/category/arte/> (ultimo accesso: 19 Giugno 2016)

48 <http://www.ilfattoquotidiano.it/2016/02/25/iran-media-raccolgono-600mila-dollari-aumentare-la-taglia-su-salman-rushdie/2493214/> (ultimo accesso: 23 Giugno 2016)

49 <http://c4comic.it/2016/05/04/tehran-rilasciata-dalla-prigione-lartista-iraniana-atena-farghadani/> (ultimo accesso: 13 Giugno 2016)

50 Cfr. Alessandro Manzoni, *5 Maggio, vv. 31-32*. Ritengo doveroso ringraziare, in conclusione, gli amici Yerina Ruiu, Gianni Manca e Riccardo Noury di Amnesty International per i loro preziosi suggerimenti

CARTOONIST RIGHTS. < http://cartoonistsrights.org/crni-nikahang-nikkowsar/> (ultimo accesso: 17 Giugno 2016).

C4COMIC. <http://c4comic.it/2016/05/04/tehran-rilasciata-dalla-prigione-lartista-iraniana-atena-farghadani/> (ultimo accesso: 13 Giugno 2016)

ENCICLOPEDIA TRECCANI. <http://www.treccani.it/enciclopedia/iran/> (ultimo accesso: 13 Giugno 2016).

IN STORIA. <http://www.instoria.it/home/Conflitto_Iran_Iraq.htm> (ultimo accesso: 13 Giugno 2016).

RAI. <http://www.raistoria.rai.it/articoli/reza-palhavi-l%E2%80%99ultimo-shah/24802/default.aspx> (ultimo accesso: 13 Giugno 2016).

WORLD HAPPINESS REPORT. <http://worldhappiness.report/wp-content/uploads/sites/2/2016/03/HR-V1_web.pdf> (ultimo accesso: 19 Giugno 2016).

Eterno femminino in Leonora Carrington, Leonor Fini, Kay Sage, Dorothea Tanning, Remedios Varo in relazione all'avanguardia surrealista

Alessandra Scappini
Università degli studi di Firenze (UNIFI)

Riassunto: Questo saggio affronta alcuni aspetti riguardo alla concezione della figura femminile nell'immaginario surrealista e la questione relativa alla condizione dell'essere donna per Leonora Carrington, Leonor Fini, Kay Sage, Dorothea Tanning, Remedios Varo, poiché ognuna esprime la volontà di affermazione come identità e potenziale unitario del corpo, della mente, dello spirito in un sistema che per lungo tempo non ha dato spazio alle donne ed alla loro voce.

Parole-chiave: Surrealism, Leonora Carrington, Leonor Fini, Kay Sage, Dorothea Tanning, Remedios Varo.

1. La donna surrealista

Le figure femminili sono sempre state considerate artiste, 'compagne', 'amanti fedeli', 'amiche fraterne', secondo il punto di vista dominante maschile degli esponenti che gravitano nell'*entourage* dell'avanguardia surrealista 'guidata' dalla personalità carismatica di André Breton che presenta il primo manifesto nel 1924 e che negli ultimi anni Trenta, quando le artiste scrittrici Leonora Carrington, Leonor Fini, Kay Sage, Dorothea Tanning, Remedios Varo approdano nella capitale francese, è impegnato a pubblicare *l'Amor Fou* e ad elaborare il secondo manifesto del movimento "al servizio della rivoluzione".

Nell'immaginario surrealista la donna è concepita come musa e oggetto del desiderio, fonte di ispirazione poetica in quanto 'soggetto' generatore di suggestioni, immagini, stati interiori e 'oggetto' su cui trasferire pulsioni e passioni recondite. Come polo propulsore di energie emana un potere attrattivo, incarna l'eterno femminino nei suoi mol-

teplici aspetti. Capace di amare è l'essere amato per eccellenza, di generare, di prendersi cura, in quanto portatrice di vita e di conoscenza, alimentatrice del desiderio che nella sua onnipotenza scardina ogni schema prestabilito, tabù, ordine consolidato o sistema di convenzioni. I surrealisti la esaltano come donna angelo, donna fiore, frutto, bambina in relazione alla prospettiva di innocentizzazione[1], portatrice di salvezza in poesia e donna fatale diabolica in pittura[2], secondo una duplice immagine che risente del retaggio simbolista ottocentesco, mentre non accolgono il suo ruolo materno, sia per l'esigenza di opporsi al tipico modello della famiglia borghese, sia per la predilezione dell'onnipotenza del desiderio come liberazione delle pulsioni, per cui la donna diventa per loro propriamente l'emblema dell'erotismo. Scrive Jack J. Spector criticando la loro posizione: "Women as a subject appeared only as an adjunct of the Surrealist men's own needs and desires: the Surrealists pursued the mistress but ignored the mother. Their wide – ranging images of the woman in poetry and art hardly included maternity [...] even when they explored ancient myths" (Spector 1997: 166). In ogni caso Breton non concepisce neppure la figura oppositiva della prostituta, in quanto la 'libertà del desiderio' viene compromessa dallo stretto rapporto con la produzione e il commercio, anche se, in verità, sembra contraddirsi quando propone il modello di *Nadja*, una donna da lui conosciuta che diventa la protagonista di uno dei suoi romanzi autobiografici pubblicato nel 1928[3]. Come *streetwalking*, che riceve denaro in cambio di incontri di breve durata con 'amici', convulsa tra bene e male, è uno spirito libero che elude ogni legame o classificazione sociale e che potrebbe comportare, nella disillusione generale nei confronti del clima politico e dei mutamenti sociali, una rivoluzione futura; in lei sembra confluire e attenuarsi ogni opposizione e dualismo, retaggio di una concezione che disconosce l'alterità e la differenza come crescita e confronto, come riconoscimento della diversità, e impostata invece su distinzioni gerarchiche e scissioni che considerano la donna asservita e suddita. Nella

1 "*Femme – fleur, femme – fruit* e *femme – enfant* ma anche *femme fatale, fée et sorcière*: che sia rappresentata come fiore, frutto, bambina, come fata, donna fatale o strega, la figura femminile domina, ambiguamente e contraddittoriamente l'immaginario dei surrealisti" (Decina Lombardi 2008: V).

2 Donna buona e amata, distinta nella sua funzione salvifica e donna piovra e mantide capace di irretire e annullare il maschio, come spiega nella sua analisi Xavière Gauthier (Gauthier 1973: 141).

3 "La bellezza sarà convulsiva o non sarà - sono le ultime parole di Nadja (Breton [1928] 2007) similmente all'enunciazione al termine del primo capitolo de *L'amour fou*: La bellezza convulsa sarà erotico – velata, esplodente – fissa, magico – circostanziale o non sarà - scrive Breton nel 1937 nel romanzo che diventa la continuazione ideale di *Nadja*. Caratterizzato da una sorta di virtù magica associata soprattutto all'amore e all'erotismo, l'incontro del 'caso' è per Breton capace di sprigionare un'energia che rende 'convulsa' la bellezza, provocando la scintilla tra mondo esterno e mondo interno.

Lettera alle veggenti scritta tre anni prima[4], il fondatore del surrealismo affida alla donna il compito di aprire la via alla conoscenza superiore per la scoperta della pietra filosofale come la Pizia e la Sibilla cumana rispetto ai modelli maschili di Orfeo e Tiresia. Stato di *tranche*, enigma, parola profetica, follia[5] sono propri della veggente che intraprende il cammino nell'irrazionale attraverso il deragliamento di tutti i sensi rispetto alle capacità logiche, attribuite per tradizione all'essere maschile per giungere alla piena consapevolezza di sé e del mondo, per abbandonarsi all'inconscio, agli stati deliranti, all'onirismo, oltre i confini del possibile. Il dato biologico permette, in verità, di aprirsi all'ulteriore anziché confinare la donna nell'isteria senza via d'uscita[6]. La perfezione e la saggezza sono raggiungibili solo tramite l'unità corpo e mente con il terzo elemento della triade alchemica, l'anima o spirito, poiché solo la completezza permette la conoscenza e l'elevazione suprema. L'amore come energia pan erotica alimentatrice del desiderio di libertà assoluta e distacco da ogni vincolo, che assorbe tutto l'essere e permette la fusione tra elemento maschile e femminile nel *Rebis* alchemico, è altresì potenza trasformatrice e chi lo prova partecipa all'itinerario iniziatico come adepto impegnato nel percorso di vita. S*oror mystica* e *adeptus* diventano co - attori del processo di trasmutazione proprio attraverso la potenza del desiderio, come coinvolgimento erotico che mantiene vivo il fuoco luce - conoscenza[7].

---

4 "Faranno irruzione nelle nostre case alla vigilia della catastrofe felice. – scrive André Breton nella *Lettera alle veggenti* del 1925 - Non ci abbandonate: vi riconosceremo nella folla dai vostri capelli sciolti. Dateci delle pietre brillanti". Sacerdotesse, indovine, assimilabili alle streghe, sembrano quasi loro degenerazioni, secondo il risvolto diabolico e grottesco alimentato dalla tradizione medioevale, impegnate nella ricerca della verità. Ricordiamo di Arthur Rimbaud la Lettera del veggente (*Lettre du voyant*) del 1871.

5 La follia femminile è collegata spesso dalla tradizione con l'isteria. Al di là della nosografia psichiatrica che non comprende la sindrome isterica identificabile nella maggior parte dei casi con la dimensione del femminile, fin dall'antichità è stata ricondotta alla natura del genere, al dato biologico dell'essere donna come madre generatrice, protettrice ed al tempo stesso oggetto da possedere e da proteggere.

6 Attraverso la vista è capace di cogliere verità imperscrutabili, ma può anche ferire, irretire, ammaliare se lo sguardo è assimilabile alla figura di Eva peccatrice. Penalizzata proprio per lo sguardo che diventa, in verità, terzo occhio, quello della Sapienza, la donna riscopre se stessa, valorizzando il corpo in congiunzione con la mente, nell'intraprendere il percorso di conoscenza tra virtù e vizio, purezza e peccato, irrazionale e razionale che si vanificano nella fusione completa, nella totalità in cui materialità e trascendenza, animalità e spiritualità, sensitività ed emozionalità, corpo e anima/ spirito sono indistinguibili nella pienezza amorosa.

7 L'amore elettivo e reciproco come stato di grazia, dettato da un'attitudine mistica, l'amore come illuminazione nell'unità alchemica degli opposti come indistinto, permette dunque la libertà e la conoscenza. La dualità viene concepita dalla cultura del mondo occidentale in seguito alla nascita della scienza, ma, in verità, l' essere è unità integrale organica e psichica, per cui anche il corpo concorre alla rigenerazione e il fuoco d'amore è assimilabile alla luce che invita ad elevarsi verso il trascendente. Il rapporto si stabilisce tra donna - amore e luce - conoscenza.

Nel surrealismo – scrive André Breton – la donna sarà amata e celebrata come la grande promessa, quella che rimane dopo essere stata mantenuta. [...]. L'amore carnale e l'amore spirituale sono una sola cosa. L'attrazione reciproca deve essere abbastanza forte da realizzare, attraverso una complementarità assoluta, l'unità integrale, ad un tempo organica e psichica. E' effettivamente in gioco, qui più che altrove, in primo luogo, la necessità della ricostituzione dell'Androgino primordiale su cui tutte le tradizioni ci intrattengono e la sua incarnazione, sovranamente desiderabile e tangibile, attraverso di noi (Breton [1953], Breton 1962; 1966: 359-360).

Conoscersi, dunque, e conoscere l'altro da sé, oltrepassando ogni limite, affinché il riconoscimento della differenza diventi motivo d'indagine per completarsi, per cambiare, per rinnovare la vita e trasformare il mondo, come osservava Breton nel manifesto del 1924 riferendosi rispettivamente a Rimbaud e Marx, diventando veggenti: "Dico che bisogna essere veggenti, farsi veggenti: per noi si tratta soltanto di scoprire i mezzi per mettere in pratica questa parola d'ordine di Rimbaud" (Breton [1935], Breton [1962] 1966: 328)[8].

2. Donne artiste – scrittrici nell'entourage dell'avanguardia. Quale portato ?

Potremmo chiederci quali suggestioni possono aver tratto dall'ideale di donna concepito dai surrealisti le artiste e letterate come Leonora Carrington, Leonor Fini, Kay Sage, Dorothea Tanning, Remedios Varo che svolgendo la propria ricerca si approssimavano ai versanti dell'avanguardia gravitando nella temperie artistico culturale quasi al termine degli anni Trenta, a distanza di oltre dieci anni dalla sua incubazione e dalla sua nascita come movimento propulsivo che convogliava numerosi artisti in ambito internazionale, in verità, "ancora tutto al maschile"[9]. Sicuramente hanno riesaminato il modello bretoniano e

8 L'unica soluzione per cambiare la vita e rinnovare il mondo è l'oggettivazione del desiderio, l'amore folle senza limiti e unico come sintesi cosmica, 'porta stretta' da cui si possono scoprire nuovi orizzonti filosofici, vera 'forza rivoluzionaria' al di là della vita e della morte.

9 In verità personalità femminili non compaiono tra i firmatari dei manifesti dell'avanguardia surrealista, neppure nei testi saggio di chiarificazione e commento sulla poetica del gruppo che gradualmente, dagli anni venti ai quaranta trova nuovi accoliti, tantomeno nell'indagine storico – critica orientata a tracciarne gli intenti programmatici, i versanti di ricerca, i nuclei di indagine a petto del contesto sociopolitico, così da dedurre che sia stata privilegiata la 'linea maschile' dei fautori e dei seguaci, o addirittura 'patriarcale' al culmine della quale André Breton si distingue come capo e artefice.

hanno risentito della sua fascinazione, indagandone gli aspetti ma per esprimere nei loro esiti creativi in ogni caso una reazione all'ideale della donna musa, oggetto del desiderio e infante[10], poiché hanno preferito rivestire un proprio ruolo e agire con estrema indipendenza, pur manifestando possibili confluenze, al di là delle caratteristiche proprie della *femme*, nei riguardi della concezione del desiderio come follia amorosa e energia sovversiva capace di abbattere ogni criterio o stereotipo come *cliché* precostituito. Potremmo domandarci inoltre quali apporti hanno garantito attraverso le loro creazioni e concezioni all'*entourage* del movimento votato, secondo uno spirito rivoluzionario che è sempre proprio di una componente giovanilistica, a trasformarsi e rinnovare, sull'impronta dell'atteggiamento rimbaudiano rispetto all'esistenza, dell'emersione dell'inconscio freudiano che esplode nell'uniformità della logica omologante, del pensiero marxiano in merito all'*homo economicus* che, purtroppo, appare limitante nei confronti della libertà totale, desiderata quanto idealizzata dal gruppo surrealista, tanto da permanere come utopia. Non riconoscendosi completamente negli assunti del surrealismo e rinunciando a qualsivoglia classificazione, Leonora, Leonor, Kay, Dorothea, Remedios, sono uscite dall'ombra quando il movimento si 'trasferisce' nel contesto americano all'indomani dello scoppio del secondo conflitto mondiale, approdando a nuovi svolgimenti e implicazioni relative al contesto ambientale e non solo storico – culturale in cui vivono in 'esilio' volontario e lavorano a petto di situazioni, di eventi che possono 'trasformare' la vita, anche se tale esigenza spesso rimane solo un ideale. Commenta Paola Decina Lombardi:

> Nel periodo americano, mentre le vediamo sorridere per la prima volta anche nelle foto ufficiali del gruppo, le loro opere che compaiono quasi in sordina nelle collettive, fanno scalpore, grazie alle due mostre di Peggy tutte al femminile. Sono eccellenti, migliori dei maschi – scrive il critico del *New York Sun* - perché sono ancora più isteriche dei maschi. In effetti, le loro opere spiazzano (Decina Lombardi 2007: 387).

Non è un caso che alcune partecipano alla mostra *Women 31* organizzata a New York nel 1943 da Peggy Guggenheim[11], figura de-

10 "Una donna è esposta al desiderio degli uomini in rapporto alle sue attrattive. A meno che non sfugga, per un partito preso di castità, il problema consiste nel sapere a che prezzo, in quali condizioni, la donna cederà. Ma sempre, una volta rispettate le condizioni, la donna si dà come un oggetto" (Bataille 1967: 144). Potremmo chiederci: corpo come oggetto a funzionamento simbolico tipico della ricerca surrealista?

11 Incontra Max Ernst dopo la relazione di quest'ultimo con Leonora Carrington e lo sposa trasferendosi con lui negli Stati Uniti. A New York apre una galleria Art of This Century in cui espongono i maggiori artisti internazionali e si dedica al collezionismo. Uno spunto inte-

terminante per la valorizzazione dell'arte d'avanguardia, sul piano dell'*involvement* artistico culturale e, nel 1945, a una seconda mostra *The Women*, anche se già nel 1936 talune di loro compaiono nella esposizione *Fantastic Art, Dada, Surrealism* al Moma. Se Leonora e Remedios scelgono Città del Messico per continuare la loro sperimentazione artistica, migrando tra il 1941 e il 1942 dall'Europa, l'una in compagnia di Renato Leduc, sposato per convenienza[12], l'altra di Benjamin Péret, ricercato per la sua militanza a favore del fronte repubblicano durante la Guerra civile spagnola, Leonor preferisce Parigi ma espone negli Stati Uniti, Dorothea si trasferisce a Sedona nell'Arizona continuando la sua storia con Max Ernst iniziata proprio in concomitanza alla mostra *Women 31*, Kay costituisce con Yves Tanguy la sua residenza – museo a Woodbury nel Connecticut[13]. Il loro apporto si distingue anche in concomitanza al consolidarsi negli Stati Uniti del *Woman Liberation Movement* ed al moltiplicarsi di iniziative mirate all'emancipazione femminile per cui confermano la loro indipendenza dalle figure maschili rispetto alle infaticabili 'collaboratrici' degli anni Venti. Accolgono soprattutto l'immagine polisemica e riconciliante della fata, della grande madre, scaturigine della vita e simbolo del ritorno alle origini, donna ovale, prossima ad aprire le labbra del proprio ventre generatore del desiderio, donna luna, *femme nature* capace di mediare il rapporto dell'uomo con il mondo, figure paradigmatiche in cui confluiscono più significati simbolici e analogici e che, rispetto alla donna drago, virago, vagina dentata o mantide religiosa, compaiono e sfilano nelle creazioni di ognuna, anche se nell'opera di Kay quasi non appaiono presenze femminili, nonostante sia oltremodo un esempio emblematico del suo processo di costruzione interiore. Il potere seduttivo e sovversivo dell'Eros, la potenzialità dello sguardo innocente e magico, la capacità protettiva materna, l'onnipotenza del desiderio che comporta la trasmutazione per l'unità degli opposti e la predilezione per il meraviglioso si incarna

ressante per la discussione sui ruoli può riguardare la figura di Max artista sciamano e compagno in tempi diversi di Leonora, di Peggy, di Dorothea e, per una brevissima relazione, di Leonor.

12 In seguito alla prigionia di Max Ernst Leonora cade nello smarrimento totale e riuscirà a risolvere solo dopo l'internamento in un istituto a Santander. Per evitare di sottoporsi ad altre cure trasferendosi in South Africa secondo le decisioni paterne, prima di imbarcarsi a Lisbona riesce a raggiungere l'ambasciata messicana e chiedendo aiuto a Renato Leduc, poeta e scrittore di origine messicana conosciuto in precedenza, si sposerà con lui e partirà per il Messico (Aberth 2010: 51).

13 "Diventeranno grandi artiste come Kay Sage, Dorothea Tanning, Lee Miller, Remedios Varo e Leonora Carrington che ha mosso i suoi primi passi a Parigi accanto a Ernst. Prepareranno il terreno a un'apertura del gruppo che si riforma a Parigi dopo il ritorno di Breton, nel 1946. [...]. Dorothea Tanning, [...] a metà degli anni Quaranta aveva notato 'con una certa costernazione' come per i surrealisti la donna avesse 'un ruolo non diverso da quello che occupava nella popolazione in generale, compresa la borghesia" (Decina Lombardi 2008: XVII).

nelle molteplici facce che nelle loro creazioni coincidono con la miriade dei frammenti di uno specchio, come proiezioni di sé, infiniti *alter ego* di donne protagoniste di 'vite parallele' rispetto al movimento.

1.3. Paradigmi e simbologie femminili delle 'artiste della rivolta'

Leonor, Leonora, Remedios, come Dorothea e Kay nel loro itinerario creativo si riscoprono ognuna come *soror mystica* e persona alla ricerca di sé, mirando a quella totalità che André Breton riconosce nell'Androgino primordiale riconducendosi all'"Alchimia del verbo"[14]. Sacerdotessa capace di rivelazioni oracolari, guardiana e protettrice come deità maestosa, l'essere femminile popola l'universo immaginario di tali artiste scrittrici. Lo stretto rapporto con la natura che emerge specialmente nelle opere di Leonora, Leonor e Dorothea come dialogo, confronto e metamorfosi tra mondo animale e umano, rinvia infatti al culto della dea madre, proprio delle antiche civiltà del Mediterraneo[15], ed è sollecitato dal desiderio inconscio di recuperare un ambiente primigenio in cui poter vivere e nutrirsi dell' *humus* di una terra inesplorata per ritrovare se stessi. La loro predilezione della natura, del mondo animale come riscoperta dell'istintualità, dell'aurora della vita, quindi delle origini, dei sensi e delle percezioni emozionali, come immersione totale, appartenenza e generazione, potrebbe derivare dall'influenza surrealista, ma, in verità, dipende dal proprio modo di sentire, da una singolare componente femminile che permette primariamente di riferirsi ad un mondo archetipico[16]. Si riconoscono nella *natura naturans* come energia primordiale rispetto ai crismi della società che per loro coincide fin dall'infanzia e dall'adolescenza con la comunità più ristretta, l'ambiente familiare in cui hanno vissuto ansie, incertezze, conflitti, sottostando talora a obblighi da cui fin dall'inizio hanno tentato di sottrarsi per spirito di ribellione nel desiderio di liberarsi dai condizionamenti tradizionali. In tal senso si sono distinte come 'artiste della rivolta', anche se tutta inte-

14 Nel secondo manifesto del surrealismo nel 1929 André Breton parla di "Alchimia del verbo", di occultamento profondo invitando gli esponenti dell'avanguardia ad orientarsi verso l'alchimia e l'esoterismo.

15 "Per appropriarsi della propria identità, la donna surrealista non intende affatto accontentarsi di essere il legame più diretto con la madre - natura primigenia rinunciando così alla cultura, deve piuttosto ripercorrere la strada fino al Matriarcato e al culto della Grande Dea, fino ad arrivare ad uno stadio pre – umano dove può assaporare quella familiare e originale 'confusione tra mondo umano e animale" (Colvile 1993: 61, Ingarao 2014: 49). E' un atteggiamento proprio di ognuna delle artiste che gravitano nell'*entourage* dell'avanguardia.

16 "The Surrealists often inadvertently associated the magical qualities they found in Woman with the Primitive, which could serve a magical function for the Surrealists, offering perhaps an exorcism comparable to Picasso's experience at the Trocadéro early in the century [...]. And the exaltation of convulsive beauty in women parallels the praise of tribal fetishes at the expense of canonical Western "masterpieces" (Spector 1997: 177).

riore, ma che si manifesta chiaramente per contrasto e reazione talora come gusto per la provocazione e l'eversione, atteggiamenti che, ancora una volta, possono conciliarsi con la prassi rivoluzionaria surrealista, in termini di 'inaccettazione, trasgressione, sovversione'. Nell'universo di immagini fantasmatiche e enigmatiche spesso androgine di Leonor Fini, conosciuta come 'diva negromantica', 'chiaroveggente per eccellenza', icona della trasgressione, trapela uno sguardo *voyeuristico* di compiacimento, pan erotico e ammiccante, che invita alla divergenza come 'gusto per la diversità'. Adoratrice della bellezza come appare nelle opere pittoriche *La vita ideale* (1950) o *La guardiana delle fonti* (1967), *Dama ovale* (1956) o *La pastorella delle sfingi* (1941), assume una fisionomia ogni volta diversa in cui specchiarsi attraverso il travestimento e secondo gli stati d'animo del momento vissuto, quasi a ribadire a se stessa la necessità di vedersi, di scoprirsi nei rivoli più profondi per cogliere i turbamenti, le inquietudini, le ansie soffuse al di sotto di una mantiglia preziosa o di un eccentrico cappello, della perfezione anatomica o della pelle vellutata di una nudità giovanile. Nel territorio liminale del meraviglioso, spazio di frontiera aperta, Leonora Carrington sembra concentrarsi sulla riaffermazione del ruolo, aspirando alla fusione degli opposti propria del processo alchemico, alla totalità dell'io attraverso una rivoluzione di se stessa come essere dinamico, fluido, ibrido. Nello spirito della *mimicry* irigarayana[17], nella sua produzione letteraria, come scrive Tiziana Agnati, riproduce, per sovvertirlo, il discorso della 'cultura dominante' del gruppo surrealista, per cui la figura della musa statuaria o della *femme – enfant* si trasforma provocatoriamente in una creatura inquietante di connotati incerti e dall'identità biologica e sessuale indefinita[18], con il volto sconcertante della istintualità, della terribilità della natura bestiale come l'immagine totemica della iena divoratrice nel racconto *La débutante* (1939) o protettrice nel dipinto *Selfportrait* (1937-1938) in cui compare insieme al cavallo emblema ossessivo della libertà. Le immagini di adolescenti visionarie e silenziose in stato di

17 Il riferimento a Luce Irigaray, figura conosciuta come precorritrice e fautrice del riconoscimento della diversità femminile nell'uguaglianza sociale, risulta appropriato. "Oggetto privilegiato dello sguardo dell'autrice rimane quindi, come nel surrealismo al maschile, il corpo della donna. Ma se in esso lo sguardo dei surrealisti riconosce un significante vuoto su cui proiettare una pletora di significati che incarnano il desiderio del maschile, in Leonora Carrington lo sguardo scivola sul corpo per dirigersi all'interno, in un percorso introspettivo volto a rivelare un sé più autentico" (Agnati 2003: 15-18).

18 "L'idea di allucinazione fisiologica è suggerita da immagini che hanno una presa diretta sulla realtà del corpo. Nel sovvertimento onirico, per esempio, il corpo può venire rovesciato come un guanto, in un processo che potremmo chiamare di interiorizzazione. […]. La prospettiva onirica può inoltre invertire le coordinate usuali dell'esperienza corporea, fino a capovolgere i termini consueti di attrazione e repulsione. In Leonora Carrington immagini e fogge ibride, animalesche, mostruose o cruente non solo non suscitano orrore, ma si caricano di una forte connotazione erotica" (Agnati 2003: 54).

attesa, dipinte tra porte semiaperte di labirinti domestici da Dorothea Tanning prima del suo incontro con gli esponenti dell'avanguardia[19], sono *alter ego* di se stessa, immerse misteriosamente nelle loro fantasie erotiche. La loro curiosità, come potenza pan erotica dello sguardo nel passaggio dalla pubertà all'adolescenza, al culmine dell'irrompere del desiderio, invita alla perdita dell'innocenza e desta inquietudine, come in *Children's Games* (1942)[20], in cui si intravedono orifizi che possono aprirsi alla libido o all'origine della vita. Parlano attraverso il corpo, esprimono come presenze ossessionali il loro potenziale determinando un punto di frizione con la "legge del padre", autoritarista e patriarcale[21], raggiungono lo stato di estasi pura in *Musical Chairs* (1951) o in *Palaestra* (1947), intocche da ogni esperienza fisica, esplorando in se stesse le tensioni più profonde e i desideri più reconditi, partecipi di una gioia spirituale non fallica, testimoniando nella loro inquietudine il loro potere creativo femminile. La donna può trasformare il mondo, le sono attribuite le potenzialità per alimentare il cambiamento, le è affidato il compito arduo di rinnovare la vita, facendo tesoro delle proprie emozioni e della propria mente creatrice. Questo è il portato che trapela dalla mente ordinatrice di Remedios Varo, il cui itinerario è similmente a Leonora un viaggio al femminile concepito come percorso di maturazione, crescita, mutamento che coincide con il processo alchemico, per cui dalla situazione reale spazia nell'immaginario per modificare la prospettiva quotidiana della donna impegnata, secondo un'immagine stereotipata, a tessere e ricamare, come in *Bordando el manto terrestre (Embroidering Earth's Mantle)* (1961) in cui presta il lavoro manuale per ordire un disegno superiore[22], come vestale che alimenta il fuoco sacro, o in *Tejedora roja (The Red Weaver)* (1956) e in *La tejedora de Verona (The Weaver of Verona)*, in cui dà origine dal proprio lavoro a maglia ad una *silhouette* femminile in rosso, colore simbolico del fuoco alchemico, prossima alla fuga attraverso una finestra per intraprendere l'avventura. La vita ordinaria diventa rivelatoria e ogni oggetto o elemento reale si

19 L'immagine della donna – infante non deriva, come suggestione, dalla poetica bretoniana, poiché appare nella pittura della Tanning in antecedenza rispetto al suo incontro con i Surrealisti, come affermano Jean Bailly e Robert Morgan nei loro studi. Infatti è possibile verificare che nel 1937 realizzava illustrazioni per *The Coast*, una rivista che proponeva bambine come protagoniste.

20 "I read somewhere that what I believed to be poetic and sublime testimonials of my conviction that life is a desperate confrontation with unknown forces are in reality cute girlish dreams, flaring with sexual symbols" (Tanning, cit., Jouffroy 1974: 48).

21 Dorothea nomina anche Lacan, oltre a parlare di Duchamp nel suo libro : "Marcel, sly and enigmatic with Lacan, both of them like heads of state avoiding collision under the watchful eye of Robert Lebel, chronicler of great thoughts" (Tanning 2001: 218).

22 "Para Remedios el viaje reflejará un continuo tiempo transcurrido, un desplazamiento a la vez exterior e interior en busca de la sabiduría y la realización spiritual. [...]. Remedios Varo presenta la mujer como activa participante del secreto de la mision de la vida humana" (Rosa 1999: 271).

metamorfizza e acquisisce un significato simbolico e metaforico in uno scenario magico. Anche Kay Sage procede secondo un desiderio di costruzione che rispecchia una volontà di procedere nella conoscenza di se stessi e del mondo per acquisire consapevolezza e migliorarsi attraverso un'energia costruttiva che trapela nelle sue opere interpretate da Breton, dopo averle viste per la prima volta al Salon des Surindépendants nel 1938, come realizzazioni di impronta maschile. Nella sua pittura visionaria gli oggetti presenti del soggetto assente abbandonati a se stessi, panneggi e teleri, impalcature metalliche e lignee, diventano autentiche *scaffolding* per la costruzione dell'io, come torri simboliche, obelischi *totem* che si ergono nelle radure deserte da *Monolith* (1942), *A Finger on the Drum* (1940), a *Lost Record* (1940), *At the Appointed Time* (1942), nel silenzio e nell'assenza, nell'immobilità del tempo e dello spazio inabitato, fantasmatico, come un ambiente dopo una tempesta o desolato da *day after*. Liberarsi, fuoriuscire significa cambiare, rinnovarsi, tentare un percorso di autoconsapevolezza e di emancipazione della condizione femminile.

1.4. Per un'ipotesi femminista

L'indagine critica femminista a suo tempo ha sottolineato l''attitudine patriarcale'[23] dei surrealisti, che non pensarono a collegare la contestazione proletaria all'emancipazione femminile, rimanendo quasi esclusivamente un 'gruppo maschile' anche se, come sottolinea Robert Short,"No comparable movement outside specifically feminist organizations has had such a high proportion of active women participants (Short 1980: 59)[24]. Piuttosto radicale appare l'affermazione di Penelope Rosemont quando introduce le tematiche del suo libro dedicato alle *Surrealist women*:

> Unlike most twentieth – century cultural and political currents, the Surrealist Movement has always opposed overt as well as de facto segregation along social, ethnic, or gender lines. From the very

23 "The attitude of the Surrealists toward women in large misure reflected the viewpoint of a patriarchal society, for these male writers and artists, women could serve as instruments of the imagination or of pleasure, but could not easily transgress these bounds and make independent contributions, and one must reject recent claims that Surrealists were not anti-feminist" (Spector 1997: 162).

24 "Si dice che il Surrealismo non sia stato particolarmente incline al femminismo. Per – i suoi esponenti - le donne non erano sicuramente le amazzoni bellicose dipinte dai futuristi, ma piuttosto, secondo la formula di Baudelaire, esseri che proiettavano sulla vita "l'ombra più grande e la più grande luce", o esseri come il mago evocato da Breton in *Arcane 17* (1946) e come – le figure femminili di Gustave Moreau, pittore simbolista i cui dipinti avevano incantato l'adolescenza dello stesso Breton" (Passeron 2002).

first issue of La Revolution Surréaliste, movement publications have featured writings by women alongside those of their male comrades (Rosemont, 1998: XXIX - XXXII)[25].

L'esigenza di rivolta per le artiste – scrittrici menzionate in questo saggio non concorda certamente con l'intenzione politica, anzi mira alla rivalutazione dell'essere femminile prima di tutto come persona nella sua integrità, attraverso un rinnovamento totale che per i surrealisti poteva derivare solo dalla "condanna della società di classe, dello stato, dell'economia, della chiesa, della cultura, in una parola la civiltà borghese" (Fé 1980: 15), così da conferire valore alla diversità e alle differenze scardinando ogni schema precostituito, ogni convenzionalismo sociale e tabù sessuale. Se è vero che Leonor Fini non indugia verso caratterizzazioni e riferimenti di matrice o natura femminista, come sottolinea Constantin Jelenski[26], per valorizzare il ruolo femminile rispetto a quello maschile, aspira comunque al recupero di una società matriarcale in cui la donna, come nelle antiche civiltà dell'area mediterranea, assume il ruolo di madre, genitrice, ma anche protettrice e organizzatrice della comunità, dedita in relazione alle sue potenzialità naturali, ad una serie di compiti utili per la sua crescita e il suo sviluppo Percorrendo il sentiero dell'esistenza Dorothea Tanning preferisce essere considerata 'come persona' e quando scrive una lettera agli editori di *Surrealism and Women*[27] reclama la sua posizione di essere umano definendosi artista piuttosto che 'donna artista'[28] per i suoi scritti letterari e e *visual works*. Critica altresì l'approccio di connotazione separatista di un'arte tipicamente femminile che potrebbe distinguersi nell'ambito dell'avanguardia[29], nei cui confronti prende le distanze affermando ironicamente

25 P. Rosemont include nel suo libro "all the women […] have been co – thinkers and co – dreamers in surrealism's revolutionary project"e aggiunge: "Of the more than three hundred women who have participated in the Surrealist Movement, writers have been a minority […]. Altough the contributions of women have been acknowledged and in some cases celebrated within the movement itself, they are hardly known outside it". Sottolinea che sono stati considerati maggiormente gli esiti pittorici, mentre i contributi femminili sono stati per la maggior parte letterari. Inoltre scrive: "My aim here has not been to separate the sexes or to exclude men, but rather to include more women - rispetto ad altre antologie così da permettere – to speak in their own voices" (Rosemont, 1998: XXIX - XXXII).

26 "La società immaginaria creata dalla Fini è dichiaratamente matriarcale, nella misura in cui essa ricrea l'organizzazione spirituale delle società primitive di natura, appunto, matriarcale. Tuttavia, questo non vuole essere segno di un'ipotetica superiorità femminile, bensì dell'appartenenza naturale a una cultura antichissima" (Jelenski, cit. Godard 1999: 31).

27 Tanning, D., *Statement made*, 3 dicembre 1989 (Caws, Kuenzli, Raaberg 1991: 228).

28 "Regardless of her own intention and position, Tanning's works. I believe, evidence a woman's voice" (Kang 2002: 89 – 104).

29 Nel suo libro autobiografico *Between lives* (2001) Dorothea Tanning riflette proprio sull'essere donna, di cui ammette con ironia la doppiezza e l'ambiguità in senso positivo, come ruolo agonico, sentendosi lei stessa uomo oltre che donna e critica/sottolinea gli aspetti fallimentari del Surrealismo di seconda generazione.

riguardo ai suoi esponenti che, al di là delle loro abitudini sessuali, non li aveva mai sentiti parlare di diritti di uomini e donne, benché ne *La revolution surréaliste* nel 1924 si proclamasse la necessità di arrivare a una nuova dichiarazione dei diritti dell'uomo. Alla domanda *What's a woman* Leonora Carrington risponde in un articolo pubblicato in Messico nel 1970 (Rosemont 1998: 372) in maniera piuttosto scettica e ironica interrogandosi sulla propria identità per ricondursi alle origini animali e istintuali dell'essere umano ponendo in crisi il razionalismo cartesiano per lei estremamente riduttivo. Manifesta un potere della volontà ed un'esigenza di libertà che le comportano di partecipare, nel periodo della contestazione del Sessantotto e dei primi anni Settanta quando, dopo l'esperienza in Chiapas ritorna nel Messico, alla nascita del movimento femminista per il riconoscimento dei diritti, assumendo responsabilità e diventando attivista. Elabora, infatti, nel 1972 *Mujeres Conciencia*, un *poster* dimostrativo a favore della liberazione delle donne, in cui compaiono emblemi come l'uovo e il serpente per la nascita di un essere doppio che riunisce corpo e anima nella figura di Eva nel passaggio dalla *nigredo* all'*albedo*[30]. In verità la sua militanza deriva essenzialmente dalla transizione da una presa di coscienza individuale ad una prettamente politica e collettiva, da una rivoluzione di dimensione privata, come sottolinea Withney Chadwick (Chadwick 1986: 37), dettata da un'esigenza di cambiamento e rifiuto del sistema. Una tappa importante per la sua *feminist consciousness* è la relazione emozionale e spirituale che instaura con Remedios quando come 'esiliate' vivono in Messico alimentandosi di nuove energie per la stagione più prolifica della loro ricerca artistica[31]. Ambedue nelle loro opere trasformano alcuni eroi mitici per tradizione maschili, in deità e forme femminili, come il Minotauro, quale fusione tra istintualità animale e pensiero umano, in *El minotauro* (1959) o *Temple of the Word* (1954) di Leonora, rispetto all'eroina che assume le sembianze della mitica Arianna capace di resistere solo attraverso il possesso di due mondi, animale e umano, istintuale e mentale, corporeo e spirituale, come in *And Then We Saw The Daughter of the Minotaur* (1953). Diventa la *Cazadora de las estrellas* (1956) per Remedios, che si alimenta di energie cosmiche per assumere un potere superiore

30 Nel 1975 inoltre è presente come altre artiste, quali Frida Kahlo, Alice Rahon, Olga Costa, Lilia Carrillo, Cordelia Urueta, Remedios Varo alla mostra *La mujer como creadora y tema del arte* presso il Museo de Arte moderno di Città del Messico nell'intento di rivendicare il rilievo del ruolo femminile di fronte al potere dominante maschile.

31 "La condizione della donna in Messico è cambiata radicalmente rispetto a quando sono arrivata – spiega Leonora – la situazione è decisamente evoluta: oggi le donne sono molto più presenti nella società. Io credo che gli esseri umani si lascino dominare da chi ha più potere: denaro, forza, armi, e storicamente l'uomo è sempre stato più potente della donna" più vulnerabile e occupata in una funzione di cura, tanto da concludere: "Così gli uomini nei secoli hanno fruttato la loro posizione di forza" (Carrington 2004, Sileo 2007: 45).

mentre trattiene la luna imprigionata in una gabbia per impossessarsene o per nutrirla come un ucccellino come in *Pábulo celeste/ Celestial Pablum* (1958), utilizzando la polvere di stelle. Conoscenza, energia creativa sono espressioni cui attingono le nostre artiste – letterate per attribuire un senso alla propria esistenza. Anche Kay rispecchia una volontà di procedere nella conoscenza di se stessi e del mondo per acquisire consapevolezza e migliorarsi. In verità le sue 'strutture' in costruzione isolate nell'immensità dello spazio e non finite, diventano totemiche dal momento in cui in esse si proietta il suo desiderio di costruire il proprio essere quasi con ossessiva inquietudine, la necessità di resistere, di elevarsi, di rafforzarsi, come *alter ego* anche nel momento in cui questa possibilità sembra difficile a realizzarsi, con il rischio di abbandonarsi a se stessi. L'introspezione psicologica diventa impegno quotidiano per avanzare nella propria edificazione come emerge in *Interim* (1949), una delle elaborazioni più emblematiche, e si manifesta specialmente dalla metà degli anni Quaranta, dieci anni dopo il suo approdo al surrealismo[32] che ricorda nella sua opera autobiografica *China Eggs* come unica scelta meritevole, anche se spesso non era riconosciuta come artista[33] come se vivesse nell'ombra[34].

1.5. Conclusioni

Sicuramente come per le personalità che in modalità diverse si sono avvicinate all'avanguardia per allontanarsene, per Leonor, Leonora, Remedios, Kay, Dorothea il Surrealismo ha agito contemporaneamente da forza centripeta attraente e centrifuga distanziante. Il loro stretto rapporto

32 Il rischio di abbandonarsi a se stessi si manifesterà dopo la scomparsa del compagno Yves Tanguy nel 1955, inizio della *pars destruens* di Kay che non troverà più la forza per resistere, come appare nelle sue poesie composte nel medesimo periodo per due anni e nel libro autobiografico *China Eggs*, fino al suicidio.

33 Coloro che si recavano a Town Farm nel Connecticut, dove si trasferisce insieme a Yves Tanguy agli inizi del 1946 desideravano incontrare lui e non lei, che per alcuni era una *cold woman*, e per altri solo *a wife of an artist*, tanto che quando vince un premio in occasione di una mostra agli inizi degli anni Cinquanta le notizie sui giornali locali la definiscono *a wifehome*. "People who knew Sage socially express a less naive view of the distance she kept, but they call attention to it nonetheless". Per alcuni era 'a remote and private person', per altri 'generous', 'a New England lady'. Singolare la testimonianza di un amico di Yves, Enrico Donati: "Tanguy was the painter. I mean , we were the friends of Tanguy because he was the painter, the master. She was his wife, but we went there to Woodbury to see Tanguy" (Suther 1997; Suther, Manuel, 1997: 128).

34 "Nel 1951 Sage won first prize in oil at the Eastern States Exposition of Connecticut Contemporay Art, a competition that Tanguy also entered. [...] In an article on the Eastern States prize the *Hartford Times* [...] a headline announces: "Housewife Wins An Art Exhibition" (Suther 1997; Suther, Manuel, 1997: 132). La prima retrospettiva di rilievo è stata organizzata nel giugno 2011, *Double Solitaire: The Surreal Worlds of Kay and Yves Tanguy*, a cura di Sephen Robeson Miller e Jonathan Stuhlman presso il Katonah Museum of Art in Katonah, nei pressi di New York dove è conservato l'archivio dell'artista.

tra arte e vita ha permesso l'originarsi del lavoro creativo in quanto che le esperienze del vissuto hanno direttamente influenzato la loro sperimentazione artistica, L'una diventa verifica dell'altra in base ad un'ipotesi, potremmo dire, al femminile, nell'atto di rivelare una forza energetica solitamente attribuita all'essere maschile, mentre in verità è propria di ognuna di loro, come potenziale dinamico nel connubio tra mente e corpo, tra razionalità e fisicità, tra emozionalità e percezione, così da condensarsi nelle opere tanto da originare nell'espressione interiore dell'immaginario ulteriori energie che si alimentano in un *continuum*, testimoniando il valore della persona, al di là di fantasie pure che scattano dall'automatismo psichico e dall'inconscio e di ogni distinzione di genere. Il loro desiderio consiste nell'approdare attraverso l'integrità mente e corpo, che purtroppo sono sempre stati considerati distinti, come sottolinea Sigfried Giedion (Giedion, [1941], 1953; [1948], 1967) ad un rinnovamento di sé, attraverso il cambiamento, passo dopo passo, senza inutili sforzi, ognuno cadenzato per giungere a edificare se stesse camminando fino alla sommità di una 'torre' che coincide con la scoperta della verità, come processo continuo, da ripercorrere ogni volta, senza assolute certezze.

Bibliografia

ABERTH, Susan. L. (2010): *Leonora Carrington. Surrealism, Alchemy, and Art*. New York: Lund, Humpries, Burlington: Farnham Surrey, USA.

AGNATI, Tiziana (2003): *Leonora Carrington. Il surrealismo al femminile*. Milano: Selene Edizioni

BATAILLE, George (1967): *L'erotismo*, [1957]. Milano: Sugar.

BRETON, André (1966): "Situation surréaliste de l'objet", [1935], "Du Surréalisme en ses oeuvres vives", [1953], *Manifestes du Surréalisme*. Paris: J. J. Pauvert,; Torino: Einaudi, Torino, 328; 359-360.

CARRINGTON, Leonora (1998): "What is a woman?", *Cultural Correspondence*, 12-14, [1981], ROSEMONT, Penelope (1998), 372.

CAWS, Mary A., KUENZLI Rudolf E., RAABERG, Gwen (1993): *Surrealism and Women*, Cambridge, Massachussets: MITpress.

CHADWICK, Withney (1986): "Leonora Carrington. Evolution of a Feminist Consciousness", *Woman's Journal*, Knoxville, Tennesse: Woman's Art Inc. 7: 37-41.

COLVILE, Georgiana M. M. (1993): "Beauty and/ Is the beast:animal symbology in the work of Leonora Carrington, Remedios Varo and Leonor Fini", CAWS Mary A., KUENZLI Rudolf. E., RAABERG Gwen (1993: 159-181).

DECINA LOMBARDI, Paola (2008): *La donna, la libertà, l'amore: un'antologia del surrealismo,* Milano: Mondadori.

FE', Franco (1980): *Il surrealismo e la critica*. Venezia: Marsilio.

GAUTHIER, Xavière (1973): *Surrealismo e sessualità*, (trad. di A. Traversi), Milano: Sugar.

GIEDION, Sigfried (1953): *Spazio Tempo e Architettura. Lo sviluppo di una nuova tradizione* (trad. Labò M.) [1941]. Milano: U. Hoepli.

GIEDION, Sigfried (1967): *L'era della meccanizzazione*, (trad. di Labò M.), [1948], Milano: Feltrinelli.

GODARD, Jocelyne (1999): *Leonor Fini: le realtà possibili*, Milano: Selene Edizioni

INGARAO, Giulia (2014): *Leonora Carrington. Un viaggio nel novecento. Dal sogno surrealista alla magia del Messico*, Milano – Udine: Mimesis, 49.

JELENSKI, Constantin (1963): *Leonor Fini.* Milano: Galleria EPI, GODARD, Jocelyne (1999), 31

JOUFFROY, Alain (1974): "Dorothea Tanning: le chavirement dans la joie". *XXe siècle*, N. S.: Paris. 43: 48.

KANG, Soo Y. (2002): "Tanning's pictograph: repossessing woman's fantasy", *Aurora*. Woodcliff Lake, New York: WAPACC Organization. 3:89 – 104.

PASSERON, René (2002): *Surrealismo. Il sogno e l'inconscio nell'arte*, Santarcangelo di Romagna: Keybook.

ROSA, Maria L. (1999): "Remedios Varo: Tejedoras del Universo". *Goya*. 271/272: 271 - 278.

ROSEMONT, Penelope (1998): *Women. An International Anthology*. Austin: University of Texas.

SHORT, Robert (1980): *Dada and Surrealism*. Portland: Octopus Bks.

SPECTOR, Jack J. (1997): *Surrealist art and writing 1919 – 1939: the gold of time*, Cambridge:University Press. 162.

SUTHER, Judith D. (1997): "The Productive Years 1946 – 1954", SUTHER Judith. D., MANUEL, Elizabeth (1997): *A House of Her Own: Kay Sage Solitary Surrealist*. Nebraska Press, US, 1997, 128.

TANNING, Dorothea (2001): *Between Lives. An Artist and The World*, New York - London: W. W. Norton & Company.

Marga Gil Roësset, la fuerza de la artista innata

Montserrat Siso Monter
Universidad de Educación a Distancia

Salvador Pla Pérez
Universidad de Valencia

Resumen: Marga Gil Roësset es una escultora poco conocida para el gran público, su vida fue muy corta, ya que se suicidó cuando solo contaba con veinticuatro años por un amor no correspondido hacia Juan Ramón Jiménez. Sin embargo hay mucho más detrás del nombre de Marga Gil Roësset, fue una dibujante precoz, ilustró los cuentos que escribió su hermana Consuelo Gil Roësset, y realizó bellas esculturas de las que emanaba una fuerza natural. Trataremos de dar luz a la obra de la artista ya que, tras su trágica muerte, su propia familia y la sociedad se encargaron de dejar en penumbra su breve existencia. A ello colaboró la propia Marga Gil Roësset quien, poco antes de morir, se encargó de destruir una gran parte de sus creaciones. Su obra nos recuerda a la realizada por Camille Claudel, así como a la gran fuerza mostrada por esta a la hora de realizar esculturas.

Palabras claves: Mujeres artistas; Escultura; Visibilidad mujeres; Ilustración; Genio creativo.

El comienzo del siglo XX supuso para la sociedad la entrada a una nueva centuria, que a la poste resultaría un siglo lleno de novedades e innovaciones, pero también un periodo lleno de conflictos bélicos, que conllevaron la ruptura de los esquemas tradicionales que hasta ese momento habían imperado.

Para la mujer fue un siglo de cierta apertura, del comienzo de la liberación del corsé patriarcal, que todavía hoy en día nos sigue oprimiendo. Durante el periodo final del siglo XIX y comienzos del siglo XX, las mujeres artistas por norma general pertenecían a una clase social alta, ya que las mujeres de clases más bajas no podían aspirar, ni siquiera tenían la opción o el tiempo para pensar en pintar, dibujar o realizar esculturas, tenían otras obligaciones prioritarias de las que preocuparse. De este modo, estaba bien visto que las damas de la alta sociedad recibieran cierta educación, es decir que aprendieran

algo de música, pintura, dibujo, en realidad se trataba de evitar que estuvieran ociosas, no de educarlas realmente, el objetivo principal no era otro que el de proporcionar una educación superficial, en actividades que se consideraban aceptables para las damas de la alta sociedad. Tal como dice Estrella de Diego en su libro *La mujer y la pintura del XIX Español*: "La pintura, y más claramente el dibujo, formaban, por lo tanto, parte de la educación que toda señorita que se preciara de serlo debía recibir" (De Diego 1987: 165)

Pero en cierta forma gracias a este pensamiento que podríamos decir ilustrado, podemos encontrar mujeres artistas que vivieron de su arte en esta época y posteriormente. No son muchas, pero desde luego son más de las que la historiografía ha sido capaz de mostrarnos hasta la llegada de los denominados estudios de género. Entre éstas destacan las de una familia que dio grandes artistas femeninas, esto se debe gracias a la educación que recibían, que era digamos una educación "ilustrada".

Esta familia de artistas femeninas son las Roësset. Entre estas cuatro artistas femeninas encontramos a Marga Gil Roësset, escultora de gran talento, que tuvo una vida breve.

Nació el 5 de marzo de 1908 en Madrid, su padre fue ingeniero y militar y su madre Margot Roësset, era una mujer muy cultivada, esto hizo que Marga y su hermana recibieran una educación única.

Marga vino al mundo podríamos decir que casi sin querer venir, de hecho nació con problemas, o débil y se sabe que la madre la tuvo en brazos día y noche, hasta que superó el episodio, es por ello que su educación no fue tan rigurosa y severa como la de su hermana Consuelo, pero no por ello fue una educación menos cuidada.

Por las mañanas las hermanas estudiaban idiomas, historia y arte con un profesor particular, como bien nos describe Nuria Capdevila-Argüelles en su libro *Artistas y precursoras; Un siglo de artistas Roësset* (2013: 148) y por las tardes su padre le daba a ella y a su hermana Consuelo clases de física y matemáticas en casa. Estas hermanas recibieron una educación esmerada y no la que se impartía a las señoritas en ese momento, estas niñas fueron una excepción ya que recibieron la educación que recibían los niños, una educación para ser hombres de provecho, en este caso mujeres con un futuro brillante, cómo ocurrió en el caso de Consuelo Gil Roësset que fue escritora y luego una gran editora, y como hubiera ocurrido con Marga si no se hubiera malogrado tan joven.

De esta cuidadosa educación devino que Marga con tan solo doce años hablara cuatro idiomas, y que con trece años ya hubiera ilustrado de una forma excepcional los cuentos que su hermana Consuelo había escrito.

Estos cuentos fueron, "El niño de oro" que se publicó en Madrid y "Rose Des Bois" que fue publicado en Paris. En cierto modo estos cuentos fueron auspiciados por su madre, ya que incitaba a Marga y a Consuelo a crear textos y dibujos originales, y si lo hacían recibían algún premio como una merienda especial (Capdevila-Argüelles 2013: 149) fomentando de esta forma la creatividad en sus hijas. Una creatividad que conllevó que Marga destacara primero como ilustradora, y más tarde como escultora.

De este modo los primeros años de su vida como creadora, Marga los pasó haciendo ilustraciones, son numerosos los dibujos que Marga realizó y a día de hoy se conservan, y no solo los que encontramos en estos dos cuentos y un libro que realizó más tarde, con letra de su hermana Consuelo y canciones de su cuñado José María Franco Bordons. En este libro "Canciones de niños", hay tres ilustraciones de Marga, en "Rose des Bois" un cuento de 93 páginas hay 40 láminas de Marga y en el "Niño de oro" que posee un formato de 48 páginas encontramos 22 ilustraciones de Marga, claro está aparte de las portadas que estos cuentos poseían y que ilustró Marga. Estos datos hacen destacar el dominio de Marga sobre la ilustración con tan sólo trece años, que es cuando realizó los cuentos, y esto nos lleva a afirmar que Marga Gil Roësset fue una pequeño genio y además se conoce que era tan polifacética que manejaba con maestría desde la tinta china y la acuarela, la técnica del vaciado en escayola y bronce a la talla de madera y todo esto tan sólo en un espacio de diez años de su vida. Se preveía un futuro único para esta artista, pero veamos que fue lo que en realidad ocurrió.

Desde los quince años Marga se volcó en la escultura, aunque no es conocida por ello hasta 1930, cuando expone su trabajo por primera vez. Al mismo tiempo y con motivo de esa exposición empiezan a aparecer entrevistas que se le realizan, una de ella en el *Crónica* donde es preguntada por Rosa Arciniega De Granda cuales son sus maestros de escultura, a lo que Marga respondió:"Ninguno. Fue un día mi madre a ver a Victorio Macho. Vio mis trabajos y la dijo: "Deje usted a su hija que siga sola.» Y así trabajo, sin consejos de nadie, sin influencias de nadie, «único modo de formarme un estilo propio." (Arciniega de Granda 1930: 15) con estas palabras Marga dejaba ver de forma translucida como ella era autodidacta, y como contemplado su trabajo por los grandes del momento la opción de que siguiera trabajando sola y creciendo de forma única era la más coherente y justa.

En esa misma entrevista del periódico Crónica (Arciniega de Granda 1930: 15) se le pregunta a Marga cual es la obra que ha realizado que más le gusta, ella sin titubear responde: "las que pienso hacer" (Arciniega de Granda 1930: 15), lo cual nos habla de las ideas artísticas que bullían en la cabeza de Marga y de un futuro que de no haberse truncado hubiera sido espectacular.

También es preguntada por su escultura "Adán y Eva" de 1930. Marga dice:"Yo intento siempre operar sobre mis esculturas de dentro afuera. Es decir, trato de esculpir más las ideas que las personas. Mis trabajos, en cuanto a la forma, podrán no ser muy clásicos; pero, por lo menos, llevan el esfuerzo de querer manifestar su interior." (Arciniega de Granda 1930: 15) De esta forma Marga dejaba claro como su fuerza creadora se imponía a la técnica y al aprendizaje que se consideraba académicamente correcto y la verdad es que si observamos todas sus esculturas que se conservan tienen una fuerza y un sentimiento del que solo una genio podría dotarlas. Por otro lado el no formarse en una academia fue una ventaja a la hora de elegir de forma libre los temas que quería dibujar y esculpir, ya que había temas que no estaban bien visto que pintaran, dibujaran o esculpieran las mujeres.

En cuanto a la idea de lo que convenía que pintaran dibujaran o esculpieran las mujeres debemos remarcar que se creía que las mujeres debían pintar temas menores, es decir, tan solo bodegones, naturalezas muertas, flores, autorretratos y poco más.

> Sea como fuere, a las mujeres les estaba vetado el cuerpo humano a priori y de manera oficial, a pesar de que pocas disidentes, muy a finales de siglo –La bañista de Margarita Arosa (1887) y Concepción Motilla con mi modelo (hacia 1910), ambas exponiendo sus obras en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, son dos entre los muy escasos ejemplos–, pintaron algún que otro desnudo femenino incluso en España. De cualquier forma, la utilidad de estos tratados para las mujeres era incuestionable, ya que se centraban en los temas de máximo interés para las pintoras entonces: paisajes y flores, al final lo único que las circunstancias les permitían pintar con holgura (De Diego 2014: 34).

Por lo tanto, se consideraba que pintar o esculpir un desnudo tanto femenino como masculino, no era correcto para una mujer, era una actividad impura que les ensuciaba la moral y el alma. Las mujeres debían circunscribir su arte y a ellas mismas al ámbito doméstico, es decir, flores, naturalezas muertas, bodegones, animales y cómo mucho retratos de niños, siempre obras de pequeño formato. De hecho no sólo estaba mal visto que las artistas dibujaran, pintaran o esculpiesen desnudos, el simple hecho que las mujeres pudieran observar desnudos en ese momento histórico no estaba aprobado por la sociedad, así Alejandra Val Cubero escribe;

> En cualquier caso, ya fuera a través de la religión ,de la administración o de la escuela se pensaba que el desnudo femenino no era un

tema pictórico adecuado, ya que dañaba la sensibilidad femenina, que podría verse alterada por la contemplación de este tipo de pinturas (Val Cubero 2003: 332).

Queda claro que, el hecho de que las artistas femeninas pudieran llegar a pintar, esculpir o tan sólo bocetar un desnudo ya fuera masculino o femenino, era un reto. Estas creadoras no recibían formación artística para ello, las clases del natural y de anatomía pictórica estuvieron vetadas para las artistas femeninas hasta por lo menos finales del siglo XIX, cuando comienzan a acceder a estas clases algunas de estas artistas, sin embargo Marga al ser autodidacta creó siempre lo que le pareció bien o le apeteció.

En este sentido esta forma de proceder y de crecer artísticamente de nuestra artista, nos recuerda a Camille Claudel también escultora que vivió entre los años 1864 y 1943, cabe decir, que cuando Marga comenzó a exponer sus esculturas Camille ya había realizado su obra más importante y esta se había expuesto, por lo cual es fácil crear entre ellas un lazo de unión. Ambas trabajaban sus esculturas con pasión, vitalidad y una gran fuerza, ambas se enamoraron perdidamente de un hombre mayor que no les correspondió1, ambas destrozaron sus obras, se podría decir que intentando borrar su paso por este mundo y terminaron sus vidas con un final trágico por culpa de esos amores no correspondidos.

Con respecto a ese amor no correspondido para Marga, debemos saber que Marga conoció a Juan Ramón Jiménez a través de la admiración que ella y su hermana tenían hacia la esposa de este, Zenobia Campubrí. Las hermanas fueron presentadas a la pareja en un concierto, dejando Marga una marca indeleble en el matrimonio y, a raíz de ahí y sobre todo desde febrero de 1932, poco a poco entablaron amistad.

El matrimonio Campubrí-Jiménez tenía las puertas de su casa abiertas para todos los jóvenes que estuvieran interesados en cualquier manifestación artística, por lo cual las visitas de Marga a la pareja comenzaron a ser lo normal (Hernández-Pinzón 2015: 8) desde entonces hasta el punto de que Marga comenzó a esculpir dos bustos de la pareja, uno de Zenobia, que todavía se conserva y otro de Juan Ramón que ni siquiera comenzó, ya que terminó con su vida antes. Para el matrimonio Campubrí-Jiménez, Marga era "la niña" simplemente, le tenían cariño, a la vez que sentían un afecto y fascinación por esa pequeño genio que era, sin embargo Marga comenzó a enamorarse de Juan Ramón.

Tal vez fue un amor que cumplía con el estereotipo del amor entre parejas intelectuales que tan en boga estuvo en el siglo XIX y principios del XX.

1 Aunque con diferencias ya que Camille Claudel y Rodin si estuvieron juntos aunque fuera sólo como amantes y Rodin acabó casándose con otra.

Este estereotipo creía en una unión afectiva e intelectual de los cónyuges. En la vida real en el siglo XIX una mujer pasaba de la tutela de su padre a la de su marido, pero si ambos consortes eran artistas se creía en la simbiosis de la pareja, en una unión espiritual. Tras esto se esconden muchos casos de apropiamiento de las obras por parte de los familiares masculinos, de estas artistas, entre otras cosas porque una obra firmada por un hombre obtenía una remuneración más elevada que la firmada por una pintora, o escultora.

Pero este robo de méritos lamentablemente no es lo único que las mujeres artistas han sufrido a lo largo de la historia, otras vivieron a la sombra del arte de su esposo como es el caso de Lluïsa Vidal o Lee Krasner, compañera de Jackson Pollock, o de Gabrielle Munter esposa de Vassily Kandinsky. El caso de Margaret Keane es todavía más indignante, casada con Walter Keane, pintaba las obras que él vendía con su nombre y de este modo obtenía reconocimientos y grandes sumas de dinero, mientras Margaret llevaba vida de esclavitud pintando muchas horas al día y sin disfrutar de la vida de lujo y reconocimiento que su marido llevaba hasta que ella lo denunció. Pero estos casos no se dan sólo en el arte, también en otras disciplinas, lamentablemente la voz y el voto de una mujer no ha tenido validez hasta hace bien poco, y según en qué partes del planeta siguen sin ser escuchadas y valoradas.

Sin embargo, en este caso no ocurrió nada de lo arriba descrito. Este amor que Marga tuvo por Juan Ramón Jiménez nunca fue incitado por él, de ello da buena cuenta el diario de Marga, publicado a principios del año pasado por la Fundación José Manuel Larra y que lleva por título *Marga* (Edición de Juan Ramón Jiménez, 2015) el cual es una compilación de textos escritos por Marga antes de su suicidio y que dejó en casa de Juan Ramón horas antes de morir. A través de las anotaciones del diario de Marga vemos como ella se enamora apasionadamente de Juan Ramón, pero sabe que nunca será correspondida, Marga escribió: " Juan Ramón… afecto sincero… buena amistad… … Marga… amor pleno… único… no es posible igualar ... no es posible… ¡son distintas materias!" (2015: 34) En todas las anotaciones de Marga que encontramos en este diario se desvela una tristeza inconmensurable, es el diario de los últimos días de su vida, cuando ya había decidido cómo iba a ser su final. El último día de su vida Marga visito a Juan Ramón Jiménez tal como vemos en la misiva que Juan Ramón Jiménez le envía a su esposa Zenobia:

> Zenobia:
> Este manuscrito me lo trajo la pobre Marga la mañana del día en que se mató.
> Como yo estaba esa mañana muy abstraído en mi trabajo y creí

que lo que me dejaba Marga era algún poema para que yo se lo repasara, no lo miré ese día. Además ella me dijo: "No lo leas ahora". No te lo he dado porque creo que es mejor no dártelo. Tampoco puedo romperlo; sentiría como si rompiera a Marga muerta.
Puedes leerlo. Pero no varíes de sentimiento por Marga, ni pienses mal de ella.

Tras esta visita, Marga acudió a su estudio y destrozó todas las obras que pudo encontrar, salvando sin embargo el busto que había esculpido de Zenobia. Ya que aunque Marga amaba al marido de Zenobia también sentía un sincero cariño por ella. Es por ello que en la actualidad tan solo quedan 16 esculturas de Marga y 10 réplicas de estas.

A continuación fue hasta el hotelito abandonado (Palau de Nemes 2004: 413-418) de su tío y allí se suicidó, poniendo fin a su breve vida. Habían pasado alrededor de seis meses desde que comenzó su amistad con el matrimonio Jiménez-Camprubí, seis meses decisivos para Marga, en los que se malogró el futuro de esta inconmensurable artista.

En días posteriores varios periódicos recogen la muerte de Marga, uno de ellos es la revista *Nuevo Mundo* donde José Francés escribe de Marga: "Marga era escultora y dibujante. Enérgica, vibrante y hermética, gustaba de realizar desde muy niña estampas fantásticas, dejaba desbordar en sus dibujos un implacable rigor sarcástico que también pasaban a ser formas inquietantes en las estatuas." (Francés 1932). En este texto observamos como Francés destacaba su arte por encima de su trágico final pero Marga aunque en su momento gozó de relativo reconocimiento, tras su abrupta muerte cayó en el olvido.

Esto se debió en gran parte a varios motivos, la destrucción de toda la obra que pudo localizar la artista antes de su suicidio fue uno de estos motivos, es como si no hubiera querido dejar rastro de su paso por este mundo, asimismo el hecho de que nuestra artista se suicidara conllevó que se creara alrededor de su figura un silencio, ya que en esa época desde los ámbitos académicos, religiosos, e incluso familiar no era un ejemplo a seguir. Por otro lado también influyó en este olvido la posterior Guerra Civil y todo lo que esto comportó para las artistas femeninas de antes de la dictadura, es decir su silenciamiento y ocultación premeditada por parte del poder político y del país, ya que como bien sabemos tras la subida de Franco al poder se intentó y en gran parte se logró que la mujer volviera a su reducto anterior, la casa, el hogar familiar, tirando por la borda todo lo conseguido por el feminismo en los años anteriores al conflicto militar.

Desde la educación que recibió, hasta su forma de vivir, todo en esta artista fue totalmente diferente, como ya hemos visto su madre la educó a ella y a Consuelo Gil Röesset, de una forma totalmente mas-

culina, viajaron a París y después por Europa y eran poliglotas, todo esto ya marcó un intrépido interés por el arte en Marga y la literatura en Consuelo que devino en la creación de los dos cuentos antes citados escritos por Consuelo e ilustrados por Marga, publicados uno en Madrid y otro en París en muy temprana edad.

La verdad es que la figura de Marga ha estado olvidada, como ella parecía querer, durante muchos años hasta que Ana Serrano (Catálogo exposición *Marga Gil Roësset,* 2000) realizó una exposición de sus obras en el año 2000. Se expusieron un centenar de dibujos y acuarelas, 20 esculturas y los cuentos escritos por su hermana Consuelo y que ella ilustró, haciéndose la prensa eco de esta exposición.

La vida de Marga fue breve, pero desde luego digna de destacar por la calidad de sus obras, unas obras únicas, que no han tenido el reconocimiento que se merecen, tras estas breves líneas se pretende que se pueda conocer un poco más sus obras y su nombre, porque aunque tuvo una vida corta merece estar en el ideario de los artistas y los genios.

Bibliografía

ARCINIEGA DE GRANDA, Rosa (1930): *Las mujeres en la Exposición Nacional de Bellas Artes* Madrid: Revista Crónica, 19 Junio.

CAPDEVILLA-ARGUELLES, Nuria (2013): *Artistas y precursoras, un siglo de autoras Roësset.* Madrid: Editorial horas y horas.

DE DIEGO, Estrella (1987): *La mujer y la pintura del XIX Español.* Madrid: Ediciones Cátedra, Ensayos de arte.

(2014): "Copista, flâneuse, artista. La profesionalización de las pintoras en el siglo XIX", *Pintoras en España 1859/1926. De María Luisa de la Riva a Maruja Mallo*. Paraninfo Universidad de Zaragoza (20 de febrero a 28 junio de 2014). Zaragoza: Diputación de Zaragoza: 34.

FRANCÉS, José (1929): *Marga Gil Roësset*. Madrid: La esfera, 17 Agosto.

(1932): *La semana Artística Responso a Marga Gil Roësset.* Madrid: Revista Nuevo Mundo, año XXXIX. 2 septiembre.- Núm. 2008.

GIL ROËSSET, Marga (2015): *Marga* (2 ed.), Juan Ramón Jiménez (ed.). Sevilla: Fundación José Manuel Larra.

HERNÁNDEZ-PINZÓN, Carmen (2015): Prólogo a la EDICION DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ de *Marga* (2ª ed.) Sevilla: Fundación José Manuel Larra: 7-16.

LEGUINA, Joaquín (2000): *Malvadas y Virtuosas. Retratos de mujeres inquietantes.* Madrid: Espasa Calpe.

PALAU DE NEMES, G. (2004): "Nuevos datos inéditos sobre el suicidio de la escultora Marga Gil Roësset (1908-1932) por amor a Juan Ramón

Jiménez", *Actas del XIV congreso de la asociación internacional de hispanistas: New york, 16-21 de julio de 2001*, Juan de la Cuesta (ed.). Madrid: Centro Virtual Cervantes: 413-418.

SERRANO, A. (2002): "Marga Gil Roësset: Ilustradora", *Peonza: Revista De Literatura Infantil y Juvenil,* (62), 7-16.

VAL CUBERO, Alejandra (2003): "La percepción social del desnudo femenino en el arte (Siglos XVI y XIX)", *Pintura mujer y sociedad*. Madrid: Minerva Ediciones.

VVAA (2000): Catálogo exposición *Marga Gil Roësset 1908-1932*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Mondi a confronto attraverso Shirin Neshat

Marianna Stucchi
UNED

Riassunto: Shirin Neshat è un'artista iraniana che vive da anni a NY, occupandosi di fotografia, video, lungometraggi… i suoi interessi principali ricadono sulla società iraniana e il mondo musulmano. Tuttavia il suo complesso lavoro non può essere ridotto solo al rapporto con quelle culture. Le sue idee e i temi che sono in relazione col suo Paese sono senza dubbio temi universali. Artista nomade, cresciuta principalmente in Occidente, il suo lavoro cerca di contenere, sia esteticamente che concettualmente, temi di entrambi i "mondi", per così dire, est e ovest, mondo cristiano e mondo musulmano, oltre, naturalmente, a temi maggiormente personali e con idee sociali più ampie. Si tratta di un lavoro sempre concentrato sulle donne, sentendosi lei stessa, in quanto donna appunto, più vicina alle tematiche femminili, alle loro battaglie e alle loro criticità, che attraversano argomenti personali tanto quanto socio-politici.

Parole chiave: Shirin Neshat; Artista; Biografia; Arte contemporanea; Iraniana; Cine d'autore.

1. Cenni biografici[1]

Shirin Neshat è nata a Qazvìn, una piccola città iraniana ubicata al nord del Paese a circa 165 km dalla capitale Teheràn, nel 1957. È una delle artiste più famose e rappresentative dell'arte iraniana contemporanea, vantando una grande produzione di audiovisivi e fotografie.

Pur essendo molto legata alla sua terra e alle sue tradizioni vive ora a New York dove ha potuto incontrare maggior libertà di movimento per il suo carattere artistico.

Le sue origini familiari la vedono figlia della classe media iraniana che seguiva principalmente i valori e le ideologie occidentali, fattore questo che influenzò naturalmente molto la sua vita e, di conseguenza, la sua opera. Parlando del padre Neshat ha detto

1 Per la biografia si veda wikipedia.org (giugno 2016), treccani.it (giugno 2016), MacDonald, "Between two worlds: an interview with Shirin Neshat", 2004 in http://doc/1G1-128865266.html, giugno 2016.

> Mio padre fantasticava sull'Ovest, lo caricava di romanticismo e, gradualmente, ha rinnegato i valori con cui era cresciuto; mia madre lo ha seguito in tutto ciò. Credo che abbiano gradatamente rimosso la loro identità in cambio di comfort. Era funzionale alla loro posizione sociale.[2]

Iniziò così i suoi primi studi in una scuola cattolica di Teheràn, nella quale si andranno instaurando in lei sempre più determinati codici occidentali quali il suo femminismo, aspetto, come vedremo, fondamentale nella sua opera.

Dal canto suo, il padre di Neshat, incentivò in lei, così come nelle sue sorelle e nei suoi fratelli, il desiderio di una preparazione universitaria, in modo che tutti raggiungessero una adeguata preparazione accademica. Dai nonni materni ha invece appreso i valori religiosi tradizionali. Sarà dunque la commistione dei due "mondi" a generare l'artista che è in lei.

Fu così che già a 17 anni Neshat si spostò a Los Angeles per studiare arte. E fu proprio durante la sua permanenza all'estero che nel suo Paese si scatenò la cosiddetta "Rivoluzione Islamica" iraniana del 1979[3] che portò come risultato a una ristrutturazione politica e la instaurazione di una società tradizionale islamica in Iran. Come si può facilmente evincere questo cambiamento comportò, nella famiglia di Neshat, la perdita di sicurezza finanziaria proveniente dal padre che dovette ritirarsi dal lavoro di medico.

Circa un anno dopo la Rivoluzione, Shirin Neshat si installò a San Francisco dove si immatricolò nel Dominican College per poi incorporarsi nell'Università della California a Berkeley dove completò i suoi studi d'arte nel 1981/82 (Master of Arts e Master of Fine Art, corrispondenti ai diversi livelli di laurea e master propri della formazione artistica).

In seguito si spostò a New York dove sposò Kyong Park, curatore coreano che aveva fondato una galleria d'arte sperimentale, la "Storefront for Art and Architecture", organizzazione senza fini di lucro alla quale naturalmente Neshat si incorporò attivamente. Questo mondo le permise di entrare in contatto con una gran varietà di ideologie diverse che le consentirono una maturazione artistica e acquisì così la necessaria esperienza per l'individuazione della sua caratterizzazione artistica. Legate a questo periodo infatti risalgono le sue prime produzioni artistiche, successivamente distrutte da lei stessa.

---

2 Shirin Neshat, http://www.viamontenapoleone.org/ita/people_events.php?id=120, giugno 2016.

3 M. Emiliani, M. Ranuzzi de' Bianchi, E. Atzori (2008): *Nel nome di Omar. Rivoluzione, clero e potere in Iran*. Bologna: Odoya.

Nel 1990 tornò in Iran e, come dice lei stessa, constatò una grande differenza tra la cultura iraniana della sua infanzia e prima giovinezza e questa incontrata al suo ritorno:

> Siempre digo que fue una experiencia muy intensa porque nunca había estado en un lugar en el que la ideología tuviera tanto peso. La Revolución cambió drásticamente todos los aspectos de la vida en Irán. El Irán que encontré era por un lado aterrador y por otro muy excitante. El país había estado tan aislado que en cierto modo parecía que uno entraba en otro mundo completamente distinto. Esto tenía cierto atractivo especialmente viniendo de occidente, del capitalismo y el individualismo propios del primer mundo. Pero cuando una se enfrentaba con aspectos tan cruciales como la ausencia de derechos humanos y de libertad de expresión, daban ganas de salir corriendo[4]

Frutto di questa singolare e scioccante esperienza, ossia quella di confrontare le radicali differenze tra l'Iran pre e post Rivoluzione produce le sue prime opere rilevanti: le serie di fotografie *Unveiling* e *Women of Allah*, entrambe del 1994.

Nel 2010, Neshat è stata nominata Artista del Decennio da G. Roger Denson, critico dell'Huffington Post, per

> "il livello con cui i suoi lavori artistici sono in sintonia con l'evoluzione degli eventi e della cultura che è sempre più globale," e per lo stimolo a riflettere sulla "guerra ideologica combattuta tra l'Islam e il mondo laico su questioni di genere, religione e democrazia," e perché "l'impatto del suo lavoro trascende di gran lunga i confini dell'arte riflettendo le più difficili battaglie per l'affermazione dei diritti umani"[5].

2. Pensiero artistico

In generale l'opera di Shirin Neshat si concentra sulla dimensione sociale, culturale, politica, religiosa e ideologica propria dei conflitti che vivevano le donne nelle società musulmane contemporanee e, nello specifico, quelle radicate nella comunità iraniana. L'artista è interessata a come l'essere donna, anche per ragioni biologiche, sviluppi una particolare forza. Una forza dalla quale si sente attratta, che vede come qualcosa di innato, a differenza di ciò che accade per gli uomini. Le interessano la femminilità

4 Javier Hontoria (2005): *Siempre habrá violencia en mi obra* [http://www.elcultural.com/revista/arte/Shirin-Neshat/12663], giugno 2016.

5 *Shirin Neshat* [http://www.viamontenapoleone.org/ita/people_events.php?id=120], giugno 2016.

e l'essere donna, ne accetta e ne ama anche la fragilità, in contrapposizione col fatto che gli uomini sembra sempre che debbano essere forti.

A partire dall'immaginario che l'Occidente ha costruito attorno alla donna del Medio Oriente e alla sua relazione con l'Islam, Neshat stabilisce un nuovo discorso critico che segue due percorsi: da un lato contro questi stereotipi occidentali, dall'altro sui contenuti sociali e politici da cui sono originari. Per rendere il carattere conflittuale di questi contesti, Neshat si avvale del mezzo di contrapposizione degli opposti.

Nell'opera "Le donne di Allah" (serie fotografica 1993-1997), per esempio, l'artista si concentra sul contrasto tra l'elemento di sensualità ed erotismo presente in una bella donna con il velo, tra la politica e la religione, ecc. Si tratta di una serie di immagini che ci mostrano il paradosso delle donne islamiche che sono estremamente impegnate e devote alla loro religione, ma poi si trovano a convivere con il fattore biologico: si parla di donne sensuali e desiderabili, una contraddizione che Neshat cerca di sottolineare.

Il suo lavoro si riferisce ai codici sociali, culturali e religiosi delle società musulmane e alla complessità di certe contrapposizioni, come maschio e femmina. Shirin Neshat enfatizza questo tema mostrando, contemporaneamente due o più film coordinati, creando forti contrasti visivi attraverso motivi come la luce e il buio, bianco e nero, maschio e femmina.

> Il mio lavoro riguarda le molteplici problematiche degli Iraniani molto spesso, avendo il mio lavoro come oggetto il mondo islamico e le sue connessioni alla società contemporanea, mi trovo a dialogare con persone che non condividono le posizioni dell'attuale regime e la Rivoluzione Islamica; oppure, con gente che vive all'estero, e che mancano dal Paese dal tempo della Rivoluzione. Molto spesso queste persone non sono interessate a ciò che faccio; guardano alle mie opere solo come ad una piattaforma di discussione polemica e non come ad un'opera d'arte. Ciò rende la cosa non interessante anche per me in quanto non mi considero un'attivista. Ho sempre cercato di sottolineare che il mio lavoro non è in nessun modo "politico". Con il mio lavoro sollevo argomenti, pongo interrogativi ma non offro delle risposte. Credo sia giunto il momento per fare questo. In termini "occidentali" direi che la gente oggi comprende molto meglio il mio lavoro e devo fornire meno spiegazioni circa il significato anche se, non ogni progetto, riscuote successo. Credo comunque che i miei sforzi mi stiano oggi portando delle soddisfazioni nel costruire con la gente un dialogo più ampio e universale anche se il soggetto è ancora decisamente iraniano per forma e natura.[6]

6 Shirin Neshat, http://www.viamontenapoleone.org/ita/people_events.php?id=120, giugno 2016.

3. Opere

Per molti anni è stata conosciuta nell'ambiente artistico per le fotografie con *focus* politico e per le video installazioni dedicate alle donne in Iran. Come già accennato in lei vivono e si confrontano le due culture, islamica e americana, e il suo lavoro artistico ne è di conseguenza influenzato: ogni opera posa lo sguardo sulle complesse realtà sociali, religiose e politiche che caratterizzano la sua personale identità e le diverse identità delle donne musulmane di tutto il mondo. Parlando delle sue radici Neshat dice "*Ogni artista iraniana, in una forma o nell'altra, è politica. Le politiche hanno segnato le nostre vite*"[7].

Uno dei suoi lavori più rinomati è proprio la serie fotografica a cui ho già accennato, Women of Allah, in cui racconta la difficile condizione delle donne iraniane: si fa fotografare coperta dal velo, con un fucile, e le parti del corpo che lascia scoperte, di volta in volta mani, piedi, braccia, sono ricoperte da scritte che riportano e fanno esplodere le ossessioni dell'artista e i controsensi della società: donna e uomo, individuo e collettività, sessualità, sottomissione.

Turbulent, del 1998, è invece una video installazione a doppio schermo in cui l'artista seduce creando, attraverso uno spaccato di antica musica e poesia persiana, un raffronto visivo e sonoro fra due cantanti (Shoja Azari a sinistra e la compositrice e vocalista iraniana Sussan Deyhim a destra) che diviene metafora dei ruoli di genere e della gestione del potere culturale nella società islamica contemporanea. Accade così che da un lato l'uomo intoni un canto delicato e musicalmente poetico, ricevendo il plauso di un pubblico composto, interessato, gratificante e, dall'altro lato, la cantante si faccia espressione di una interiorità sofferente ed estenuata, d'un dramma evidente, davanti a una platea deserta. Si tratta dunque di un chiaro esempio e denuncia della diversità tra la condizione maschile e quella delle donne, alle quali, in Iran, è proibito cantare in pubblico.

I l bianco e nero, che l'artista chiaramente predilige al colore, è un elemento altamente simbolico, che ricorre qui come nei due lavori successivi: *Rapture*, del 1999, e *Fervor*, del 2000, capitoli di una ideale trilogia: gli uomini indossano una camicia bianca, le donne il chador nero. Gli opposti continuano: il vuoto e il pieno, il visibile e l'invisibile, il positivo e il negativo, il buio e la luce.

La "spaccatura" è molto evidente il *Fervor* con il ricorso alla specularizzazione dell'immagine. La divisione virtuale dello schermo replica un'altra partizione, quella reale di una sala in cui un predicatore invasato sta tenendo il suo discorso dinnanzi a una platea perfettamente divisa a metà da un lunghissimo telo nero: le donne da una parte, gli uomini dall'altra. Nonostan-

7 Shirin Neshat, http://www.viamontenapoleone.org/ita/people_events.php?id=120, giugno 2016.

te questa divisione un uomo e una donna si lanciano sguardi di passione, violando naturalmente le regole e rompendo in tal modo la barriera che li separa. Ma dall'inizio e dal finale del video capiamo che i due sono condannati alla solitudine: ciascuno va per la sua strada, il desiderio viene osteggiato da una rigida visuale che impedisce per sempre ai due di incontrarsi.

Un'altra componente rilevante dell'immaginario che Neshat ha creato, installazione dopo installazione, film dopo film, è il rapporto con lo spazio, con il paesaggio nel quale l'artista inserisce i suoi personaggi, come su una scacchiera, con una precisione quasi geometrica. Paesaggio architettonico, basti pensare a *Soliloquy* del 1999, ma soprattutto naturale come invece in *Passage* del 2001, che è una delle opere più riuscite in questo senso, riflessione sul tema della morte e del ritorno del corpo alla madre terra, accompagnata da un canto primordiale che ricorda le doglie del parto, i gemiti di un orgasmo o le voci di un rituale collettivo. Un discorso ancestrale sull'interfaccia corpo/natura che ritorna anche in *Tooba*, dell'anno successivo, dove il fulcro simbolico-narrativo è un grande albero, attributo di un rituale che vede contrapporsi ancora una volta femminile e maschile. Girandolo in Messico, Neshat allarga maggiormente il gioco di equivalenze iconografiche e antropologiche tra culture diverse. Il binomio femminile/naturale, strettamente collegato a temi come la sessualità, la fertilità, l'identità, è al centro anche di *Mahdokht*, del 2004, un lavoro particolarmente surreale e molto significativo per l'uso del colore, fattore inusuale per Neshat (la fotografia stavolta è di Ghasem Ebrahimian, che ha collaborato a lungo con l'artista).

Le 5 installazioni video realizzate tra il 2004 e il 2008 daranno invece vita al lungometraggio *Women without men*. Tali installazioni, proiettate in spazi isolati, compongono un unico film ambientato nel 1953 che racconta, attraverso le singole storie delle protagoniste che lottano per l'emancipazione femminile, la storia di tutto il popolo iraniano che lotta per l'affermazione della democrazia.

4. Donne senza uomini

"Donne senza uomini" è una storia contemporanea iraniana scritta dalla rinomata Shahrnush Parsipur nella quale si narra la storia di cinque donne alla ricerca del loro essere complete come donne e come persone, sviluppando le proprie aspirazioni personali e riscoprendo loro stesse. Attraverso uno stile narrativo molto simile al realismo magico, che ci è molto familiare grazie alla letteratura latinoamericana[8], parla delle passioni e pressioni sociali alle quali si vedono sottomesse le donne e ai doppi trattamenti sociali.

8 Si veda per esempio Gabriel García Márquez.

Ambientata nella Teheran del 1953, nel bel mezzo del caos e delle proteste, vengono presentate quattro donne, una sposata, un'altra prostituta e due ragazze single[9]. Attraverso eventi che causarono una rottura nelle loro vite, le cinque donne si riunirono in un ambiente diverso, un bosco con qualità magiche nella città di Karaj, vicina alla capitale.

Le restrizioni dei diritti per la mera colpa di essere nata donna viene messo in risalto dalla forza di queste donne indomite, valorose e con la voglia di esistere al di là della predominanza maschilista.

Chiaramente questo libro provocò grande scalpore nel suo Paese di origine trattando in modo così diretto temi considerati tabù, quali la verginità, il desiderio o la libertà sessuale della donna.

Shahrnush Parsipur, nata a Teheran nel 1946, pubblicò la sua prima opera a 16 anni e venne in seguito incarcerata ben quattro volte durante il regime dello shah e successivamente della Repubblica Islamica[10] e attualmente vive in esilio negli Stati Uniti.

Come ben sappiamo la Rivoluzione Islamica ebbe un forte influsso sulla sua letteratura dal momento in cui lei stessa, in un'intervista, dice che si è trattata di una vera e propria rivoluzione contro le donne. Quando scrisse *Donne senza uomini* il governo la attaccò duramente sui giornali per un intero anno e fu incarcerata due volte. Tutti i suoi libri furono proibiti e non aveva più mezzi per sopravvivere. Se ne andò così dal Paese per trovare un lavoro che le permettesse di mantenersi e così approdò negli Stati Uniti, forse perché considerato il luogo più lontano dall'Iran.

E così, Shirin Neshat che pur vive a New York, ha deciso di dare il suo tocco personale alla storia raccontata da Parsipur, creando una pellicola memorabile tanto per la sua bellezza visiva quanto, e soprattutto, per il messaggio che trasmette ciascuna delle singole immagini. Messaggio che si fa via via più forte nella congiunzione coi dialoghi e le situazioni che trasmette. Un film che va visto senza pregiudizi e più di una volta per poter afferrare ogni messaggio e ogni momento e che, senza dubbio, invita molto alla riflessione, non trattando solo delle donne in Iran ma parla di qualcosa in cui tutte le donne del mondo possono sentirsi identificate a causa delle pressioni sociali, presenti e costanti anche dove quasi non ce ne accorgiamo più, o fingiamo di non accorgercene.

Il paragone con il cinema iraniano comparso in Italia nei vari festival cinematografici è inevitabile. La Neshat sostituisce nel suo film la forma del realismo poetico tipica di Kiarostami o, ancora, la forma derivata direttamente dal cinema neorealista con uno stile curatissimo e perfetto tipico delle videoinstallazioni. Non per nulla il film porta dentro di sé l'unio-

9 Nel libro si parla di cinque donne mentre nel film vengono ridotte a quattro.

10 Donne Senza Uomini, intervista a Shahrnush Parsipur, in http://guide.supereva.it/letteratura_e_poesia_contemporanea/interventi/2010/02/donne-senza-uomini-intervista-a-shahrnush-parsipur , giugno 2016.

ne di alcune videoinstallazioni dirette dall'artista dal 2004 al 2008 che, sin dall'idea iniziale dell'artista, avrebbero dovuto creare un unico lavoro.

Il film ha vinto il Leone d'Argento per la miglior regia alla Mostra del cinema di Venezia nel 2009 e in Italia è stato distribuito dalla BIM Distribuzione il 12 marzo dell'anno successivo.

È dedicato alla memoria di coloro che hanno perso la vita nella lotta per la libertà e la democrazia in Iran dalla Rivoluzione Costituzionale del 1906 al Grande Movimento del 2009.

L'idea dell'emancipazione femminile fa così da collante alla storia di un popolo alla ricerca di un'identità democratica. La Neshat lavora di metafore e di stile, lancia chiare ombre sulla situazione politica attuale del suo paese d'origine e cerca anche la commozione.

Attraverso le sue quattro donne, Fakhri, Zarin, Munis e Faezeh, provenienti da classi sociali differenti che condividono momenti drammatici del contesto politico in cui si trovano, Neshat regala un particolare dipinto delle donne e delle loro difficoltà.

Fakhri è una donna di mezz'età, costretta in un matrimonio totalmente privo di sentimenti e ancora innamorata di una vecchia fiamma tornata dall'America. Zarin è una giovane prostituta che vive il dramma di non riuscire più a vedere il volto degli uomini in una sorta di incubo. Munis ha invece una fortissima coscienza politica, ma deve subire l'isolamento imposto dal fratello tradizionalista e religiosamente intransigente. Faeseh, amica di Munis, è al contrario totalmente indifferente a quanto accade al di fuori del giardino di orchidee (misteriosamente magico…) ove tutte queste donne, meno Munis, si sono rifugiate e sogna costantemente di sposare il fratello dell'amica.

Mentre la storia scorre nelle strade di Teheran anche le vicende personali di queste donne si sviluppano e piano piano si intrecciano, seguendo percorsi inizialmente inimmaginabili. Ancora una volta il contrasto: sia Munis che Fakhri affronteranno con coraggio il proprio destino volto all'emancipazione, mentre Faezeh e Zarin cercheranno di imporre alle proprie esistenze delle svolte fondamentali per il proprio futuro pur rimanendo nell'ombra.

5. Conclusioni

Artista cult del mondo contemporaneo, Shirin Neshat, concentra il suo pensiero creativo principalmente sulla figura femminile e sulle contraddizioni che le ruotano attorno. In particolar modo la sua opera si caratterizza per il trattamento della condizione della donna soprattutto nelle società islamiche contemporanee.

Questa riflessione prende forma grazie alla sua capacità di mettere in relazione gli opposti e i contrasti: dal maschile al femminile, dal bian-

co al nero, dalla luce al buio, dalla politica alla religione, dalla patria all'esilio, dalla parola al silenzio. Dalle coppie di opposti si parte per fissare un discorso critico in primo luogo sul carattere oppressivo e di degrado nel quale vivono le donne in Medio Oriente, ma anche, in secondo luogo, sugli stereotipi che l'Occidente ha forgiato in relazione al mondo musulmano. Qualunque sia il formato in cui la sua opera prende forma, in Neshat c'è sempre un riferimento alla resistenza, alla parola, alla ricerca di un cambiamento, di libertà e democrazia.

L'artista dà voce alle donne iraniane, donne le cui vite sono state definite dalla politica e che furono, in senso stretto del loro significato, sconsiderate e svalorizzate a seconda dei cambiamenti politici del potere di turno. Donne attraverso le quali è possibile captare l'essenza dell'ideologia dello Stato.

Nelle sue opere si rappresentano e sviluppano questioni per lei fondamentali: la resistenza, la metafora dell'azione, la parola come spazio di libertà e la ricerca di un posto nuovo, sicuro, democratico ed egualitario.

Bibliografia

ARTHUR, D. (2010): *Shirin Neshat foreword by Marina Abramovic,* Rizzoli International.

BELTRAME, S. MOSSADEQ (2009): *L'Iran, il petrolio, gli Stati Uniti e le radici della rivoluzione islamica*. Ed. Rubbettino.

BRONFEN, E. (2002): *Women seeing Women*. Monaco: Schrimer Art Books.

CASTELLOTTI, M.B. (2004): *Percorsi di storia dell'arte*, vol. 3, 1ª ed. Torino: Einaudi.

D'ELIA, A. (2002): *Diario del corpo*. Milano: Unicopli.

EMILIANI, M. RANUZZI de' BIANCHI, M., ATZORI, E. (2008): *Nel nome di Omar. Rivoluzione, clero e potere in Iran*. Bologn: Odoya.

MENCARELLI, G. (2007): "Neshat, Shirin", in *Enciclopedia Italiana*, VII appendice, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana. [http://www.treccani.it/enciclopedia/shirin-neshat_(Enciclopedia-Italiana)/] consultato il 30 maggio 2016.

SHAHRNUSH, P. (2003): *Mujeres sin hombres*. Bilbao: Txalaparta S.L.

SHIRIN, N. (2005a): *Games of desire*. Ed. Inglese. Charta.

(2005b): *La última palabra,* fotografia, ed. spagnola. Charta.

Sitografia

HONTORIA, Javier (2005): *Siempre habrá violencia en mi obra*, 2005 in [http://www.elcultural.com/revista/arte/Shirin-Neshat/12663], giugno 2016.

MACDONALD (2004): *Between two worlds: an interview with Shirin Neshat* [http://doc/1G1-128865266.html] (giugno 2016).
Donne Senza Uomini, intervista a Shahrnush Parsipur, [http://guide.supereva.it/letteratura_e_poesia_contemporanea/interventi/2010/02/donne-senza-uomini-intervista-a-shahrnush-parsipur] , giugno 2016.
Shirin Neshat e le donne dell'Islam, tra foto e parole d'henné, [http://www.pinkblog.it/post/2166/shirin-neshat-e-le-donne-dellislam-tra-foto-e-parole-dhenne] maggio 2016.
Shirin Neshat [http://www.viamontenapoleone.org/ita/people_events.php?id=120], giugno 2016.

Indice delle opere

Unveiling (1993). Serie fotografica.
The Women of Allah (1993-1997). Serie fotografica.
Turbulent (1998). Installazione audiovisiva a due schermi.
[https://www.youtube.com/watch?v=f2DNMG2s_O0)] giugno 2016.
Rapture (1999): Installazione audiovisiva a due schermi.
[https://www.youtube.com/watch?v=w5-TmFOan4c] giugno 2016.
Soliloquy (1999). Installazione audiovisiva a due schermi.
[https://www.youtube.com/watch?v=0gnjgntYBts] giugno 2016.
Fervor (2000). Installazione audiovisiva a due schermi.
Passage (2001). Installazione audiovisiva.
[https://www.youtube.com/watch?v=reZpY4VK9xY] giugno 2016.
Logic of the Birds (2002). Performance multimediale.
The Last Word (2003). Installazione audiovisiva.
Mahdokht (2004). Installazione audiovisiva a tre schermi.
[https://www.youtube.com/watch?v=LiiTo-ntnuM] giugno 2016.
Zarin (2005). Installazione audiovisiva.
[https://www.youtube.com/watch?v=1wNz9jK82U0)] giugno 2016
Munis (2008). Cortometraggio.
[https://www.youtube.com/watch?v=9tuv2aFobkc] giugno 2016.
Faezeh (2008). Cortometraggio.
[https://www.youtube.com/watch?v=-T9RozSyshY] giugno 2016
Women without men (Zanan-e bedun-e mardan) (2009). Lungometraggio.
Diretto da Shirin Neshat, Shoja Azari.
Sceneggiatura: Shoja Azari, Shirin Neshat.
Dal libro di Shahrnoush Parsipour.
Attori: Shabnam Toloui, Pegah Ferydoni, Arita Shahrzad

Suso Cecchi d'Amico: palabras tras las imágenes

Sara Velázquez García
Universidad de Salamanca

Resumen: Suso Cecchi d'Amico ha pasado a la historia por ser una de las más prolíficas guionistas del cine italiano. Más allá del equívoco que representa el sobrenombre con el que siempre fue conocida – en realidad se llamaba Giovanna – y de su condición de mujer, consiguió destacar entre las bambalinas de los estudios de Cinecittà por su trabajo en un mundo dominado por la presencia masculina y por sus aportaciones a la historia de la cinematografía italiana.

Esta guionista, pionera en el arte de anticipar con palabras lo que los principales directores del neorrealismo cinematográfico plasmarían luego en imágenes, procedía de una familia de intelectuales de la burguesía romana. En 1946 escribe su primer guión participando desde entonces en la realización de las mejores películas de la época. Durante su larga carrera colaboró con directores de la talla de De Sica, Antonioni, Monicelli o Visconti dando lugar a una producción de más de cien largometrajes hasta su muerte.

Palabras clave: Suso Cecchi d'Amico; Neorrealismo; Cine italiano; Pioneras en el cine; Guionista; Cinecittà.

1. Introducción

La corriente neorrealista surge en Italia al terminar la Segunda Guerra Mundial; este movimiento artístico significó nuevos modos de entender la realidad y el arte que encontraron su máxima expresión en el mundo de la cinematografía. Tomando como referencia a Giovanni Verga y más concretamente a su obra *Los Malavoglia*, un grupo de intelectuales reaccionan contra el modo de hacer cine en la época del fascismo italiano y con nuevos aires rompedores deciden acabar con el cine entendido como un instrumento más en manos del poder y buscan modelos en la tradición realista de épocas anteriores.

Con el fin de la contienda y la caída de Mussolini el cine abandona la retórica propagandística y esa tendencia a mostrar una Italia perfecta e invencible para volver la vista hacia esa otra que acaba

de salir de una guerra y debe sobrevivir a sus consecuencias: hambre, miseria y dolor. Estos autores apuestan por contar la realidad más auténtica recurriendo incluso a personajes reales que narran sus vivencias y se interpretan a sí mismos, en esta nueva concepción no había cabida para las estrellas ya que se trataba de conseguir la mayor objetividad posible.

El cine italiano adquiere entonces un compromiso con la sociedad: narrar la realidad de la cotidianeidad en la que vive el país durante el período de posguerra y convertirse en testigo de esta existencia para intentar cambiar la situación.

De esta época surgen nombres fundamentales para el mundo de la cultura: Roberto Rosellini, Vittorio De Sica, Lucchino Visconti, Renato Castellani o Cesare Zavattini, entre otros. Todos ellos desarrollaron su labor profesional en el mundo del cine como directores, productores, actores o guionistas. En esta última faceta destacó especialmente el nombre de Cesare Zavattini, figura sin la cual no puede entenderse el Neorrealismo y principal teórico de este movimiento; trabajó como guionista en más de ochenta películas entre las que encontramos algunas de las más importantes de dicha corriente: *Ladrón de bicicletas*, *Umberto D.* o *Milagro en Milán*, por citar algunas. Entendía el neorrealismo como una representación de la vida cotidiana huyendo de artificios y haciendo alarde de la sencillez y la simplicidad, pretendía hacer un cine carente de ideología y completamente objetivo:

> Zavattini decía que había que "desnovelizar" el cine, que era preciso salir a la calle en busca de los problemas reales, de la vida cotidiana, de los hombres corrientes. Que había que contar las historias del presente con desnudez, ahondar en la verdad de cada país para buscar la universalidad, hacer un cine que fuera capaz de recoger con sencillez las emociones y las dificultades de los hombres a partir de un propósito moral: amar al prójimo (Hidalgo 2002).

El papel de los guionistas en esta época fue fundamental ya que es muy probable que su éxito se debiera principalmente a la labor de estos, a su capacidad para anticipar con palabras lo que después los directores plasmarían con imágenes. El guión se convierte en el eje fundamental para la expresión en un cine en el que el peso del diálogo y del silencio es fundamental para representar la realidad. Así señalaba su importancia el genial guionista Robert Mckee en un seminario celebrado en Buenos Aires en 2009:

> En la época de oro del cine europeo, del neorrealismo italiano a la *nouvelle vague* francesa, la belleza de las películas se basaba en los

> guiones. Detrás de muchas obras neorrealistas hay un gran escritor que nadie conoce porque no dirigía: Cesare Zavattini (Kozak 2009).

Efectivamente, la profesión de guionista ha sido la faceta más olvidada en lo que concierne a los diferentes estudios y análisis sobre el séptimo arte. Y sin embargo es evidente que el éxito de las películas, y de modo evidente en el caso del neorrealismo, se debe a su labor, a su talento, a la capacidad de provocar y de inventar de profesionales como el ya mencionado Cesare Zavattini, Ennio Flaiano, Age e Scarpelli[1], Tonino Guerra, Leo Benvenuti y la pionera objeto de este artículo Suso Cecchi D'Amico.

> La figura dello sceneggiatore implica un alto grado di ambiguità, rischia sempre di apparire qualcosa di più e qualcosa di meno del regista. Soltanto un collaboratore dell'autore che si limita ad avviare il processo realizzativo del film per poi farsi da parte fino a ignorare l'approdo ultimo del proprio lavoro, ma anche una sorta di superautore che regge le fila intrecciate di numerosi progetti, nei quali è possibile riconoscere al di là della variabilità empirica dei registi la coerente continuità di modelli narrativi e di scelte strutturali (Caldiron; Hochkofler 1988: 8).

Un guionista es un escritor cuya producción no se lleva a cabo para ser leída, sino para ser interpretada, por lo tanto debe dominar a la perfección las condiciones del lenguaje cinematográfico y sus técnicas narrativas y saber plasmar en palabras lo que luego se contará en imágenes. En este oficio algunos se convierten en verdaderos artesanos de la palabra, ese fue el caso de Suso Cecchi d'Amico que supo hacer de su profesión un arte y dejar su huella en la historia con más de cien películas *guionizadas* por ella, en algunas ocasiones sola y en la mayoría colaborando con otros grandes guionistas de la época como le cuenta a su marido en una de sus cartas firmada el 13 de diciembre de 1945 en la que habla de tres de sus primeros compañeros (D'Amico 2016: 32):

> Ora speriamo di combinare qualcosa di redditizio in fatto di lavoro. Le speranze son buone. La cosa comica e che farebbe molto godere Soldati date le sue supposizioni è che i tre sceneggiatori (Moravia, Castellani, Flaiano) vengono tutti e tre a propormi di lavorare con loro. Ognuno di loro escludendo gli altri due. Io afferrerò la prima offerta di cosa concreta. E il primo a essere scartato è intanto Mora-

1 Nombre artístico con el que se conocía al tándem de guionistas formado por Agenore Incrocci y Furio Scarpelli.

via che mi propone di lavorare con lui a un soggetto di cui ha l'idea e che certo piacerà (dice lui) – lo dovremmo vendere e fare a mezzo. Con questo fermo nella produzione cinematografica non sono molto ottimista su questi acquisti di soggetti non ordinati.

Cecchi d'Amico fue una guionista pionera que supo hacerse un hueco sin problemas en un sector dominado por los hombres y en el que no destacó por ser mujer, sino por ser una magnífica guionista de cuya máquina de escribir salieron algunos de los pasajes más conocidos de la historia del cine y que creó sólidos vínculos profesionales con los más grandes directores del momento.

2. Suso Cecchi d'Amico: una mujer fuera de guión

Giovanna Cecchi nació en Roma el 21 de julio de 1914 de padres toscanos. Conocida en el entorno familia –y más tarde en el laboral y por el público en general– como Suso[2], debe su nombre al apelativo cariñoso de origen toscano con el que se refería a ella su padre.

Nacida en el seno de una familia burguesa estuvo siempre rodeada de un ambiente intelectual. Su padre, Emilio Cecchi, era escritor y crítico literario y su madre, Leonetta Pieraccini, pintora. Después de la Primera Guerra Mundial, que pasaron en Florencia, se establecen de nuevo en Roma y su padre continúa su carrera como crítico manteniendo contactos con intelectuales extranjeros e italianos, hecho que permitirá a Suso conocer a muchos de estas personas. El espíritu de independencia que imperaba en su familia, algo poco convencional en aquella época, influirá en la educación de la guionista que tuvo la posibilidad de viajar a Cambridge, a Suiza o a París con la intención de mejorar el conocimiento de los idiomas para trabajar como traductora.

En los años treinta el padre, que había comenzado a trabajar para los diarios italianos *Corriere della Sera* y *La Stampa*, viaja a Estados Unidos y en una visita a Hollywood entra en contacto con el mundo del cine por el que se sentirá pronto fascinado. Este interés lo llevará en 1932 a dirigir la Società Italiana Cines que produjo y distribuyó diferentes películas y que tenía sede en Roma. La experiencia fue breve pero muy productiva para toda la familia que se sintió enseguida atraída por ese mundo, los hijos incluso leían los guiones para darle su opinión al padre. Una vez terminada su colaboración con la Sociedad continuó mante-

2 Emilio Cecchi, siempre pensó en llamar a su hija Susanna. El matrimonio tenía ya una hija llamada Giuditta, igual que las hijas de Shakespeare (Susanna e Judith), por lo que cambió de idea y decidió inscribirla en el registro como Giovanna, aunque en el fondo siempre la sintió como Susanna

niendo relaciones con directores, guionistas, realizadores y productores que lo visitaban a menudo buscando su parecer y pidiéndole consejos. De este modo, Suso Cecchi estuvo siempre rodeada de la gente del cine; desde joven comprendió la importancia del guión y aprendió a ver la película a través de la lectura de estos.

En estos años comenzó a trabajar como secretaria del director de comercio exterior para el *Ministero delle corporazioni*[3] para poder aportar algo a la economía familiar ya que era consciente de los sacrificios que hacía su padre para que pudieran estudiar y viajar al extranjero. En este puesto ya destacó por ser la única mujer en todo el ministerio que desempeñaba un trabajo profesional; el resto de sus compañeras trabajaban como mecanógrafas mientras ella ejercía como traductora e intérprete.

En 1938 se casa con Fedele d'Amico, hijo de un conocido crítico teatral y fundador de la Academia de Arte dramático, Silvio d'Amico. Lele, como era conocido Fedele, trabajaba en aquella época en el EIAR[4], empleo que dejó cuando, para garantizar su continuidad, le impusieron la obligación de afiliarse al Partito Fascista. Rechaza tal afiliación y comienza a militar como católico comunista, lo que le lleva durante unos años a conducir una vida clandestina en Roma y a dirigir en los últimos años de la Segunda Guerra Mundial la revista *Voce Operaia*, en este tiempo Suso vivirá en una casa familiar en la campiña toscana, en Poggibonsi. Durante la contienda nacieron los dos primeros hijos de la pareja: Tommaso Moro, conocido como Masolino, en 1939 y Silvia en 1940.

A principios de los años cuarenta, Emilio Cecchi volvió a entrar en contacto con el mundo del cine colaborando en algunos guiones de la época. Suso supervisaba los textos y ayudaba a su padre en la redacción al mismo tiempo que empezaba a trabajar como traductora literaria. Estos serían realmente los primeros pasos que nuestra guionista daría en la industria artística; traduce al italiano, entre otras obras, *Las alegres comadres de Windsor* y *Otelo* de Shakespeare que serán llevadas a escena de la mano de la compañía del Teatro Eliseo bajo la dirección de Pietro Sharoff. Sin embargo, pronto abandonará esta tarea que no le reportará tantas satisfacciones como más tarde lo hará el cine.

Al terminar la guerra Lele enfermará de tuberculosis y pasará los dos años siguientes en un hospital en Suiza para recuperarse. A lo largo de estos meses Suso tuvo que hacerse cargo de la familia y proveer su ma-

3 Ministerio en la época de Mussolini cuyas competencias eran trabajo, la industria y el comercio. Desapareció como tal en 1943, durante el gobierno de Badoglio, que pasaría a llamarse Ministerio de industria, comercio y trabajo. En la actualidad equivaldría al Ministero dello sviluppo economico.

4 Ente Nazionale per le Audizioni Radiofoniche.

nutención con los más variados trabajos, no sólo como traductora, sino también como profesora dando clase a personalidades vinculadas al cine o al teatro: "Ho incominciato con Ditta a fare le traduzioni per Flaiano. Vediamo un po' cosa rende. Certo bisogna ch'io inventi qualcosa per tirare avanti" le cuenta en una carta a su marido mientras este se encuentra ingresado (D'Amico 2016: 18-19).

Además, en 1945 comienza a escribir en un semanario que dirigía Ennio Flaiano, *Cinelandia*. La publicación no tendrá mucho éxito pero comienza una relación con el director que la permitirá entrar de lleno en el mundo cinematográfico y que será fundamental a lo largo de toda su carrera, colaborará con él en numerosas películas y le abrirá las puertas a nuevos proyectos: "sono stati qui i Longanesi i Flaiano e Gabriele. Più un altro tipo portato da Flaiano e che non so chi fosse né come si chiamasse. Ma dovevamo conquistarlo: è un datore di lavoro cinematografico" (D'Amico 2016: 31).

En ese mismo año se producirá otro encuentro profesional también con un gran director que de igual modo marcará su futuro, Lucchino Visconti pondrá en el escenario una obra teatral traducida por Suso: *La quinta columna* de Ernest Hemingway[5]. 1945 será un año afortunado para ella, un entonces poco conocido productor cinematográfico, Carlo Ponti, le propone crear el guión de un proyecto titulado *Avatar*. La película nunca llegó a realizarse pero le permitió colaborar con guionistas y escritores como Moravia, el ya nombrado Flaiano o Renato Castellani. De hecho, este último le ofrecerá la realización del guión de su próxima película, *Mi hijo profesor*, que se estrenó en 1946 y que supuso para Suso, definitivamente, su entrada y consolidación en el mundo del celuloide.

> Il lavoro procede bene. Questo soggetto di Flaiano è di quelli che mi si confanno quindi ho avuto molte trovate e ho fatto buona figura. Siamo a buon punto. Avrò 60.000! Venti ne ho già avute d'anticipo il resto verrà ai primi di Marzo. A settimana prossima si dovrebbe incominciare con Castellani. Ho intenzione di chiedere 70.000. e altrettanto se mi chiameranno come corre voce un'altra con Zavattini a metà Marzo. (D'Amico 2016: 110).

A partir de este momento, su actividad será imparable, participa en las principales obras cinematográficas del momento extendiendo su labor profesional prácticamente hasta su muerte. Sus textos dieron lugar a una producción de más de un centenar de películas como guionista, pero de esto nos ocuparemos más en profundidad en el siguiente epígrafe.

5 Dicha obra fue la única pieza de teatro que escribió el autor americano y curiosamente lo hizo durante su estancia en Madrid en los años de la Guerra Civil mientras la ciudad era bombardeada en 1937 (Grau 2008).

Por lo que respecta a su biografía, lo que siguen son años dedicada a su trabajo consolidándose como una de las más grandes guionistas que ha dado el cine y que no encontró problemas a la hora de moverse en un ambiente frecuentado mayoritariamente por la presencia masculina. Quizá la confusión de género que provocaba su nombre al público y a la crítica en general la ayudara a ser juzgada objetivamente por su labor y no por la condición de su sexo.

Mientras desarrollaba esta faceta profesional no descuidó la familiar, en 1948 nacería su tercera y última hija, Caterina. Es curioso e importante señalar que la pasión por el mundo de las artes escenográficas de Suso Cecchi, heredada de su padre y compartida por sus hermanos, fue transmitida al resto de la familia de modo que sus tres hijos han desarrollado sus carreras profesionales vinculándolas de algún modo con este mundo. Tomasso (Massolino), el mayor, filólogo inglés y profesor universitario, ha traducido numerosas obras de teatro y trabaja en medios de comunicación como crítico literario y teatral además de haber sido coguionista con su madre en alguna película; Silvia es una reputada productora de cine y, por último, Caterina, la pequeña, ha ocupado diversos cargos en entes relacionados con el cine y ha desarrollado toda su carrera laboral en ese ambiente, actualmente gestiona el Archivo Lucchino Visconti. Los tres son embajadores del legado artístico que dejó su madre.

Suso Cecchi d'Amico murió el 31 de julio de 2010, a la edad de 96 años dejando una huella imborrable en la cultura italiana y mundial que quizá la historia no ha sabido valorar en su justa medida.

3. Guionista pionera

Eran los años cuarenta cuando Suso Cecchi d'Amico empezaba en el cine, entonces no existían los medios ni los recursos para llevar a cabo proyectos como en Estados Unidos, por ejemplo: "Tutta la produzione cinematográfica è ferma terrorizzata dalla concorrenza americana. Castellani non ha fatto ancora nessun contratto e comincia ad essere quasi disperato" (D'Amico 2016: 39). Sin embargo, esa escasez hizo que la inventiva y el instinto desbordaran y superaran cualquier expectativa. "Los guionistas somos los primeros novelistas que tuvo Italia" (Boyero 1988) afirmaba la misma Suso en una entrevista publicada en el diario español *El País* con motivo de su asistencia al Festival de cine de Barcelona:

> Excepción hecha de Manzoni, nuestra tradición narrativa brilla por su ausencia [...] Fuimos nosotros con el invento del neorrealismo, quienes cambiamos la manera de escribir para el cine, en primer lugar porque disponíamos de unos medios muy precarios que no per-

mitían la especialización. Podíamos hacer un cine pobre, rodado en la calle, sin actores y sin recursos ni estudios. Los resultados fueron buenos, tanto que los americanos decidieron imitarnos.

Suso Cecchi d'Amico ha sido una guionista fundamental en torno a la cual han desarrollado sus carreras los principales directores y actores de la época al mismo tiempo que deslumbraba al público y a la industria con textos escénicos innovadores, sólidos y muy bien diseñados.

State attenti al gusto per le storie fatte di niente che chiudono in se stesse il dramma, ai toni in minore, alla sdrammatizzazione, alla diffidenza per le note stridenti eccessive sgangherate, alla puntualità dei dettagli d'epoca, all'accuratezza delle annotazioni descrittive. Non perdete di vista le donne, i personaggi femminili sempre ben disegnati, consapevoli del ruolo preminente che vengono assumendo ma senza compiacimento o rancore. Fate caso ai rapporti uomo-donna, alla capacità di capire le persone, di guardarle dentro con simpatia, con solidarietà. Se in un film trovate queste cose – e molte altre ancora – non potete aver dubbi. È un film scritto da Suso. (Caldiron; Hochkofler 1988: 11).

Supo adaptarse como nadie a las exigencias del director haciendo gala de una de las principales características de un buen guionista que debe ser consciente de estar al servicio de este y de la película: "Devo tenere presente di stare scrivendo una sceneggiatura per un determinato regista, non posso cioè scrivere la stessa cosa per Monicelli o per Visconti. Lo sceneggiatore deve essere in un certo senso al servizio del regista" (Caldiron; Hochkofler 1988: 52). Hizo de su trabajo un arte, trabajaba con rigor y siempre en colaboración con otros grandes escritores y guionistas demostrando una gran capacidad organizativa.

Non ho mai fatto la regia – ha detto Suso nel 1992 – ma sono contentissima di aver fatto da aiuto, da sostegno alla regia, di aver fornito al regista dei consigli, di essere stata spesso sul set a risolvere situazioni che richiedevano di volta in volta un cambiamento: aiutare, sostenere, questo è il massimo che può fare uno sceneggiatore. (Spila 2004)

En contra de lo que podría pensarse, acudiendo al tópico, su condición de mujer no le hizo caer nunca en sentimentalismos y sensiblerías, más bien todo lo contrario. El director italiano Luigi Comencini hacía precisamente referencia a este aspecto (Caldiron; Hochkofler 1988: 29); el cineasta, que colaboró al menos en cinco ocasiones con ella,

afirma que acudía a Suso especialmente en los proyectos que tenían que ver con los niños como "uno scudo protettivo contro un eccessivo sentimentalismo" que, siempre según sus palabras, contrastaba con su propio carácter lombardo más sentimental. Frente a esto y desmontando el estereotipo del papel típicamente reservado a la mujer, Cecchi d'Amico era capaz de evocar escenas impactantes ante los ojos del espectador huyendo de sentimentalismos, frenando sensiblerías y alentando emociones eternas, su carácter toscano, su fina ironía, su aguda habilidad para plasmar en palabras lo que contarían las imágenes y su experiencia vital conformó una guionista con una especial sensibilidad a la hora de construir los personajes.

Su método de trabajo era profundamente generoso: "Suso propone ma non impone mai" (Caldiron; Hochkofler 1988: 29), ponía su trabajo siempre al servicio de las películas y era capaz de trabajar en equipo como si se tratara de un taller de artesanos colaborando, intercambiando opiniones, consciente de que el cine se trataba precisamente de una labor grupal en la que todos los miembros dependían unos de otros.

De este modo, Suso Cecchi d'Amico creó vínculos sólidos con diferentes directores y compañeros guionistas. Cabe destacar en este punto su relación con Ennio Flaiano, quien de alguna manera la adentró en la industria, y con Lucchino Visconti con quién formó un tándem perfecto que tuvo como resultado la realización de un buen número de títulos. Aunque la lista es mucho más larga: De Sica, Zavattini, Zampa, Monicelli – con quien también colaboraría en muchas ocasiones desde sus inicios, pero especialmente a partir de los años ochenta –, Antonioni…

A continuación haremos un repaso por su carrera señalando aquí algunas de las principales películas en las que participó como guionista. Si bien su primer guión, *Avatar*, escrito a propuesta de Carlo Ponti y a sugerencia de Renato Castellani, nunca llegó a producirse, como ya hemos comentado, ese proyecto le permitió entrar en contacto e iniciar una colaboración proficua con Alberto Moravia, Ennio Flaiano y el propio Renato Castellani. En 1946 este último recurrirá a ella para que realice el guión de *Mi hijo profesor*. Un año más tarde escribe el guión de *Vivir en paz* de Luigi Zampa, la película obtiene éxito y gana gracias a esta película su primer premio, il *Nastro d'argento*[6]. En el mismo año colabora con Alberto Lattuada para llevar a cabo la película *El delito de Giovanni Episcopo*, escribe el guión con Federico Fellini entre otros y a partir de una novela de Gabriele D'Annunzio.

Volverá a trabajar con Luigi Zampa en el guión de *La diputada Angelina* que en clave de comedia haría un retrato de la realidad

6 Premio cinematográfico anual concedido por el SNGCI (Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani) desde el año 1946.

italiana. El papel protagonista fue interpretado por Anna Magnani. Establece una relación de amistad y confianza con la actriz que no deja de sorprender a quienes conocen a ambas, ya que aparentemente tenían caracteres completamente opuestos. La propia Suso declaró en una entrevista concedida en 1998 al periodista Gianfranco Gramola y publicada en el portal *Interviste Romane* el tipo de relación que tenían:

> Ero molto amica di Anna e devo dire che somigliava molto alla sua leggenda, a come l'hanno descritta nei libri e nei giornali. Era di carattere spesso cupo, subito su, subito giù, molto sospettosa e sempre con il pensiero di essere tradita. Noi eravamo molto amiche e con lei ci voleva molta pazienza, perché aveva un carattere molto difficile, direi pessimo[7].

En 1948 participa con Vittorio De Sica y Cesare Zavattini en el guión de *Ladrón de bicicletas*, a ella se debe la idea de la escena final. En este mismo año comienza a trabajar con Luigi Comencini para la película *Prohibido robar* con quien colaborará en numerosas películas. Su relación con Visconti dará inicio con la película *Bellísima*, cuya idea original era de Zavattini y el guión será escrito por Suso, el propio director y Francesco Rosi. Este último recurrirá a ella más tarde cuando sea director, suyas son por ejemplo las películas *La sfida* (1957) o *I magliari* (1959).

En 1953 colabora junto con Ennio Flaiano en el guión de la famosísima *Vacaciones en Roma* de William Wyler y protagonizada por Gregory Peck y Audrey Hepburn. Dos años más tarde escribirá el guión para una película de Alessandro Blasetti que, bajo el título *La ladrona, su padre y el taxista* (*Peccato che sia una canaglia* en su título original), supondría la primera cinta de otras muchas que vendrían después en la que trabajara la pareja cinematográfica formada por Marcello Mastroianni y Sofia Loren.

Con Mario Monicelli comenzará a trabajar en 1955 en el guión de *Prohibido* creado a partir de una novela de Grazia Deledda que supuso la entrada del director en el género dramático aunque no alcanzó mucho éxito, y entre las películas conjuntas destacará *Rufufú* (*I soliti ignoti* en italiano), esta sí considerada un gran éxito y una de las mejores comedias italianas. Escribe también para este director y con la ayuda de Totò *Risas de alegría*, una comedia entre el drama y la comedia, dos géneros en los que nuestra guionista se desenvolvía sin problemas. La colaboración con Monicelli no cesará nunca, así escribirá en 1965

7 http://www.intervisteromane.net/interviste%20pronte%203/suso_cecchi_damico.htm

Casanova '70 cuyo guión será nominado a los Premios Oscar, en 1975 *Querido Miguel* basada en una novela de Natalia Ginzburg, y entre las más recientes *Trapos sucios* cuyo guión escribirá junto a su hijo y su nieta en 1999 y en 2006 la última película de ambos, *La rosa del desierto*, sobre una novela de Mario Tobino. Estos son sólo algunos de los títulos que esta pareja de artistas alumbraron juntos.

Probablemente uno de sus mayores logros sea haber realizado el guión de *El Gatopardo* (1963) que será considerado por la crítica una de las mayores obras de arte realizadas en el cine del último siglo. La película le dará además la oportunidad de entablar una amistad con el actor protagonista, Burt Lancaster, que durará décadas y que les llevará a trabajar alguna vez más juntos.

Por destacar alguno de los títulos más actuales podemos hablar de *Ojos negros* protagonizada por Mastroianni, papel por el que fue nominado al Oscar en 1987, producida por su hija Silvia d'Amico y dirigida por el ruso Nikita Mikhalkov.

Sus 111 películas le valieron numerosos premios: David de Donatello, León de Venecia, *Nastri d'argento*, varias nominaciones al Oscar e incluso la *Gran Croce della Repubblica Italiana*.

Capaz de trabajar sola y en grupo, de adaptarse a los medios y a las exigencias de sus directores y actores reinventando el lenguaje, Suso Cecchi d'Amico supo ganarse un puesto en la historia del cine por la calidad de su trabajo, en un momento en el que el mundo aún no entendía de cuotas de paridad y en el que las mujeres no lo tenían fácil para acceder a determinados ambientes y para ser juzgadas objetivamente por el desempeño de su labor, una labor que ejercía con auténtica pasión: "Ora tutto è a posto, e ti devo confessare che oltre che di te (dopo di te s'intende) sono terribilmente innamorata del mio lavoro" (D'Amico 2016: 305), así se lo declaraba a su marido en 1946 y esta relación de amor se mantuvo hasta que el 31 de julio de 2010 las teclas de su máquina de escribir dejaron de crear cine.

Bibliografía

BOYERO, Carlos (1988): "Los guionistas somos los primeros novelistas que tuvo Italia, afirma Suso Cecchi d'Amico" [Artículo en línea] en *El País*, 07/07/1988 [Fecha de consulta: 30/06/2016] http://elpais.com/diario/1988/07/07/cultura/584229605_850215.html

CALDIRON, Orio; HOCHKOFLER, Matilde (1988): *Scrivere il cinema. Suso Cecchi d'Amico*. Bari: Edizioni Dedalo.

D'AMICO, Silvia y Masolino (eds.) (2016): *Suso a Lele. Lettere (dicembre 1945 – marzo 1947)*. Milano: Bompiani.

GRAU, Anna (2008): "«La quinta columna» llega de Madrid a New York" [Artículo en línea] en *ABC*, 28/02/2008 [Fecha de consulta: 30/06/2016] http://www.abc.es/hemeroteca/historico-28-02-2008/abc/Espectaculos/la-quinta-columna-llega-de-madrid-a-nueva-york_1641682640661.html

HIDALGO, Manuel (2002): "100 años de Zavattini" [Artículo en línea] en *El Cultural*, 29/06/2002 [Fecha de consulta: 30/06/2016] http://www.elcultural.com/revista/cine/100-anos-de-Zavattini/5485

KOZAK, Daniela (2009): "El duro oficio del guionista" [Artículo en línea] en Ñ. Revista de cultura, 13/11/2009 [Fecha de consulta: 30/06/2016] http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2009/11/13/_-02039444.htm

MCKEE, Robert (20103): *El Guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: ALBA minus.

MICCICHÉ, Lino (19986): *Cinema Italiano: gli anni '60 e oltre*. Venezia: Marsilio.

SPILA, Piero (2004): "Il nobile mestiere di Suso Cecchi d'Amico" [Artículo en línea] en *CineCriticaWeb*, octubre/diciembre 2004, [Fecha de consulta: 30/06/2016] http://www.cinecriticaweb.it/panoramiche/il-nobile-mestiere-di-suso-cecchi-d%E2%80%99amico

VELÁZQUEZ, Sara (2012): "El Neorrealismo italiano. Influencia en el cine español de los años cincuenta". *Transfer*. Vol. VII: 160 – 171.

5 Profesoras y pedagogas

La educación para mujeres en Marruecos

Fátima Aribou Mechtat
Colegio Rhouni-Río Martín

Resumen: En este trabajo se describe la situación social y cultural de las niñas en edad escolar y las mujeres adultas en el norte de Marruecos. Son cada vez más frecuentes las mujeres que emprenden iniciativas originales para ofrecer alternativas a las jóvenes. Por otra parte, la posición de la mujer en la familia y la sociedad según las tradiciones patriarcales en ocasiones busca justificación religiosa; sin embargo los ejemplos de mujeres trabajadoras también se encuentran en el Corán.

Palabras clave: jóvenes, educación de adultos, patriarcado, religión.

Marruecos se considera uno de los países más desarrollados del norte de África. Es notable el esfuerzo realizado en todos los ámbitos: agrícola, económico, social y educativo; es decir, en todo aquello que consienta el día de mañana que pueda convertirse en miembro de la Unión Europea.

Como en cualquier sociedad, la mujer marroquí también constituye la mitad más importante de la sociedad, pero está muy lejos de sentir dicha importancia, a diferencia de su vecina, la mujer española, por ejemplo. Si hablamos del derecho a la educación, la sanidad, o el acceso a todo tipo de profesiones, la mujer árabe y en particular la marroquí, carece de esa sensación de libertad que siente y disfruta la mujer europea. Ello se debe a muchas razones, entre ellas la más importante no saber leer ni escribir. Otras razones no menos importantes y relacionadas con esta evidencia son: la pobreza, la mala educación cívica, la ignorancia absoluta de los propios derechos y deberes que normalmente cambian la mirada de la sociedad hacia la mujer y el valor que se le puede dar a todos sus comportamientos y a los trabajos que ejerce. Esta situación cambiaría si diésemos a la mujer marroquí la oportunidad de prepararse como persona positiva a los ojos de la familia y la sociedad.

En la clasificación sobre niveles educativos, Marruecos se encuentra en el quinto país en índice de mayor analfabetismo. Según las estadísticas, aproximadamente el 34% de la población en el año 2014 era in-

capaz de leer. La mayor parte de ese porcentaje son mujeres, especialmente las chicas jóvenes que viven en el campo. La mujer campesina en marruecos está olvidada, no existe ni aparece en ningún programa de asistencia a la escuela o algún apoyo educativo.

En algunas zonas existe algún tipo de ayuda por parte de asociaciones nacionales y extranjeras, pero es muy bajo el número de mujeres beneficiadas frente a la gravedad del problema. En Marruecos la chica del campo es una esclava que no tiene ningún control de mando sobre su vida, pues lo tiene su familia y ella no puede rechistar. Es su familia quien decide su destino. La edad de escolarización no está delimitada, pero hay otras muchas cosas más importantes que la familia espera de ella, como el matrimonio en edad prematura, o la necesidad de realizar todo tipo de trabajos en una casa del campo, dentro y fuera. A pesar de la dureza del medio, la mujer se pone al lado del hombre sin pensar ni considerar su edad, ni su sexo para recoger leña, cuidar el ganado, arar, regar, etc.

La pobreza encabeza las razones para la propagación del analfabetismo, unida a la ignorancia de los padres sobre la importancia del aprendizaje para la dignidad de una persona. En los casos en que las familias son conscientes de esta importancia, por lo general piensan en el hombre, no en la mujer. Persiste el error de que una mujer lo mejor que puede hacer es quedarse en casa, debido a ello el hombre con frecuencia humilla y maltrata a su compañera en todas las áreas. Actualmente aún son mayoría los pueblos donde se ve a los hombres jugando a las cartas, mientras la mujer lleva toda la responsabilidad de la casa y de los hijos.

La mujer marroquí campesina es toda una mujer: como esposa y madre se encarga de la tierra, del ganado, de traer agua, del cuidado de los hijos… No tiene tiempo para ella, siempre está al servicio de todos. Pensando y trabajando para los demás, se ve primero explotada por el padre y más tarde por el marido. Si bien, la situación está cambiando en las ciudades, todavía en muchos pueblos ella no tiene tiempo para estudiar o comprometerse con ninguna asociación o partido político. La mayor parte de las veces llega al matrimonio muy joven (una niña) con un hombre mayor; y además sin tener conocimientos sobre la vida sexual, la educación de los niños o los derechos de una esposa. La mayoría de las veces entra en callejón sin salida y la relación termina mal.

Hay notables diferencias con la mujer que vive en las ciudades. La mujer marroquí en general, y la de Tetuán en particular, donde nací yo, gracias a Dios está mucho más avanzada, tiene posibilidades para estudiar, mediamente consigue terminar los estudios fuera y dentro de Marruecos, y se percibe un cambio de formación entre las mujeres que

han estudiado hasta la época del colonialismo español (cuando las oportunidades eran sólo para los ricos): en primer lugar frecuentaban el colegio coránico (*msed*), sucesivamente la secundaria, la facultad era para los chicos y las chicas ricas, terminando los estudios en extranjero o en Marruecos. La mujer tetuaní actualmente desempeña profesiones como maestra o profesora, doctora, abogada, secretaria… Aunque no ha llegado a trabajar en muchos otros sectores, que quedaron reservados para hombres, al no formar parte de grupos ni partidos políticos.

Conocidos como partido de la independencia, los socialistas han sido los primeros en abrir las puertas a la mujer para escuchar sus opiniones y su voz. Un derecho que aún no tiene la mujer campesina, la cual hasta hoy día sigue ausente de la política, en un mundo de hombres donde no hay sitio para una mujer.

Una de las mujeres marroquíes famosas que más admiro es Fatima Mernissi. Escritora y socióloga, comprometida defensora del feminismo, nació en 1940 en Fez, en un ambiente familiar muy religioso aprendió primero en el *msed* y luego en un colegio superior; fue una de las privilegiadas que pudo estudiar y terminar su carrera en Francia y luego en América; terminó su doctorado antes de separarse de su marido, y sucesivamente el divorcio no le quitó las ganas de seguir estudiando, demostrando que no se necesita acompañante o protector para llegar donde ha llegado. Trabajó como profesora en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Mohamed V, también como investigadora en la Institución Nacional de Investigaciones Científicas en Rabat, ha sido miembro del Consejo de Universidades de Estados Unidos. Se ha dedicado a escribir sobre el islam y la mujer, analizando el desarrollo del pensamiento islámico; sus obras se han traducido a numerosas lenguas y ha alcanzado fama internacional. Destacan sus libros *El velo y la élite masculina* (1987) y *Marruecos a través de sus mujeres* (1984). Fátima Mernissi obtuvo el premio del príncipe de Asturias en 2003; en 2004 obtuvo el premio Erasmus de Holanda (en la sección religión y modernidad). Murió con la edad 75 años el 30 de noviembre de 2015, se interesó especialmente por el sufrimiento de la mujer árabe musulmana y en sus obras encontramos un valioso ejemplo para avanzar hacia la igualdad mediante la educación.

Las presiones en nombre del islam y a no ejercer la ley con credibilidad hablo del sufrimiento de la mujer trabajadora, del acoso sexual, de la desigualdad, el control total que tiene el hombre en todos los campos, cuestionado el trato que se le da a la mujer en nombre de la religión y la política dentro de la familia y la sociedad. Fátima Mernissi (1984) realizó visitas a pueblos para visualizar la forma de vida de la mujer en el campo, montó talleres de trabajo para concienciar a la mujer y las chicas, empujándolas a pretender una realidad mejor. Entre sus

dichos famosos: «hay que aprender a gritar y a manifestarse completamente igual que aprender a andar y a hablar». También la mujer debe tener coraje siempre, para opinar y expresarse en voz alta, sin miedo.

Mernissi nunca estuvo de acuerdo con el trato que se le daba a la mujer en nombre del islam, por eso decía: «si los derechos de la mujer causan problemas a algunos hombres musulmanes hoy en día, no será por culpa del Corán, sino porque esos derechos están en lucha continua con los intereses de un grupo de machistas». Porque el islam no tiene nada que ver, ni la ley de la religión islámica, sino al revés: el islam ha dado a la mujer todos los derechos, el respeto, en todas las edades. Precisamente la madre es un ser sagrado para todos.

El mejor ejemplo del respeto que se le da a la mujer en la religión es el trato que dio nuestro profeta a su primera mujer: en primer lugar era mayor que él y además era empresaria. Hablaba con ella de todo, escuchaba sus opiniones y seguía sus consejos. Le agradeció siempre el estar a su lado apoyándolo, cosa que no vemos con frecuencia hoy en día.

El hombre es egoísta, se esconde tras la religión para maltratar a la mujer y poner las leyes siempre a su favor.

Con respecto a la mujer del norte de Marruecos, vemos que ha conseguido acceder a muchos trabajos que antes estaban reservados para el hombre gracias al estudio. Sobre el papel ella cobra el mismo sueldo que el hombre, teniendo las mismas oportunidades y la ley protege a ambos por igual. Sin embargo, en Marruecos todavía no hay igualdad real por culpa del soborno y el tráfico de influencias, no debido a la ley del trabajo.

La mujer es un ser fuerte, inteligente, ambicioso y trabajador. El ejemplo está en el sur de África. Para mí esa mujer es el ejemplo de la paciencia, la lucha, la fuerza física y mental para llegar al objetivo. Cruzan tantos países buscando una vida mejor, embarazadas, con niños en pateras, da igual, lo importante es llegar sabiendo que pueden perder hasta la vida en el camino. Otro ejemplo de paciencia, fuerza y valentía es la mujer palestina, capaz de seguir estudios de alto nivel, sabiendo que están en guerra décadas y décadas. La mujer palestina es una raza árabe musulmana resistente y revolucionaria, lleva consigo tanto dolor, pero sigue adelante; entierra a un hijo con una mano y con la otra levanta la bandera de su país, aguanta la falta de familia, de agua, de luz, de medicamentos, de colegios… Pero aprende, sigue viva, como abuela, madre y hija ¡es tan fuerte!

En el mundo entero hay muchos ejemplos de mujeres luchadoras que han realizado grandes logros. He pensado en muchas, pero llegue a una conclusión: que la fuerza, la voluntad, la paciencia, la comprensión, el cariño, la inteligencia, tienen sólo un nombre: *Mujer*. No importa

el país, ni la religión, el idioma, el color, ni la edad; ella es un ser maravilloso, que da todo a cambio de nada. Ese ser que está siempre al lado del hombre, o detrás empujándolo a mejor. Puede decir con voz alta que es la mitad más importante de la sociedad, por ser la madre de una parte y la esposa de la otra; por todo eso merece un gran respeto y agradecimiento. Finalizo con una frase que escuché siempre pero hoy la quiero cambiar: *Eres el nombre de mi vida* ¡ya no ! Soy el hombre de mi vida.

Bibliografía

Mernissi, Fátima (1984). *Marruecos a través de las mujeres*. Madrid: Oriente y Mediteráneo.

(1987) *El velo y la elite masculina*. Traducido como: *Sexo e ideología en el Islam*. Madrid: Oriente y Mediteráneo.

(2012). *El amor en el Islam*. Madrid: Aguilar.

Estadisticas unicef <http://www.unicef.org/> [01/04/2016].

La cruzada para la ciudadanía: activistas en la alfabetización de adultos

María Luz Arroyo Vázquez
Universidad Nacional de Educación a Distancia

Resumen: Esta comunicación plantea una reflexión sobre el trabajo de alfabetización que llevaron a cabo las mujeres activistas afroamericanas en las Escuelas de la Ciudadanía (*Citizenship Schools*) durante el Movimiento por los Derechos Civiles en los Estados Unidos. Las activistas afroamericanas eran conscientes de la importante relación existente entre educación y poder político y trabajaron de una manera ímproba en un extenso programa de alfabetización de adultos con el fin de lograr que la población afroamericana pudiera pasar las pruebas de alfabetismo que les permitiría poder registrarse y ejercer el derecho al voto. Nos centraremos en el compromiso de las profesoras y educadoras que trabajaron en el *Highlander Folk School* y explicaremos como consiguieron crear y expandir el programa educativo de las Escuelas de Ciudadanía con un claro fin político.

Palabras Clave: Escuelas de Ciudadanía; educación; programa de alfabetización de adultos; activistas afroamericanas; Escuela Popular de Highlander.

1. Introducción

En este artículo, se plantea una reflexión sobre el papel fundamental que desempeñaron las mujeres activistas afroamericanas en el campo de la educación y, en concreto, en la gran labor de alfabetización que llevaron a cabo en las *Citizenship Schools* (Escuelas de ciudadanía) desde donde lucharon para conseguir que los afroamericanos pudieran acceder al programa de alfabetización para superar las pruebas de alfabetismo que les permitiese poder registrarse para ejercer el derecho al voto.

El 26 de agosto de 1920 se aprobó la Enmienda 19 de la Constitución de los Estados Unidos que otorgada a las mujeres americanas el derecho al voto sin límites, pero del que quedaba excluida la mujer afroa-

mericana así como el resto de la población afroamericana estadounidense. Esto llevó a que se empezasen a escuchar voces de las mujeres activistas afroamericanas que como Fannie Lou Hammer exigieran este derecho y criticasen las represalias a la que la población afroamericana estaba sometida por querer ejercerlo:

> Ahora la pregunta que planteo, ¿es esto América? ¿La tierra de la libertad y el hogar de los valientes? ¡Donde se asesina, se lincha y se mata a la gente, porque queremos registrarnos y votar! "Ahora la pregunta que planteo, ¿es esto América? ¿La tierra de la libertad y el hogar de los valientes? ¡Donde se asesina, se lincha y se mata a la gente, porque queremos registrarnos y votar![1]

Por ello, una de las cuestiones claves en el activismo de las mujeres afroamericanas fue lograr que el derecho a voto para la comunidad afroamericana fuese una realidad. En este sentido, resulta muy esclarecedor analizar el papel que desempeñaron mujeres activistas como Septima Clark, Bernice V. Robinson y Ella Baker, por poner sólo algunos ejemplos, al tratar de vencer el sistema injusto existente mediante la organización de actividades, talleres y campañas destinadas a hacer viable y posible el derecho a voto. Ellas serían algunas de las cabezas visibles que trabajarían junto a muchas otras para llevar a cabo programas educativos que concienciasen a la población negra de ese derecho durante el Movimiento en favor de los Derechos Civiles. (King 1969: 101)

En la década de los años 30 del siglo XX, una de las grandes pioneras que abogaron por la igualdad de derechos en educación, Mary McLeod Bethune (1875-1955) en su discurso "*What does American Democracy Mean to Me*?", pronunciado el 23 de noviembre de 1939, afirm**ó** que no existía una igualdad en educación a pesar de los avances en el norte del país, dado que en el sur profundo a un joven de raza negra s**ó**lo se le ofrec**ía** una décimo quinta parte de la oportunidad educativa que el niño estadounidense promedio:

1 Traducción de la autora. Cita original: "Now the question I raise, is this America? The land of the free and the home of the brave? Where people are being murdered, lynched and killed because we want to register and vote! Fannie Lou Hammer fue una activista que tuvo un papel muy activo y organizó "los veranos de la libertad en Mississippi". Hammer fue una líder cultural en el movimiento por los derechos civiles, con una gran capacidad oratoria, siendo aceptada como líder, a pesar de carecer de educación formal y a pesar de su condición de mujer. Véase: Fannie Lou Hamer, mass meeting, Hattiesburg, Mississippi, 1963, Moses Moon Collection, Program in African American Culture, Archives, National Museum of American History, Smithsonian Institution, Washington D.C. Citado por: Bernice Jonson Reagon "Women as Cultural carriers in the Civil Rights Movement. Fannie Lou Hamer", en Viki L. CRAWFORD et al. eds., *Women in the Civil Rights Movement: Trailblazers and Torchbearers, 1941-1965,* Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1993, pp. 209-217, p. 209.

> Las puertas democráticas de la igualdad de oportunidades no se han abierto del todo a los negros. En el sur profundo, a la juventud negra sólo se le ofrece una décimo quinta parte de la oportunidad educativa que se le ofrece a cualquier niño americano.. los trabajadores negros … están desprovistos demasiado a menudo de derecho constitucional del sufragio; y están humillados demasiado a menudo por la negación de las libertades civiles[2].

Bethune nos invita a reflexionar sobre la desigualdad en la educación, la imposibilidad de que los afroamericanos pudieran ejercer el derecho al voto y la falta de libertades civiles.

Bethune fue en una de las mujeres afroamericanas que lograron participar en la vida política estadounidense[3], destacando en la etapa del gobierno de Franklin Delano Roosevelt y jugando un papel decisivo en el avance de los temas de derechos de la comunidad negra estadounidense. En la Administración Roosevelt, Bethune formó parte destacada del "*Black Cabinet*"[4], un gabinete formado por un grupo de consejeros afromericanos en el gobierno federal que contaba con el apoyo de Eleanor Roosevelt. En realidad, Bethune era la única mujer afroamericana que tenía un puesto destacado en ese gabinete en el que formaban parte líderes del Movimiento por los Derechos Civiles como Charles H. Houston, Walter White, and A. Philip Randolph. El Black Cabinet no emprendió una cruzada por los derechos civiles, pero sí que se logró que el gobierno federal fuese más consciente de las necesidades de los negros. Así, se triplicó el número de trabajadores negros empleados en el gobierno y Roosevelt empezó a eliminar la segregación racial en los lugares de trabajo en los distintos organismos gubernamentales y a contratar a afroamericanos para que desempeñasen puestos en el gobierno del *New Deal*.

---

2 Traducción de la autora. Texto original: "The democratic doors of equal opportunity have not been opened wide to Negroes. In the Deep South, Negro youth is offered only one-fifteenth of the educational opportunity of the average American child. The great masses of Negro workers … are deprived too often of the Constitutional right of suffrage; and are humiliated too often by the denial of civil liberties". Léase: Mary BETHUNE. What Does American Democracy Mean to Me?" en la emisión de radio "America's Town Meeting of the Air", New York City. 23 de noviembre de 1939. Internet. 12-06-2016.

http://americanradioworks.publicradio.org/features/sayitplain/mmbethune.html

3 Franklin D. Roosevelt nombró a Bethune directora de *African American Affairs* (Asuntos Afroamericanos) en la *National Youth Administration* en 1936 y consejera en Asuntos de Minorías, ocupando dicho cargo hasta 1944. Para ampliar información sobre Mary MacLeod Bethune, véase: Arroyo Vázquez,Mª Luz, "Superación de los obstáculos para la inclusión de las mujeres afroamericanas en el panorama político estadounidense," en Teresa Mª Ortega López y Miguel Ángel del Amo Blanco, eds., *Claves del mundo contemporáneo. Debate e investigación*. Granada: Comares, 2013, pp. 1-14.

4 Este gabinete, también denominado "*Black Brain Trust*", fue primeramente conocido como *Federal Council of Negro Affaire*.

Unas décadas más tarde, en los años 50 y 60 del siglo XX, nos encontramos con mujeres afroamericanas que emprenden una verdadera cruzada para conseguir ejercer el derecho a voto, entre ellas, la gran activista Ella Baker y las educadoras afroamericanas Septima Clark y Bernice Robinson, quienes, al igual que Bethune, creían en la educación era un derecho al que todos debían acceder, como garantía de igualdad de oportunidades[5].

En este breve ensayo, nos centraremos en la labor tan esencial que las educadoras realizaron en las Escuelas de Ciudadanía y destacaremos el trabajo que llevaron a cabo Septima Clark y Bernice Violanthe Robinson, pero también, haremos referencia a la colaboración de Ella Baker y su cruzada para la ciudadanía. Su labor obruvo sus frutos legislativos. El 6 de agosto de 1965, el Presidente Johnson firmó *The Voting Rights Act (La Ley del derecho al Voto)*, una ley clave que eliminó las pruebas de alfabetismo que se requerían a la población afroamericana como prerrequisito para permitirles inscribirse para votar en muchos estados sureños[6].

2. La Escuela Popular de Highlander

En 1932, Myles Falls Horton (1905-1990), Don West (1906-1992), educadores americanos, y Jim Dombrowski (1897-1983), intelectual ministro metodista, fundaron la Escuela Popular de Highlander, *Highlander Folk School*, una escuela popular en una granja de Monteagle, Tennessee. Horton, West y Dombroski, los tres de raza blanca, fueron miembros muy activos en el movimiento por los derechos civiles afroamericano en las décadas de los años 50 y 60.

En 1931-1932, Myles F. Horton estuvo visitando escuelas populares en Dinamarca y ello le sorprendió e influyó de tal manera que a su regreso a Estados Unidos decidió crear una escuela similar en el Sur de los Estados Unidos, donde los alumnos y los profesores pudiesen interactuar. En sus comienzos, en los años 30 y 40 del siglo XX, Highlan-

5 Esas ideas de defensa de la educación recuerdan a Horace Mann (1796-1859), educador y político americano defensor de la educación universal, cuando afirmaba que "la educación… es el gran igualador de las condiciones de los hombres…". Cita original: "Education, then, beyond all other devices of human origin, is the great equalizer of the conditions of men -- the balance-wheel of the social machinery". Internet. 18-06-2016. http://www.ranker.com/list/a-list-of-famous-horace-mann-quotes/reference

6 Un año antes, el 2 de julio de 1964, el Presidente americano Lyndon Johnson había firmado otro hito legislativo, *The Civil Rights Act* (la ley de Derechos Civiles) que prohibía la discriminación en los lugares públicos, estipulaba la integración de los colegios y otras instalaciones públicas y convertía la discriminación en el empleo en algo ilegal. Asimismo, esta ley supuso un gran avance para las mujeres ya que prohibía la discriminación laboral debido al sexo.

der se centró más en abordar temas relacionados con la organización de los trabajadores y desempleados y servir a organizadores y líderes sindicales[7].

En los años 50 y 60, en Highlander se llevan a cabo talleres integradores. El primero tuvo lugar en 1954. *Highlander Folk School* se convirtió en un lugar de referencia que buscaba la igualdad y la justicia social y que estaba comprometido con acabar con la segregación, era un espacio donde era posible que personas de distintas razas se mezclaran y hablaran de distintos temas; la educación, la vivienda, el empleo, una sociedad multicultural y multirracial, etc., tratando de buscar soluciones a los distintos problemas.

La escuela popular de Highlander fue un centro de entrenamiento en derechos civiles que preparó y reclutó a importantes activistas del movimiento por los derechos civiles. Los talleres que allí se organizaron sirvieron de base para que se llevase a cabo importantes iniciativas del movimiento por los derechos civiles tales como las Escuelas de Ciudadanía, el *Montgomery Bus Boycott* y el *Student Nonviolent Coordinating Committee (SNCC)*.

Desde el principio, las mujeres participaron activamente en Highlander, como maestras y como alumnas, que, según Donna Langston, "reconocían el significado político de "Cultura y educación" (Langston 1993: 145). Entre las mujeres del movimiento por los derechos civiles que estudiaron o enseñaron en Highlander Folk School, cabe mencionar las siguientes; Rosa Parks, Septima Clark, Bernice Robinson, Fannie Lou Hamer, Ella Baker, Zilphia Horton, la activista por la integración Anne Braden, Bernice Johnson Reagon, Sue Thrasher, Diane Nash, Constance Curry y Diana Nash.

En 1954, Séptima Clark y Bernice V. Robinson asistieron a la Escuela Popular de Highlander. Su paso por allí no sólo fue un episodio crucial en sus vidas sino que a la larga supondría un cambio cualitativo en la situación educativa de la población afroamericana en el Sur de los Estados Unidos.

Una de las alumnas de los cursos que allí se impartieron fue Rosa Parks que Parks pasó 10 días del verano de 1955 en Highlander, recibiendo educación de adultos[8]. Rosa Parks comentaba lo siguiente de su estancia allí:

Tenía cuarenta dos años y fue una de las pocas veces en mi vida hasta ese momento en el que no sentí hostilidad por parte de la gente

7 Fuente: véase información la facilitada sobre la Escuela Popular de Highlander. http://highlandercenter.org/media/timeline/ Fecha de acceso 24/6/2016

8 Rosa Parks, pionera e icono del movimiento por los derechos civiles,estuvo en los cursos antes de que tuviese lugar el conocido episodio en un autobús que provocaría el *Montgomery Bus Boycott*.

blanca. Experimenté a gente de distintas razas y orígenes, reuniéndose en talleres y viviendo juntos en paz y harmonía[9].

Allí, Parks coincidió con Séptima Clark y con Bernice Johnson. Clark dirigía un taller para desarrollar el liderazgo y Rosa Parks participaba en él. Parks, que colaboraba con la *National Association for the Advancement of Colored People* (*NAACP*)[10], pocos meses después, desafió las leyes de segregación racial estadounidense al negarse a ceder el asiento a un hombre blanco en Montgomery, Alabama, en 1955, pues estaba cansada del maltrato que los afroamericanos padecían[11].

En 1956, Séptima Clak aceptó el puesto que Myles Horton le ofreció de Directora de Highlander que, con frecuencia, era objeto de redadas policiales. En una de esas redadas, Clark fue arrestada. De las dificultades que tuvo Séptima Clark en Highlander, Rosa Parks comentaba que Clark sufrió el rechazo de la comunidad fuera de los muros de Highlander pues quemaron el edificio cuando ella estaba allí, fue encarcelada y acusada de muchas cosas como beber licor y ser comunista (Haskins y Parks 1992: 105). Clark comenta en su autobiografía *Ready from Within* que se llamaba comunista a todo aquel que estaba en contra de la segregación y afirma que "blancos sureños no podían creer que un sureño pudiera tener la idea de igualdad racial; pensaban que debían venir de algún otro sitio" (Clark y Brown 1999: 55).

A pesar de esas redadas en Highlander, Clark continuó extendiendo el programa de creación de escuelas de ciudadanía, recaudando fondos y formando a otros profesores. Así, en 1961, consiguió que 82 profesores que se habían educado en Highlander dieran clase en Alabama, Georgia, Carolina del Sur y Tennessee (Clark y Brown 1999: 60).

Hacia 1961, los colegios de ciudadanía eran tan numerosos que resultaba complicado a Highlander administrarlos. La *Southern Christian*

9 Traducción de la autora. Cita original: "I was fourty-two years old, and it was one of the few times in my life up to that point when I did not feel any hostility from white people. I experienced people of different races and backgrounds meeting together in workshops and living together in peace and harmony." En: Rosa Parks and Jim Haskins, Rosa Parks: My Story. Nueva York: Dial Books, 1992, p.106.

10 Antes del incidente del autobús, en 1943, Rosa Parks había trabajado como secretaria local en la *National Association for the Advacement of Colored People (NAAP)* y, en 1949, se convirtió en asesora de la citada asociación en pro de los derechos civiles. Por ello, la *NAACP* se ocupó del caso y la fianza para que saliera de la cárcel, a pesar de que no había considerado otros casos semejantes que habían ocurrido poco antes, pues no eran idóneos para ejercer una presión legal. Parks fue la tercera mujer que era detenida en pocos meses. Las mujeres anteriores fueron Mary Louis Smith y Claudette Colvin.

11 Ese acto de valentía de Rosa Parks en 1955 tuvo una gran repercusión, formándose la *Montgomery Improvement Association,* que dirigida por Martin Luther King Jr. organizó un boicot al servicio de autobuses que acabaría con la segregación racial en el transporte público. En 1956, el Tribunal Supremo declaró que la legislación que legitimaba la discriminación en el transporte público era anticonstitucional. Comenzaba así una nueva etapa más propicia para luchar por la defensa de los derechos civiles en los Estados Unidos.

Leadership Conference (SCLC), que, en ese momento, era la organización líder en la lucha por los derechos civiles, expresó su voluntad de hacerse cargo del programa, así que Clark se puso a trabajar para la *SCLC* en el puesto de Directora de Educación.

La escuela popular de Highlander cerró en 1961, víctima de acoso policial y acusaba de tener vínculos comunistas, pues resultaba sospechosa por su trabajo a favor de los trabajadores y de los derechos civiles. No tardó en abrir cerca de Knoxville, Tennessee, bajo el nombre de Centro de Investigación y Educación de Highlander que continua abierto en los albores del S.XXI. En mayo de 2016, el Presidente Obama recordó el trabajo de Highlander como centro clave para el avance en la justicia social[12].

3. Las Escuelas de Ciudadanía

El proyecto de las escuelas de ciudadanía fue una respuesta a la legislación en los estados sureños que requerían la alfabetización y la interpretación de varias partes de la Constitución americana a la población afroamericana para poder registrarse para votar.

La Escuela Popular de Highlander en Tennessee apoyó y fomentó las Escuelas de Ciudadanía. El programa se inició bajo la dirección de Séptima Clark, Esau Jenkins y Bernice Robinson y contó con la ayuda de Myles Horton y de mujeres activistas que participaron de manera activa como educadoras y como estudiantes que tuvieron entre sus ideales la búsqueda de igualdad de oportunidades en educación. Se estimaba que había unos doce millones de negros analfabetos en el sur. Además de la alfabetización de adultos en el sur profundo, los colegios de ciudadanía también enseñaban a los alumnos a actuar de manera colectiva y protestar contra el racismo.

El programa se inició en las islas de Carolina del Sur bajo la dirección de Séptima Clark, Esau Jenkins y Bernice Robinson bajo los auspicios de Highlander. Highlander prestó el dinero a Clark y a su alumno Jenkins que inauguraron la primera escuela en Johns Island y como esa primera escuela tuvo un gran éxito, a pesar del miedo a las represalias y del sentimiento de los participantes de que tal vez deberían estar haciendo algo más productivo que aprender a leer, Clark y Jenkins fueron abriendo poco a poco otras cuatro escuelas en Johns Island y en las islas cercanas. La primera clase estaba formada por tres hombres y once mujeres que asistían a clase después de cumplir con sus obligaciones laborales.

12 Cita original: "I might not be standing here were it not for the efforts of people like Ella Baker and the others who participated in the Highlander Folk School" Fuente: https://www.washingtonpost.com/news/reliable-source/wp/2016/05/13/full-transcript-of-president-obamas-toast-at-the-nordic-state-dinner/ Fecha de acceso: 20/07/2016.

El modelo que funcionó en Johns Island se repitió en otras escuelas y así las Escuelas de Ciudadanía se diseminaron por todo el sur de los Estados Unidos, permitiendo a miles de afroamericanos votar por primera vez[13].

Entre 1957 y 1970, se crearon 895 colegios. En 1964, había 195 escuelas. Se extendieron a un número de escuelas en los estados sureños, ampliándose tanto que con la recomendación de Myles Horton y Martin Luther King, Jr., el programa fue transferido a la *Southern Christian Leadership Conference* (*SCLC*), en 1961. Clark alcanzó prominencia nacional al convertirse en la directora de educación y enseñanza de la *SCLC*. Como directora del Programa, Clark viajaba a los once estados del Sur de los Estados Unidos para reclutar activistas que la ayudarían en las tareas educativas y en la organización de las escuelas. El número se escuelas se fue ampliando con éxito, no sólo cumpliendo sino superando las expectativas de los organizadores del programa.

La *SCLC* junto a otras organizaciones *the Congress of Racial Equality*, *the NAACP*, *the Urban League*, y *the SNNC* crearon el *Voter Education Project* en 1962 que tenía como misión preparar a profesores para que trabajasen en las escuelas de ciudadanía. Entre 1962 y 1966, se formaron 10.000 profesores para trabajar en las escuelas de ciudadanía y en ese período de años se registraron casi 700.000 votantes negros en el sur de los EEUU. Entre 1965 y 1970, se registraron otro medio millón de votantes.

En 1972, dos personas afroamericanas sureñas fueron elegidas al Congreso de los EEUU, Andrew Young[14], que fue congresista entre 1973 y 1977, y Barbara Jordan[15], que fue miembro del Congreso entre 1972 y 1978.

4. Educadoras en la alfabetización de adultos

Una de las grandes educadoras americanas que destacó por su activismo en la lucha por los derechos civiles en el sur de los Estados Unidos fue Séptima Clark (1898-1987)[16], ejerciendo una extraordinaria

13 Fuente: Guía de la Exposición Freedom's Sisters. Internet 10-6-2016. http://www.sites.si.edu/spanish/freedoms_sisters_spanish.pdf

14 Andrew Young (1932-) trabajó en las escuelas de Ciudadanía y fue congresista entre 1973 y 1977, embajador de Naciones Unidas (1977-1979) y alcalde de Atlanta(1982-1990). Internet. 5-05-2016. http://civilrights.uga.edu/cities/atlanta/mayor_andy2.htm.

15 Barbara Jordan fue líder en el Movimiento por los derechos civiles, educadora, abogada y política, fue la primera congresista afroamericana por el estado de Texas, ejerció su cargo entre 1972 y 1978. También fue la primera mujer elegida al senado de Texas en 1966. Internet.5-05-2016. http://www.biography.com/people/barbara-jordan-9357991#later-years

16 En este artículo sólo me he centrado en la labor de Séptima Clark en las Escuelas de Ciudadanía. Para ello, me he basado en un trabajo previo en el que analizaba su figura en toda la labor que realizó en el ámbito educativo. Véase: María Luz Arroyo Vázquez (2009):

labor en la defensa del derecho a la educación, del derecho al voto y a la igualdad en los Estados Unidos.

Séptima Clark nació el 3 de mayo de 1898 en Charleston, Carolina del Sur. Sus padres se esforzaron en darle estudios y, después de terminar la enseñanza secundaria, se examinó para convertirse en maestra, que era una de las profesiones a las que las afroamericanas podían acceder. Aprobó y trabajó en una escuela en Johns Island, en Charleston, Carolina del Sur, de 1916 a 1919. Era consciente de la discriminación existente en educación, teniendo muy presente la situación en las escuelas en las que trabajó (McFadden, 1993: 86). Colaboró con la *National Association for the Advancement of Colored People* (*NAACP*) (Asociación Nacional para el Progreso de la Gente de Color) y, en Columbia, hizo campaña para la equiparación de los salarios en las escuelas públicas en el salario de los profesores blancos y negros. Un abogado de la *NAACP*, Thurgood Marshall[17], llevó el caso a los tribunales federales y el juez del distrito federal J. Waties Waring de Carolina del Sur dictaminó en 1945 que aquellos profesores blancos y negros que estuviesen igual de cualificados deberían ganar lo mismo (Clark and Brown 1999: 117). El juez William Waities Waring también estaba en contra de que el partido demócrata fuera un club privado donde no todos podían votar (Parks and Haskins 1992:104).

Clark siguió formándose, obteniendo una titulación universitaria en 1942 y en 1946. Pocos años después, a través de su trabajo con la asociación *Young Women's Christian Association (YWCA)* en Charleston, se enteró del funcionamiento del *Tennessee's Highlander Folk School*, un centro que trataba de promover la lucha por los derechos civiles, dirigido por el también educador Myles Horton.

Clark visitó el *Highlander Folk School* por primera vez en el verano de 1954, quedando sorprendida al ver que blancos y negros pudieran convivir y sentarse a dialogar en la misma mesa como les pasaba a todos los que acudían allí (Clark y Brown 1999:43). En realidad, el funcionamiento de esa escuela era un gesto de valentía ya que promover la interrelación entre ambas razas iba en contra de las leyes y costumbres sociales que regían en aquel momento.

Clark estaba cada vez más convencida de que sólo a través de la alfabetización de adultos, los afroamericanos podrían lograr ejercer el derecho a votar y así podía elegir políticos que estuvieran dispuestos a defenderles. Esta convicción de que la educación era el camino a

---

"Séptima Clark, una educadora "revolucionaria" en el sur de los Estados Unidos" (Estela González de Sande y Ángeles Cruzado Rodríguez eds.), Las Revolucionarias. Literatura e insumisión femenina,. Sevilla: ArCiBel, 77- 90.

17 Dos décadas más tarde, en 1967, Thurgood Marshall fue nombrado en el primer Juez afroamericano en el Tribunal Supremo.

seguir para que los afroamericanos avanzaran y adquiriesen más derechos civiles que tenía Septima Clark era compartida por su alumno de Johns Island, Esau Jenkins, y por el cofundador de Highlander, Myles Horton. En 1955, Clarks coincidió Parks quien la recuerda su labor en su paso por Highlander de esta forma:

> Cuando conocí a Séptima Poinsette Clark [...] estaba enseñando clases de ciudadanía en Highlander . Estaba a cargo de la "escuela de ciudadanía", y su trabajo consistía en enseñar a los adultos a leer y escribir y aprender sobre la ciudadanía básica para que pudieran llegar a ser maestros de otros, para que pudieran registrarse para votar (Parks y Haskins 1992: 104 y 105)[18].

Después de haber ejercido durante 40 años de maestra en Charleston, Carolina del Sur, Clark fue despedida en 1956 por ser miembro de la NAACP (Parks and Haskins 1992: 103). Sin darse por vencida, Clarks se involucró del todo en el activismo, lamentando en su libro *Ready From Within* la falta de apoyo de otros compañeros que, temiendo represalias, dejaron la NAACP y otros lo mantuvieron en secreto.

En 1956, Myles Horton ofreció a Septima Clark un trabajo de directora de los talleres en *Highlander Folk School* en Monteagle, Tennessee. Como ya había estado anteriormente dos veranos antes, sabía lo se esperaba. Allí, Clark empezaría su programa de "escuelas para la ciudadanía", que rápidamente extendió por el Sur de los Estados Unidos.

Séptima Clark decidió crear la primera escuela para la ciudadanía en Johns Island, en Charleston, en el estado de Carolina del Sur. Se trataba de una escuela de alfabetización de personas adultas. Séptima Clark convenció a su prima Bernise Robinson para que empezase a trabajar de profesora para ayudar a la población adulta a que se convirtiera en ciudadanos de pleno derecho y que les permitiría pasar los difíciles exámenes, evitar errores en los formularios de inscripción y realizar bien lectura y comprensión que les permitirían votar.

Clark se dedicó a alfabetizar a la gente adulta para darles la posibilidad de ejercer el derecho al voto. Enseñaba a la gente a escribir su nombre, a rellenar un talonario de cheques o un formulario para votar, y a comprender los derechos y deberes de los ciudadanos estadounidenses. Clark consideraba que los derechos políticos iban ligados a la educación. Así,

18 Traducción de la autora. Cita original: "When I met, Septima Poinsette Clark...was in her late fiftees and teaching citizenship classes at Highlander. She was in charge of the "citizenship school," and her job was to teach adults to read and write and learn about basic citizenship so they could become teachers of others, so they could register to vote" (Parks 1992: 104 -105).

explicaba que ella pensaba que no se podía hacer que la gente se registrase y votara hasta que no se les enseñase a leer (Clark y Brown, 1999: 53).

Séptima P. Clark opinaba que poder ejercer el derecho al voto sin límites era clave para conseguir el poder político, por eso no sólo llevó a cabo proyectos educativos para propagar la idea de la plena concesión del derecho a votar, sino que también participó en las marchas y manifestaciones que tenían lugar en todo el país. No obstante, una de las debilidades del movimiento por los derechos civiles fue "la manera en la que los hombres veían a las mujeres", aunque a finales de la década de los cincuenta y sesenta obtuviesen cierto reconocimiento a su labor (Clark y Brown 1999: 79). Como explica Clark el papel participativo de las mujeres fue decisivo: "en historias sobre los derechos civiles se oye hablar casi siempre acerca de los pastores negros… el movimiento por los derechos civiles nunca hubiese despegado si algunas mujeres no hubiesen comenzado a alzar su voz" (Clark y Brown 1999: 83).

Otra de las educadoras que tuvieron un papel destacado en las Escuelas de Ciudadanía fue Bernice Violanthe Robinson (1914-1994), que desempeñó un papel clave de maestra y activista social, destacando en la labor de alfabetización[19].

Bernice V. Robinson nació en Charleston, Carolina de Sur. Su padre, James C. Robinson, era albañil y su madre, Martha Elizabeth Robinson, asistenta y costurera. Robinson cursó sus estudios en *Simonton Elementary* y en *Burke Industrial High School,* graduándose en 1931. Después, se fue a vivir a Harlem, en Nueva York, donde compaginaba su trabajo en el distrito de la moda con sus estudios de cosmética en la *Poro School of Cosmetology*. Regres**ó** a Carolina de Sur en 1947, donde abrió un salón de belleza y trabajó en la rama de Charleston de la *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP).

En 1954, Bernice asistió al taller de la escuela popular de Highlander, en Tennessee. Como ya hemos mencionado anteriormente, allí coincidió con Rosa Parks que asisti**ó a** Highlander el primer año en el que se impartió educación de adultos. Rosa Parks recordaba así a Bernice:

> Una peluquera negra llamada Bernice Robinson enseñaba una clase, que tenía lugar dos noches a la semana y tenía catorce estudiantes . Ella les enseñaba cosas básicas, como la forma de escribir sus nombres , cómo escribir un cheque, cómo escribir una carta a alguien del Ejército . Tras finalizar esa clase, ocho estudiantes pasaron la prueba de votación (Parks y Haskins 1992: 105)[20].

---

19 Véase: Bernice Robinson Papers: http://www.loc.gov/folklife/civilrights/survey/view_collection.php?coll_id=2617

20 Traducción de la autora. Texto original: "A black hairdresser named Bernice Robinson taught one class, which was held two nights a week and had fourteen students. She

En 1957, Bernice Robinson cedió a la petición de su prima Séptima Clark y Esau Jenkins[21], hombre de negocios y líder en el movimiento por los derechos civiles, y se convirtió en la primera maestra de ciudadanía que se encargó de la alfabetización de adultos en la escuela de ciudadanía de John Island, en Carolina del Sur.

Bernice trabajó de voluntaria y empleada a tiempo parcial, impartiendo clase de lectura y escritura a adultos afroamericanos. Se encargaba de la tarea de alfabetización, de que el alumnado leyera y comprendiera documentos del día a día, rellenar formularios, etc. Además, en las clases, enseñaba al alumnado aspectos de la Constitución y del sistema electoral Americano. Bernice Robinson era una persona sin una formación de profesora pero, como señala Clare Rusell, con gran experiencia laboral, que trasgredió normas sociales y de género (Russell 2011: 31).

Cuando *Highlander* transfirió el programa a la *Southern Christian Leadership Conference* (SCLC), Robinson permaneció en *Highlander,* llevando a cabo talleres para resistrase para votar y de educación política en Louisiana, Alabama, Mississippi, Tennessee, y otros estados sureños. En 1964, se unió a la SCLC y trabajó de Supervisora de Educación de Adultos e instructora de lectura, y de directora de talleres educativos para la Investigación y Educación Highlander Center. Robinson dejó la SCLC en 1970. Fue candidata a la Cámara de representantes en Carolina del Sur (1972 y 1974) pero no tuvo éxito.

Otra de las líderes más prominentes, carismáticas y comprometidas con el Movimiento por los Derechos Civiles fue, sin duda alguna, Ella Baker (1903-1986), quien llevó a cabo una gran cruzada a favor de la ciudadanía.

Ella Baker creía que la acción política debería dar poder a la gente para que resolviese sus problemas (Mueller 1993: 57). Baker deseaba que la gente se involucrase activamente en la lucha por los derechos civiles, poniendo énfasis en el liderazgo centrado en el grupo y no en un solo líder y en la idea de que el papel del líder era facilitar y hacer que otros sacasen fuera todo su potencial (Mueller 1993: 63).

Ella Baker se planteó participar en la política y llegó a convertirse en Presidenta de la *NAACP* en Nueva York, en 1952. En 1953, renunció a seguir en dicho puesto para participar por el Partido Liberal en las elecciones para el puesto de consejera municipal de Nueva York, aunque no lo logró.

---

taught them basic things, like how to write their names, how to write a check, how to write a letter to someone from the Army. After that class ended, eight students passed the voting test".

21 Esau Jenkins (1910-1972) nació y se educó en Johns Island y fundó el Progressive Club en 1948 para animar a la población afroamericana a que se registrase para votar. Véase: Civil Rights Digital Library http://crdl.usg.edu/people/j/jenkins_esau_1910_1972/?Welcome Fecha de acceso: 12/07/2016

Ella Baker viajó a Atlanta, en 1957, para ayudar a Martin L. King a fundar la *Southern Christian Leadership Conference*, (*SCLC*) y para organizar un programa de registro de votantes. Ella Baker creía que votar era la llave para la libertad. [22]La campaña que emprendió para registrar a los votantes negros en el sur se denominó la "Cruzada para la ciudadanía" (*Crusade for Citizenship*) y aspiraba a que los líderes en las iglesias se interesaran por dar clases de ciudadanía, aunque no consiguió involucrar a los líderes como habría deseado (Mueller 1993: 58-60).

Baker persuadió a la *SCLC* para que invitara a estudiantes universitarios a la *Southwide Youth Leadership Conference* en la *Shaw University*. Fue en esta reunión cuando se formó el Comité Coordinador Estudiantil No Violento (*Student Nonviolent Coordinating Committee*, *SNCC*). Su discurso, "More than a Hamburger" ("Más que una hamburguesa") urgía a la audiencia a pensar sobre la discriminación racial en términos más amplios. Tras la reunión, Baker renunció a la *SCLC* y pasó a trabajar para el *Student Nonviolent Coordinating Committee*. Ella Baker tuvo un papel clave en el este Comité, apoyando a los jóvenes estudiantes que realizaban sentadas para protestar de un modo pacífico.

Ella Baker vivió en Atlanta durante dos años y medio y fue directora ejecutiva de la *SCLC* hasta que Wyatt Tee Walker asumió el puesto en abril de 1960.

Baker vivió de manera comprometida como demuestra que no dudase en colaborar y apoyar a Séptima Clark cuando ella le pidió en 1960 que fuese a Highlander para participar en un taller sobre liderazgo y responsabilidades políticas para jóvenes (McFadden 1993: 90).

En 1964, Ella Baker ayudó a organizar el *Mississippi Freedom Democratic Party* (*MFDP*), como una alternativa al Partido Demócrata en Mississippi. El *MFDP* ejerció gran influencia en el Partido Demócrata, ayudando a elegir a muchos líderes negros en Mississippi, y obligando a la Convención Nacional Demócrata a aceptar a mujeres y a representantes de las minorías raciales y étnicas[23].

Pocas mujeres llegaron a ocupar un papel destacado en las organizaciones relevantes para el Movimiento por los Derechos Civiles. Según Ella Baker, existía una discriminación de género en organizaciones como *The Southern Christian Leadership Conference* (*SCLC*) donde "los hombres, los pastores en particular, de manera consistente

22 Fuente: http://ellabakercenter.org/about/who-was-ella-baker

23 Para ampliar información sobre Ella Baker, léase: Barbara RANSBY (2003): *Ella Baker and the Black Freedom Movement: A Radical Democratic Vision*. Chapel Hill: University of North Carolina Press y Carol MUELLER (1993): "Ella Baker and the Origins of "Participatory Democracy" (Viki L. CRAWFORD et al. eds.), *Women in the Civil Rights Movement: Trailblazers and Torchbearers, 1941-1965,* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 51-68.

mantenían su dominio en los altos cargos de la jerarquía de la *SCLC*. En el nivel ejecutivo, sólo había dos áreas en las cuales las mujeres participaban activamente: en el programa de educación para la ciudadanía y el departamento para la recaudación de fondos" (Robnett 1997: 93)

5. Conclusión

Durante el Movimiento por los Derechos Civiles en los Estados Unidos, en las Escuelas de Ciudadanía, se llevó a cabo la mayor campaña efectiva de alfabetización de la población afroamericana adulta que jamás hubiera tenido lugar en los Estados Unidos hasta entonces. La labor de alfabetización de adultos que allí se desarrolló fue clave pues para erradicar la segregación racial era necesario conseguir que los afroamericanos pudieran votar.

Las mujeres afroamericanas educadoras que hemos recordado en este artículo por el papel prominente que tuvieron, Bernice V. Robinson and Séptima P. Clark, tenían la idea de que la educación es la clave para acabar con el analfabetismo, para poder conseguir el derecho al voto y alcanzar el poder político. Su compromiso para conseguir expandir las Escuelas de Ciudadanía en el Sur de los Estados Unidos fue responsable de que miles de afroamericanos se registrasen para votar y pudieran acceder a puestos de liderazgo político en el ámbito local, estatal y nacional.

En definitiva, las activistas afroamericanas que hemos destacado en este ensayo, Bethune, Clark, Johnson y Baker eran conscientes de que había que acabar con el analfabetismo en el ámbito educativo que afectaba enormemente a la comunidad afroamericana en el sur de los Estados Unidos, pues entendían las conexiones existentes entre analfabetismo, pobreza y falta de poder y vinculaban el progreso social, económico y político con el avance en educación.

Bibliografía

CLARK, S. P. y BROWN, C. S. (1999): *Ready from within: Septima Clark and the Civil Rights Movement*. Nueva York: Africa World Press.

CRAWFORD, V. L. et al. (1969): *Women in the Civil Rights movement: Trailblazers and Torchbearers, 1941-1965*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

KING, C. S. (1969): *My Life with Martin Luther King Jr.,* New York: Holt, Rinehart and Winston.

LANGSTON, D. (1993): "The Women of Highlander" (Viki L. Crawford et al. eds.), *Women in the Civil Rights Movement: Trailblazers and Torchbearers*, *1941-1965,* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 145-167.

MCFADDEN, G. J. (1993): "Septima P. Clark and the Struggle for Civil Rights" (Viki L. Crawford et al. eds.), *Women in the Civil Rights Movement: Trailblazers and Torchbearers*, *1941-1965.* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 85-97.

PARKS R. and Jim Haskins. Rosa Parks (1992): My Story. Nueva York: Dial Books.

RANSBY, Barbara (2003): *Ella Baker and the Black Freedom Movement: A Radical Democratic Vision.* Chapel Hill: University of North Carolina Press.

REAGON, B. J. (1993): "Women as Cultural carriers in the Civil Rights Movement. Fannie Lou Hamer", en Viki L. Crawford et al. eds., *Women in the Civil Rights Movement: Trailblazers and Torchbearers*, *1941-1965,* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 209-217.

MUELLER, C. (1993): "Ella Baker and the Origins of "Participatory Democracy" (Viki L. Crawford et al. eds.), *Women in the Civil Rights Movement: Trailblazers and Torchbearers*, *1941-1965.* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 51-68.

RUSSELL, C. (2011): "A Beautician without Teacher Training: Bernice Robinson, citizenship schools". *The Sixties. Volume 4, Issue 1*, June, 31-50.

ROBNETT, B. (1997): *How Long? How Long? African-American Women in the Struggle for Civil Rights.* New York, Oxford: Oxford University Press.

U.S. DEPARTMENT OF STATE (ed.) (2016): "Making Their Mark: Black Women Leaders", eJournal USA, The Bureau of International Information Programs of the U.S. Department of State, Volume16. Internet.20-06-2016. http://photos.state.gov/libraries/amgov/30145/publicationsenglish/Black_Women_Lead ers_eJ.pdf Fecha de acceso: 20 de junio de 2016.

María Montessori y su método educativo ¿es posible su aplicación en el aula de educación secundaria y superior?

Encarna Esteban Bernabé
Universidad de Murcia

Resumen: En el campo de los estudios de las mujeres dedicadas a la educación surge un nombre con fuerza y luz propia: María Montessori. Muchos de sus enunciados pedagógicos se encuentran en la base de los actuales métodos de enseñanza. Si bien Montessori dirigió todo su trabajo a la enseñanza infantil y primaria, surge una inquietud al analizar en profundidad su método: ¿es posible aplicar sus ideas pedagógicas a un alumnado de educación secundaria y superior? Mi actividad docente desarrollada en ESO, Bachillerato y enseñanza universitaria me ha llevado a plantearme la cuestión. Son muy pocos los centros educativos en todo el mundo que se han atrevido a adaptar el método Montessori en la enseñanza de estos niveles. En este trabajo pretendo compartir las conclusiones a las que he llegado tras el estudio y la experimentación llevada a cabo en mi aula.

Palabras clave: María Montessori; Método; Enseñanza; Secundaria.

1. Introducción

La italiana María Montessori fue una pionera, incluso podríamos decir una visionaria, en el campo de la pedagogía. Su revolucionario e innovador método sigue obteniendo unos óptimos resultados en los miles de centros educativos en los que aún hoy continúa implantándose. Es asombroso comprobar cómo sus teorías pedagógicas no han perdido la frescura y la calidad innovadora con la que nacieron. Tanto es así, que en pleno siglo XXI, las seguimos encontrando, de un modo u otro, en la práctica totalidad de los métodos de enseñanza que conviven en el actual sistema educativo. El desarrollo de la creatividad, la autonomía didáctica del alumno y el aprendizaje significativo son conceptos que aparecieron por primera vez en el campo de la pedagogía gracias

a la italiana. La enseñanza del siglo XXI intenta desarrollarlos de manera pragmática y eficaz. Es cierto, tal y como señala Adriana Puiggrós, que "los enunciados pedagógicos vanguardistas se tornan arcaicos y toman el carácter de residuales si no son absorbidos por la sociedad" (Puiggrós 2003: 259), pero éste no ha sido el caso de nuestra pedagoga. Desde el primer momento, su método despertó el interés de estudiosos y profesionales de la enseñanza del mundo entero, aunque tampoco podemos olvidar que no faltaron los detractores que criticaron duramente sus ideas.

A nuestro país, el Método Montessori llegó gracias al interés inicial que Cataluña mostró por la nueva pedagogía. Debemos un especial reconocimiento a dos figuras claves: Eladi Homs, secretario del "Consell d'Investigació Pedagogica" de la diputación de Barcelona y Palau Vera, pedagogo admirador de la obra de la italiana, que tras la lectura apasionada del libro *Il metodo della Pedagogia scientifica applicato all'educazione infantile nelle Case dei Bambini* (Montessori 1909) decidió ocuparse de su traducción al castellano. El gobierno catalán becó a Palau Vera y a seis maestras catalanas más, para asistir a Roma y conocer de primera mano el funcionamiento de las "Case dei bambini". En 1914 se abre en Barcelona el primer centro Montessori.

María Montessori, maestra de profesión, centró su trabajo en la enseñanza infantil y primaria. El mundo del párvulo y su maravillosa capacidad de aprendizaje ocuparon su atención y esfuerzo. Son escasos los documentos firmados Montessori cuyo objeto de estudio es exclusivamente el adolescente y su manera de aprender. Sin embargo, un título sobresale de entre los dedicados exclusivamente a la adolescencia: *De l'enfant à l'adolescent*. En esta obra la pedagoga dice, que la adolescencia es la etapa psicológica en la que la persona vive la transición entre el niño que vive en familia, y el adulto que debe integrarse en la sociedad (de ahí la necesidad del trabajo grupal). Por ello, el adolescente es para Montessori un neo-nato social, ya que se trata de un adulto que aún no existe, pero que ya ha nacido. Esta época se vive como un periodo sensible en la que nacen sentimientos de justicia y de dignidad personal desconocidos hasta ahora. Son esos ideales que conformarán al hombre del mañana. (Montessori 1948: 85) Por este motivo, la italiana insiste en la necesidad de acompañar al adolescente de manera especial durante esta etapa vital. De la misma manera, suele despertarse un profundo deseo de experimentación. El mundo se presenta como un enorme enigma que atrae y asusta en la misma medida. El docente debe saber aprovechar ese deseo de descubrimiento para alimentarlo y ayudar al joven en su búsqueda.

Otro de esos raros documentos dedicados exclusivamente al periodo de la adolescencia lo encontramos publicado en nuestro país, y el hecho no nos deja impasibles, puesto que España no es un país que se caracterice por sus innovaciones pedagógicas; muy al contrario, suele presentar serias dificultades a la hora de adoptar nuevos métodos educativos. El documento en cuestión lo encontramos citado en el trabajo de Raquel Vázquez, *Mujeres y Educación en la España contemporánea*. Se trata de una conferencia impartida en 1934 en la Residencia de Señoritas de Madrid con el título *El problema de la pubertad*. "Montessori participó en un ciclo de conferencias sobre su método pedagógico entre el 19 y 30 de junio" (Vázquez 2012: 267).

Tal vez éste sea el motivo por el que no abunden los centros educativos que ofertan un método de enseñanza basado en los enunciados de Montessori para los niveles de Secundaria. Ni siquiera en Italia resulta fácil encontrarlos. En el país transalpino solo encontramos escuelas *medie* Montessori en Milán, Perugia, Roma, Como, Bolzano y Chiaravalle (Ancona), ciudad natal de María Montessori. Sin embargo, *scuole superiori*, las equivalentes a nuestros institutos de Enseñanza Secundaria Obligatoria, solo en Roma y en Perugia. En el resto del mundo, las estadísticas se repiten. Únicamente existen algunos centros de enseñanza secundaria Montessori en Alemania, Suiza, Argentina y EE.UU, países en los que el Método despertó un gran interés desde los albores de su aparición. Una excepción la encontramos en Holanda, país pionero en la aplicación del Método como veremos más adelante. El pequeño país cuenta con más de veinte centros Montessori para Secundaria. En el resto del mundo son muy escasos los centros de enseñanza que aplican el Método en niveles superiores.

Es curioso descubrir, que un buen número de estudiantes escolarizados en escuelas Montessori durante la etapa de infantil y primaria se ven forzados a continuar su itinerario educativo en centros de enseñanza superior, que siguen una metodología tradicional. La excelencia del Método se manifiesta una vez más al comprobar que estos alumnos demuestran un alto grado de adaptación al nuevo entorno educativo, y sus resultados académicos suelen ser superiores a los de sus compañeros procedentes de centros convencionales. Sin embargo, la creatividad y la autonomía de estos alumnos son los aspectos de su personalidad que más perjudicados quedan tras este cambio de etapa. El alumno se ve obligado ahora a actuar de un determinado modo; a seguir las directrices de un docente excesivamente protagonista y a "obedecer" en todo momento las indicaciones del mismo. La libertad de aprendizaje se ve coartada. La madurez que van adquiriendo con el paso de los años y la sólida base adquirida en la primera etapa de sus vidas, hace que estos chicos finalicen los estudios

con unos resultados óptimos, por lo que no nos hemos preocupado en exceso de la cuestión. Sin embargo, podríamos preguntarnos ahora: ¿por qué no apostar por la aplicación del Método Montessori en la enseñanza superior?

Antes de pasar a analizar las conclusiones a las que he llegado tras la experimentación llevada a cabo en mi aula, detengámonos brevemente en recordar los principales enunciados pedagógicos del Método Montessori. Afortunadamente es muy amplia la bibliografía con la que contamos respecto a esta cuestión, por lo que no me detendré detalladamente. Antes bien, pretendo a modo de recordatorio, proporcionar las bases en las que se asienta el Método que revolucionó el mundo de la enseñanza y descubrir así, con espíritu crítico, la posible aplicación del mismo en los niveles superiores.

2. Seis pilares del Método Montessori

2.1. Autonomía

El principal pilar sobre el que se asienta el Método Montessori es el protagonismo del niño en su proceso de aprendizaje. El profesor no puede ser el protagonista de un proceso que es personal y único en cada persona. El papel del docente es el de fomentar que el niño libere todo su potencial, pero relegando su presencia al de un mero observador y orientador. Para María, la disciplina nace del trabajo libre. Cuando el niño demuestra auténtico interés se desarrolla en él la disciplina, gracias a que toda su atención está centrada en el objeto de su interés. Por lo tanto, en las escuelas del método, el niño puede elegir libremente la actividad que más le atrae en cada momento para que la disciplina fluya de manera espontánea y no impuesta.

2.2. Potencialidad

Montessori define al niño como un "embrión espiritual". La pedagoga usa el término *nebule* para referirse a lo que hoy entendemos por potencialidades. A lo largo del periodo de desarrollo de la actividad nerviosa superior surgen unos periodos sensitivos que serían esas potencialidades. El niño no nace completo. Su potencialidad debe ser estimulada gracias al ambiente. El error de la escuela tradicional es el de proporcionar un ambiente de adulto a una mente de niño. En ese ambiente, la potencialidad del pequeño no se estimula adecuadamente y se frena su desarrollo de manera considerable.

2.3. Creatividad

Una de las principales finalidades del método es la de despertar la creatividad del niño, pero María está convencida de que esa creatividad es innata en el ser humano. El problema se presenta cuando la propia escuela corta las alas a la creatividad del niño. Los adultos cometemos el error de presentar unos patrones demasiado rígidos para entender el mundo y corregir, e incluso penalizar, toda visión que se aparte de dichos patrones. El niño descubre un mundo fascinante y su imaginación lo hace aún más fascinante. El docente no debe criticar la espontaneidad y creatividad del alumno.

Es curioso que grandes gurús tecnológicos de nuestro tiempo, tales como Sergei Brin y Larry Page, creadores de *Google*, Jeff Bezos, de *Amazoon*, o incluso Jimmy Wales, de *Wikipedia*, hayan estudiado bajo el método Montessori. Desde pequeños se les estimuló para pensar por sí mismos y desarrollaron su creatividad en un entorno libre y respetuoso con las distintas etapas de su crecimiento.

2.4. Educación Cósmica

Otro de los conceptos estrella del método Montessori es la "Educación Cósmica". Se trata de una educación en valores, en la que la conciencia ecológica, la educación para la paz y el amor a todo ser vivo se encuentran presentes de manera transversal durante toda la etapa educativa. Las asignaturas se organizan en grandes bloques que explican la aparición del mundo y de la vida en la Tierra[1]. La enseñanza de los idiomas, tanto el materno como los extranjeros, aparecería en el bloque dedicado a la historia de la escritura.

2.5. Imagen y sonido

Para Montessori la primera fase de la enseñanza del lenguaje se da en el descubrimiento del sonido de las palabras y su representación gráfica correspondiente, es decir, la palabra escrita. La visión de la palabra es un estímulo que ayuda en el análisis del sonido de la misma. El infinito número de combinaciones que podemos realizar con las letras del alfabeto para la formación de palabras, se presenta al alumno como un maravilloso descubrimiento, que fomentará la experiencia y la autonomía en su proceso de aprendizaje.

1 La primera gran lección de la "Educación Cósmica" sería la del nacimiento del Universo y de la Tierra; la segunda, la aparición de los seres vivos; la tercera la aparición de los seres humanos; la cuarta, la historia de la escritura, y la quinta, la historia de los números.

2.6. Visión holística

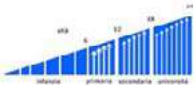
Montessori tiene una visión holística del crecimiento humano. Para ella, el ser humano se encuentra en una continua metamorfosis. Nada es estático, y por lo tanto, tampoco podemos encasillar las distintas etapas del aprendizaje en compartimentos estancos, como suele hacer la pedagogía tradicional. La visión global de la psicología evolutiva de Montessori se articula en las cuatro fases del crecimiento que individualizó. Los periodos sensitivos de los que habló están hoy en día ampliamente reconocidos, sin embargo no se han asimilado en la enseñanza tradicional[2]. Dentro de esta visión holística, el adolescente estaría para Montessori en la fase evolutiva.

3. El Método Montessori en la enseñanza superior

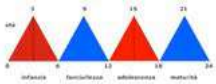
Centremos ahora nuestra atención en las experiencias de aplicación del método en las enseñanzas secundarias y superiores.

En enero de 1937 María Montessori declara ante los miembros de la Asociación para la reforma de la enseñanza secundaria en la conferencia de Utrecht, que "la escuela secundaria no es un sector de la enseñanza, sino que representa el auténtico centro de toda la educación, el centro en el cual se debe encontrar la clave para ofrecer a la humanidad" (Montessori 1937: 189). En estos años la pedagoga italiana está trabajando en un ambicioso proyecto. Tras el éxito de las "Case dei bambini" nace "Il progetto Laren" también conocido como el *Erdkinder*. Laren es un pequeño barrio de las afueras de Amsterdam. Allí vivió la italiana unos años, tras su marcha de España al estallar la Guerra Civil. Es también allí donde, movida por el entusiasmo de muchos padres holandeses que no quieren que sus hijos abandonen el Método con el ingreso en las escuelas superiores, intenta abrir su primera escuela secundaria para aplicar su revolucionario método en la instrucción y

2 Para Montessori la representación de las distintas etapas del desarrollo no es lineal como en los métodos tradicionales:



Muy al contrario, en su innovador método, el gráfico del desarrollo tiene en cuenta los picos máximos que se dan en cada etapa en los que la sensibilidad específica de cada momento aparece con mayor intensidad:



formación de adolescentes. Montessori cree que es fundamental que el joven crezca y aprenda en directo contacto físico con la tierra. De esta manera, con el trabajo manual, el adolescente realiza "la connessione totale e finalizzata tra corpo e mente, come espressione dell'attività neuromuscolare collegata alla vita" (Scocchera 2001: 6). Pero con el inicio de la Segunda Guerra Mundial, la marcha a la India de la profesora, y los problemas económicos de la posguerra, el proyecto Laren acaba en el cajón de los despachos de las autoridades estatales (Marchioni Comel 2006: 1).

Sin embargo, poco después, el sueño se hace realidad. A finales de la década de los treinta, y con la directa supervisión de María Montessori, el gobierno holandés concede la financiación estatal al Montessori Lyceum Amsterdam (MLA). En pleno centro de Amsterdam nace el primer instituto de secundaria que aplicaría el Método. Gracias a los buenos resultados conseguidos, rápidamente el modelo fue copiado y distintas ciudades holandesas abrieron sus propios centros de secundaria. En la actualidad son más de veinte los centros Montessori que se ocupan de alumnos de edades comprendidas entre los doce y dieciocho años en la pequeña Holanda.[3]

El proceso de enseñanza se basa en la iniciativa personal y en la responsabilidad individual. Es el estudiante el que decide qué y cuándo estudiar. El docente debe respetar el ritmo de cada uno de sus alumnos. Sin embargo, hay una condición: cada estudiante deberá completar un cierto número de tareas significativas que requerirán distintos conocimientos y además, deberán realizarse dentro de un periodo de tiempo establecido. Estaríamos en definitiva ante el germen del actual método de aprendizaje por tareas.[4]

Uno de los pocos ejemplos que existen de aplicación del Método en la enseñanza superior, lo encontramos en la Montessori High School de Ohio. Aunque no se trata de un centro de enseñanza universitaria, los estudiantes del último año de este instituto –alumnos de dieciocho años de edad- preparan su ingreso a la universidad colaborando con distintas entidades, siguiendo las directrices del Método Montessori para

3 Solo en la ciudad de Amsterdam se encuentran cinco institutos de secundaria del Método: el ya citado Montessori Lyceum Amsterdam, Cosmicus Montessori Lyceum, Montessori College Oost, IVKO Montessori School y Amstel Lyceum. Desde hace unos años, estos centros se han asociado en el Amsterdam Montessori School Group y sin perder su propia señas de identidad, han creado lo que se conoce con el nombre del "modelo holandés".

4 El Método prevé que los alumnos trabajen en dos momentos diferenciados: el *Group lessons*, es decir, clases que comparten con el resto del grupo y en las que el profesor facilita una serie de explicaciones y materiales didácticos que serán necesarios para el trabajo posterior; y el *Working time,* en el que cada alumno trabaja de manera individual o en pequeños grupos la materia elegida. Durante este tiempo el profesor ayuda a los alumnos que lo necesiten corrigiendo errores o proporcionando ulteriores explicaciones si lo juzga necesario.

adolescentes. Alrededor de unas cuarenta instituciones culturales forman el llamado *University Circle* de Cleveland. En estas instituciones, los alumnos desarrollan en un entorno concreto y auténtico, los distintos proyectos en los que han estado trabajando.

4. Propuesta práctica: la aplicación de algunos principios del método Montessori en un aula de francés L2 de 3º de la ESO y en un aula de italiano L2 del 1º año del Grado de Lengua y Literatura Españolas

La propuesta didáctica que presento ha sido trabajada con un grupo de 30 estudiantes de segunda lengua extranjera (francés) de 3º de ESO y con un grupo de 48 estudiantes del primer año del Grado de Lengua y Literatura Españolas que cursaban la asignatura de Idioma Moderno I (italiano). Los dos grupos trabajaron un nivel A2 del Marco Europeo de Referencia de las Lenguas. La presentación de la unidad didáctica que trabajé durante cinco semanas en ESO (con un total de 15 sesiones lectivas) y cuatro en la Universidad (con un total de 16 sesiones lectivas) fue la misma para los dos niveles. Obviamente, los contenidos trabajados fueron diferentes, pero no así la metodología propuesta.

Debido a las limitaciones prácticas de extensión de este artículo, no puedo hacer un análisis detallado de la práctica. Presentaré someramente la metodología y las actividades que realicé con mis alumnos.

En todo momento se intentó mantener un ambiente positivo en el aula, siguiendo las indicaciones de recientes estudios de neurociencia que confirman la intuición montessoriana. La italiana afirmaba que la adquisición cognitiva se produce exclusivamente en unión al sustrato sensorial y emocional. Una clase divertida facilita la adquisición, pero sabemos, que eso, a pesar de los enormes esfuerzos de muchos docentes, no siempre es posible. Si el alumno no se siente motivado, difícilmente conseguiremos captar su atención y abrir así, la vía de la adquisición de conocimientos y destrezas. Sin embargo, hay algo que sí podemos hacer; podemos ofrecer la posibilidad a nuestros alumnos de elegir la destreza que más le "apetezca" trabajar en un determinado momento. Escucharemos su opinión y respetaremos sus ritmos de trabajo. El adolescente que se siente escuchado y respetado suele tomar en serio la tarea en cuestión. De ahí viene la idea de Montessori que afirma que la disciplina es una consecuencia de la motivación real del joven.

En cuanto a la gramática, siempre se estudiará de manera implícita y solo se proporcionará una explicación explícita si el alumno la de-

manda. Los textos propuestos, tanto los escritos como los orales, serán seleccionados previamente por el docente para que la aparición de los contenidos gramaticales y los campos semánticos se produzcan de manera gradual.

Como ya hemos dicho, la creatividad ocupa un lugar principal en el Método Montessori. Por ello, las producciones artísticas deben tener un espacio especial en el aula. La clase de idiomas ofrece numerosas oportunidades para trabajar estas producciones artísticas; desde las representaciones teatrales, hasta la creación poética, pasando por los talleres de microrrelatos, las posibilidades son infinitas. Pero no pensemos solo en las artes literarias; también la pintura y la música pueden encontrar un hueco en el aula de idiomas Montessori.[5]

Con el fin de aplicar los principios pedagógicos anteriormente expuestos y de dotar al alumnado de protagonismo casi absoluto en el aula, propuse la siguiente práctica.

El primer paso fue la presentación de los cuatro itinerarios de trabajo. Cada itinerario responde a la práctica de una destreza comunicativa. A saber, comprensión escrita, comprensión oral, expresión escrita y expresión oral. Cada alumno decide dónde trabajar cada día, sabiendo que al final de la práctica deberán haber completado los cuatro itinerarios. Para ello, deberán apuntar en una ficha de datos, el itinerario trabajado durante la sesión. Los itinerarios son:

a) Itinerario 1. Comprensión escrita. En pequeños grupos de trabajo formados de manera espontánea con los estudiantes que han decidido trabajar ese día el itinerario en cuestión, se realizan lecturas de textos en L2 con actividades de comprensión. En la medida de lo posible, se evita la consulta de diccionarios. Sí se pueden consultar vocabularios en contexto.

b) Itinerario 2. Expresión escrita. Los alumnos, de nuevo en subgrupos, eligen entre dos modalidades de trabajo de producción. A partir de unas directrices dadas, deben redactar un texto en L2. La primera modalidad proporciona unas viñetas como apoyo a la redacción, mientras que la modalidad segunda invita a la continuación de una historia ya iniciada. Todos los componentes del subgrupo escriben la misma historia que han elaborado entre todos. Los mismos estudiantes corrigen las faltas de los compañeros y se convierten en instrumentos de aprendizaje los unos para los otros.

5 Tras la lectura de un relato podríamos invitar a nuestros alumnos, que así lo deseen, a que traduzcan las sensaciones vividas a un lienzo o a una pieza musical. Es interesante compartir el resultado con el resto del grupo. El entusiasmo vivido por un alumno es capaz de contagiar a los demás, e incluso despertar el interés del más apático de nuestros estudiantes. El aprendizaje conectado a las emociones es mucho más efectivo.

c) Itinerario 3. Comprensión oral. Para la realización de este itinerario, debemos disponer de un aula de medios informáticos. También aquí el alumno decide si quiere trabajar de manera individual o en pareja. En los dos casos, se trataría de visionar unos videos en lengua original, con y sin subtítulos. Al finalizar el visionado, los alumnos deberán realizar unas fichas de comprensión. En la modalidad de parejas, tanto el visionado como la realización de la ficha se hará con el compañero. Para no obstaculizar el trabajo del resto del grupo, cada estudiante dispondrá de unos auriculares conectados al Pc.

d) Itinerario 4. Expresión oral. Una vez más, los alumnos se dividen en subgrupos para trabajar de distinta manera la expresión oral. En los dos subgrupos deberán preparar la exposición oral de una determinada situación, lo que conocemos con el término anglosajón de role-playing. En la primera modalidad, el alumno tiene total libertad a la hora de decidir quiénes serán los personajes de la simulación y la temática de la misma, mientras que en la segunda modalidad, el alumno dispone de unas tarjetas con indicaciones precisas sobre la situación. En la medida de lo posible, este itinerario se realizará en un aula distinta para que las interacciones orales no interrumpan el trabajo de los compañeros.

En los cuatro itinerarios el profesor debe supervisar el trabajo de los alumnos evitando intervenir demasiado. No hará correcciones sistemáticas. Sólo intervendrá si ningún componente del grupo consigue superar el obstáculo para proseguir con la actividad y demandan su ayuda.

Las últimas sesiones de la práctica se harán en gran grupo y cada alumno participará al menos en una de las exhibiciones de los subgrupos ante el resto de la clase. Aunque la actividad no tendrá el formato clásico de examen, esta experiencia será aprovechada por el profesor para el seguimiento de los progresos de los distintos estudiantes. De la misma manera es importante que se reserven unos minutos de intercambio de ideas y debate para que los alumnos puedan expresar sus opiniones sobre la práctica. Esto ayudará a mejorar futuras prácticas en el aula.

5. Conclusiones

Para concluir este trabajo me gustaría señalar, que a pesar de las diferencias existentes entre los dos grupos en los que he aplicado la metodología Montessori, la reacción de los alumnos tras la presentación de las actividades y la nueva manera de desarrollarlas, fue idéntica. Nuestros alumnos, tanto los de enseñanza secundaria como los universi-

tarios, llegan a las aulas muy "gramaticalizados". Es decir, el método de enseñanza con el que han cursado toda la etapa suele ser un método muy tradicional en el que el profesor ha jugado el papel protagonista. Los propios alumnos tienen dificultades a la hora de adaptarse al nuevo enfoque. Prefieren seguir desarrollando el papel pasivo que hasta ahora se les ha asignado. A pesar de la implantación de los métodos comunicativos desde hace ya más de dos décadas, y de los métodos de aprendizaje por tareas de la actualidad, los estudiantes siguen mostrando mayoritariamente una actitud pasiva en el aula y demandan las explicaciones gramaticales a priori. El encontrarse "forzados" a implicarse y a tomar las riendas de su propio proceso de aprendizaje, les supone, en muchos casos, un cierto rechazo y mucho estupor ante la novedad.

Creo, que aunque las editoriales hayan adaptado sus métodos para trabajar un enfoque comunicativo y por tareas, la mayoría de los docentes siguen presentando serias dificultades a la hora de revisar sus métodos de trabajo y adaptarse a las nuevas corrientes educativas. Obviamente, ésta es una valoración global y sin base científica. Afortunadamente, muchos docentes sí que están haciendo el esfuerzo de contribuir al cambio metodológico.

En cuanto a las conclusiones propiamente derivadas de mi estudio, la primera es, que el elevado número de alumnos que forman el grupo de Secundaria ha sido un obstáculo a la hora de gestionar el funcionamiento del aula. Sin embargo, la seriedad y madurez de los alumnos universitarios, a pesar de formar un grupo más numeroso que el de Secundaria, ayudó mucho en el correcto desarrollo de las actividades y en la recepción de las directrices de trabajo, especialmente.

En cuanto a la distribución por subgrupos, en Secundaria, los alumnos mostraban abiertamente sus preferencias para trabajar con determinados compañeros. Se perdió mucho tiempo solo para explicar que no se dejasen arrastrar por otros compañeros, sino que eligiesen el itinerario según sus propias apetencias. En el grupo de universitarios este problema no se presentó.

Sin embargo, en la Facultad, el principal problema se dio con la fluctuación de alumnos. Mientras que en Secundaria la asistencia fue regular durante el mes que duró la práctica educativa, en la Universidad, la falta de constancia de muchos estudiantes dificultó el normal funcionamiento de la clase.

Por otro lado, el mayor problema que surgió en el aula de Secundaria fue la falta de espacios adecuados a la metodología. Los distintos subgrupos tuvieron que convivir en una misma aula, y en demasiadas ocasiones tuve que interrumpir la actividad para pedir una bajada de volumen de voz. Además, los alumnos que elegían trabajar el visionado de videos en el aula de informática quedaban sin vigilancia continua

por mi parte y eso, en un centro de Secundaria, puede resultar un grave problema. Algunos de los alumnos más jóvenes, no estando acostumbrados a este tipo de propuestas, no supieron hacer un buen uso de su inesperada libertad y decidieron ampliar los espacios de trabajo a la cantina del centro.

Entre los universitarios, no se dio este impedimento para el desarrollo de la actividad. En la Facultad disponemos de aulas dotadas de equipos informáticos junto a otras aulas de estudio bastante amplias. Esto nos permitió movernos con total autonomía y sin dificultar el trabajo de los compañeros.

En general, la experiencia resultó un tanto frustrante en el grupo de Secundaria. La falta de medios adecuados a las necesidades de la práctica, así como la actitud inmadura de varios estudiantes, impidió el buen funcionamiento de la misma. Mientras que en el grupo universitario, sí se consiguió la realización integral de la práctica. A pesar de no contar con espacios específicos para el Método Montessori, una simple variación en el mobiliario del aula y la reserva de un aula de medios audiovisuales, hicieron que los resultados finales fuesen muy satisfactorios.

Llegamos ahora a la principal conclusión de mi trabajo: el análisis de resultados. Al finalizar la práctica, cada estudiante me entregó su ficha de recogida de datos y un breve cuestionario con el que pretendía recopilar información sobre el grado de satisfacción personal ante la nueva manera de trabajar. En cuanto a la recogida de datos, en el aula de Secundaria, solo un 59% de los estudiantes consiguieron completar los cuatro itinerarios. En el grupo universitario, el 100% del alumnado trabajó la totalidad de los mismos. Los resultados de la prueba de evaluación no sufrieron a penas variaciones respecto a las anteriores pruebas, en el grupo de ESO, mientras que en el grupo universitario, observamos notables cambios. Especialmente las destrezas de expresión y comprensión orales se vieron mejoradas en un 87% del alumnado.

Finalmente, en la siguiente gráfica podemos observar cómo el porcentaje de alumnos universitarios que mostraron su satisfacción ante la nueva metodología es considerablemente mayor al de alumnos de Secundaria[6]:

GRADO DE SATISFACCIÓN	ESO (30 alumnos)	Enseñanza Universitaria (48 alumnos)
Nada satisfecho/a	8 = 26.6%	0 = 0%
Poco satisfecho/a	15= 50%	3 = 6.25%
Satisfecho/a	5 = 16.6%	10 = 20.8%
Muy satisfecho/a	2 = 6.66%	35 = 72.9%

6 La primera cifra expresa el número de alumnos y la segunda, el porcentaje del grupo.

Como vemos, la madurez de los alumnos, lejos de ser un obstáculo para trabajar el Método, ha sido la clave del éxito del mismo. Probablemente, el mayor problema en Secundaria se presenta ante la falta de medios materiales y humanos para la aplicación del Método en nuestro actual sistema educativo. Unas aulas adecuadas, grupos menos numerosos o la disponibilidad de profesores de apoyo en el aula, habría mejorado notablemente los resultados en Secundaria. También he de admitir, que una sola experiencia de este tipo llevada a cabo en una clase determinada no puede tomarse como referente absoluto para llegar a una conclusión generalizada. Tal vez, la misma experiencia, en otro centro y con otro grupo de alumnos, podría haber resultado más satisfactoria.

Sin embargo, en el grupo universitario, a pesar de no disponer del material que la pedagoga diseñó para el uso de su Método, sí ha sido posible la aplicación de la metodología Montessori. Me gustaría destacar el alto grado de satisfacción de los propios alumnos y su entusiasmo ante la novedad pedagógica. Sin embargo, es curioso y llama la atención que en pleno siglo XXI sigamos hablando de novedad e innovación pedagógica ante un Método que pronto celebrará su primer centenario. Quizás el mayor obstáculo a la hora de apostar por este enfoque pedagógico lo encontremos en la trayectoria educativa de nuestro país. Como decíamos al principio de este trabajo, España siempre ha estado entre esos países que han necesitado unos años más para empezar a incorporar en sus métodos educativos las innovaciones pedagógicas que llegaban de fuera.

Creo que la enseñanza de idiomas en nuestro país, especialmente en los niveles de Secundaria y universitarios, necesita una renovación estructural y metodológica profunda. Las necesidades comunicativas de un mundo de continuos intercambios culturales y lingüísticos nos invitan a hacer un detenido análisis crítico de la situación, y especialmente de los resultados obtenidos. En las primeras décadas del siglo pasado una sola mujer fue capaz de emprender un cambio revolucionario en materia educativa. A ella le debemos una serie de principios que no han envejecido en absoluto. A nosotros, docentes del siglo XXI, nos corresponde ahora adaptarlos a las necesidades actuales y apostar por un sistema educativo eficaz.

Bibliografía

MARCHIONI COMEL, Laura (2006): "L'ambiente preparato e l'adolescente", *Vita dell'infanzia*, nº 3-4: 15-24.

MONTESSORI, María (1909): *Il metodo della Pedagogia scientifica applicato all'educazione infantile nelle Case dei Bambini.* Città di Castello: Casa Editrice S. Lapi.

(1948): *De l'enfant à l'adolescent*. Paris: Desclée de Brouwer.
(1949): *Dall'infanzia all'adolescenza*. Milano: Garzanti.
(2001): "A New Education for the Secondary School. A Public Lecture Given at Utrecht, January 18, 1937", *NAMTA Journal*, vol. 26, nº3: 189-198.
PUIGGRÓS, Adriana (2003): *El lugar del Saber. Conflictos y alternativas entre educación, conocimiento y política*. Buenos Aires: Galerna.
SCOCCHERA, Augusto (2001): "Maria Montessori, la condizione giovanile e la scuola secondaria", *Vita dell'infanzia*, n. 5-6: 67-73.
VÁZQUEZ RAMIL, Raquel (2012): *Mujeres y Educación en la España contemporánea*. Madrid: Akal.

Zénaïde Fleuriot, une romancière choyée e à son époque et oubliée de nos jours

Magali Fernández
Universidad de Murcia

Résumé : Méconnue de nos jours, la prolifique œuvre de Zénaïde-Marie-Anne Fleuriot se compose de quatre-vingt trois ouvrages de fiction ayant pour thème majeur l'éducation des jeunes filles. Dans ses romans, de nombreuses scènes ont fonction d'instruction morale et sont le prétexte à de petites leçons de savoir-vivre. Cette écrivaine française qui connut à son époque un très grand succès et qui gagna en 1873 le prix Montyon de littérature de l'Académie française pour Aigles et Colombes, en début de carrière publia ses écrits sous le pseudonyme d'Anna Edianez, Edianez étant l'anagramme de Zénaïde et Anna un dérivé d'un de ses prénoms, Anne.

En dépit des échecs endurés, Mlle Zénaïde Fleuriot, très influencée par ses convictions idéologiques (son père, fervent fidèle aux Bourbons, avait perdu sa fortune) et catholiques de son milieu, s'est évertuée dans ses livres à encourager la foi chrétienne et les bonnes mœurs bourgeoises. Elle tire ses principes de la vie quotidienne et décrit à merveille les us et coutumes du XIXe siècle; le caractère désuet de cet enseignement n'en révèle pas moins une écrivaine dont les récits sont d'une approche facile et extrêmement vivante.

Notre majeure prétention est que cette pionnière des lettres françaises du XIXe siècle soit connue par sa prolifique carrière d´écrivaine ; ses romans nous dévoilent la morale chrétienne et l´éducation donnée aux jeunes filles face aux changements d´un « nouveau monde ».

Mots clés: Pionnière ; Zénaïde Fleuriot ; Littérature « jeunes filles » ; Œuvre prolifique ; Méconnue de nos jours.

1. Introduction

Lorsqu´on pense à des femmes pionnières, nous pensons souvent à des pionnières d'autres disciplines scientifiques comme Marie Curie ou, encore, à celles de lettres, très connues par le public, et que l'on retrouve dans les manuels de littérature. Bien d'autres sont oubliées du grand public, pourtant elles mériteraient y apparaître ; toutes celles qui dans le passé étaient renommées et desquelles les manuels de littérature ne parlent point ou très peu. Il ne reste sans dire qu´il faudrait les ajouter en raison de ce qu'elles représentaient pour d´autres générations de femmes auxquelles elles purent inspirer des fantaisies, mais aussi des principes de vie. J´avais lu, à mon adolescence, le roman *Aigles et Colombes* de Mlle Zénaïde Fleuriot (Saint-Brieuc, 1829 – Paris, 1890), écrivaine du XIXe siècle qui était bien l´une des représentantes de femmes de lettres dont on ne parle plus, mais qui étaient choyées à leur époque. J'ai pris partie pour elle comme l'une des pionnières d'un genre: le roman sentimental ou d'amour pour la jeunesse féminine, qui, de 1870 à 1875, passé dans le régime de masse de grande consommation. Il faut dire qu'une grande partie de ses romans furent publié dès 1884 chez Hachette dans les collections Bibliothèque rose et Bibliothèque bleu.

Descendante d´une famille bourgeoise bretonne, Zénaïde Fleuriot écrivit pour les jeunes filles et leurs mères des romans prescriptifs des devoirs des femmes dans les familles de morale chrétienne. Prenant le relais de la comtesse de Ségur à la Bibliothèque rose illustrée, elle laissa une oeuvre abondante, catholique et fermement morale tout en restant complexe et soucieuse de ses choix esthétiques. Connaisseuse aussi bien des mœurs que des âmes jeunes (avant d´exercer le métier de tiseuse d'histoire elle avait été préceptrice dans une famille bourgeoise) elle écrivit quatre-vingt-trois romans reconnus par les critiques de l´époque (comme Alfred Nettement et M. Péladan).

Nous voulons rendre hommage à cette écrivaine, non seulement comme instigatrice des principes bienfaisants (jugés conservateurs de nos jours) des familles bourgeoises du XIX siècle, mais aussi comme préceptrice de toute une époque de jeunes filles. Elle évoque dans ses récits des modèles dans un monde novateur de contextes et de situations dans lesquels se meuvent ses héroïnes.

Pour ce faire, nous allons réviser les influences de son passé dans ses goûts littéraires et son esprit vif et mordant, ainsi que nous allons décrire le riche univers de ses héroïnes : des jeunes filles qui deviennent le guide des familles bourgeoises tout en conservant les qualités morales et chrétiennes.

2. Influences du passé dans les goûts littéraires et l´esprit vif et mordant[1] chez Fleuriot

2.1. Enfance et adolescence au Palacret (de 1829 à 1849)

L'enfance de Zénaïde avait été heureuse; mais, si tristes les épreuves subies qui assombrirent son adolescence et les années de jeune adulte, si douloureux était le souvenir que sa mémoire, son cœur et son esprit en avaient gardé, qu'elle évitait de se souvenir de cette époque de sa vie. Néanmoins, nous retrouvons heureusement, sous le titre de *Confidences à mes lectrices*, certains détails sur sa jeunesse et dans les papiers de famille une longue lettre écrite d'après sa demande, par sa sœur aînée de vingt ans, Marie Fleuriot; celle-ci l'avait pour ainsi dire élevée, comme il arrive dans de nombreuses familles, où la mère est absorbée par les soins à donner aux derniers venus (provenant d'une famille de seize enfants dont ne survécurent que cinq).

Sous la Révolution, le père de Zénaïde avait acquit une très grande réputation dans le monde des lettres, grâce à ses nombreux et estimés ouvrages. Sur ses ancêtres, Jean Marie Fleuriot, avocat distingué provenant d´un linage noble de la Bretagne, avait pris soin d´écrire de sa propre main tout ce qui rattachait de sa généalogie. C´est pourquoi nous savons aujourd´hui que les familles Fleuriot (famille paternelle de Zénaïde) et Rolland (sa famille maternelle) possédaient une fortune territoriale assez considérable dans la province et elles étaient toutes deux imprégnées d´une foi chrétienne qui se montre dans les actes notariales de successions. En remontant, il y avait des prêtes et des abbés ; c'est ainsi que Vincent Fleuriot, grand-oncle paternel de Jean-Marie Fleuriot, exerçait la prêtrise en même temps que son grand-oncle maternel, Jacques-Étienne Rolland, recteur de Saint-Coislit, près de Châteaulin (1733-1761). Très tôt orphelin de mère, il fut élevé par ce dernier, qui fut fusillé à Brest en 1794 pour refus de serment à la Convention. Celui-ci avait perdu sa fortune et sa position en dénonçant la monarchie de Juillet issue des Trois Glorieuses. Cependant, nous ne parlerons pas ici de sa fidélité à la cause de la monarchie expirante, qu'il défendit même au péril de sa vie; nous avons tenu seulement à rappeler cette parenté, parce que c'est à elle que l'on a attribué les goûts littéraires, les sentiments chevaleresques et aussi l'esprit vif et mordant qui caractérisaient Jean Marie Fleuriot et sa fille Zénaïde.

1 Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, consulté le 16 juin 2016 : FLEURIOT-KERINOU, F. *Zénaïde Fleuriot : sa vie, ses œuvres, sa correspondance*. Librairie Hachette, Paris, 1897

Zénaïde Fleuriot fut fortement influencée par l'environnement familial vécu. Elle resta fidèle jusqu'à la mort aux principes de l'honneur; elle conserva toute sa vie un culte pour son père, tout en déplorant que sa rigidité de principes eût causé la ruine de sa famille et amené les douleurs de son adolescence et de sa jeunesse.

Elle avait particulièrement hérité des dons brillants et des riches facultés qui la distinguaient : sûreté dans les principes, élévation de l'esprit, exquise sensibilité du cœur, fidélité dans les attachements, dévouement à toute épreuve; c'est ce que sa vie nous révèle.

2.2. De préceptrice à écrivaine

De 1849 à 1860, elle fut préceptrice des filles (Marie, Alix et Claire) de la famille Guillotou de Keréver. Pendant l'hiver, ils résidaient à Saint-Brieuc et l'été au Château-Billy à Ploufragan. Zénaïde ne comptait que vingt ans lorsqu´elle fut sollicitée pour s'occuper de l'éducation des enfants. Et elle y restera pendant 17 ans, jusqu'en 1864. C´est dans cette ambiance qu´elle commença à écrire le soir pour se distraire des occupations journalières. Mais, en 1857, ayant une petite ambition, elle envoya à Lyon une nouvelle intitulée *La fontaine du Moine Rouge* pour un concours proposé par la France littéraire dont elle remporta le 1er prix. C´est ainsi qu´en 1859, elle publia son premier roman, un recueil de nouvelles intitulé *Souvenirs d'une Douairière* auprès d'Amboise Bray, éditeur catholique.

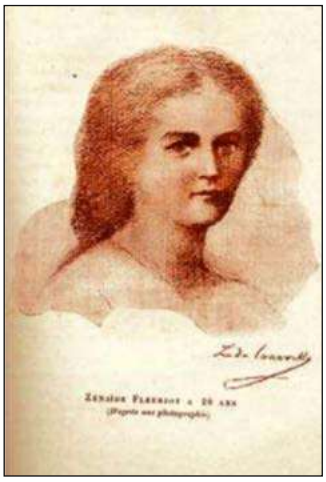


Fig. 1 Zénaïde Fleuriot à l´âge de vingt ans[2]

2 Consulté le 15 juin 2016 sur le site: http://www.babelio.com/auteur/Zenaide-Fleuriot/49023

Fig. 2 Le Château Bily – St Brieuc[3]

Zénaïde avait pris un pseudonyme pour écrire : elle signait « Anna Edianez»; ce dernier nom, très transparent du reste, n'était que celui de Zénaïde renversé. (Fleuriot-Kerinou, F. 1897 : 104) Elle le conserva pour ses premiers ouvrages publiés à Paris. Les deux pièces de vers couronnées à ce même concours de France étaient les suivantes: une poésie intitulée *Premier chagrin*, dédiée à Mlle Louise de K. et un sonnet cité par M. Péladan (un écrivain et critique d'art français) qui avait dit de celui-ci que si bien il manquait d´une rime tout à fait harmonieuse, il avait de l´énergie.

2.3. Écrivaine prolifique, aimée au XIXe siècle par ses lectrices du « nouveau monde moderne »

Quasi méconnue de nos jours, elle était pourtant à son époque un modèle pour les jeunes filles et leurs mères. La destinée de ses romans est celle des jeunes filles qui affrontent les crises de croissances, qui évoluant dans un monde imparfait, reviennent à un ordre connu. C´est ainsi qu´elle participerait à une formation générale du goût, de l'esprit et des mœurs qui permettrait aux futures mères de mieux prendre la mesure de l'importance de leurs devoirs et de mieux les assume : tout en leur assurant des lectures agréables, il fallait des livres neufs pour assurer cette formation nouvelle.

L'influence des valeurs familiales lui donna en permanence le souci de ne pas blesser la foi chrétienne et les bonnes mœurs. Elle a rencontré de ce fait un grand succès auprès de la bourgeoisie catholique

3 Le même jour sur: http://www.letelegramme.fr/ar/viewarticle1024.php?aaaammjj=20051124&article=20051124-11084761&type=ar#

française, mais aussi étrangère ; c'est ainsi que ses romans furent traduits en d'autres langues (en allemand par Hoffmann, en Autriche).

Bénédicte Monicat (2006)[4], spécialiste de la place des femmes dans l'histoire littéraire du XIXe siècle, accorde à cette écrivaine de fiction dans la quatrième partie de *Devoirs d´écritures* tout un chapitre nommé *Zénaïde Fleuriot, ou une œuvre exemplaire*. Clôt l´analyse de ses quatre-vingt-trois romans[5], Monicat parvient à affirmer que: « même si les romans soumis à des fins édificatrices présentent aux lectrices des parcours de vie aux scénarios limités, les méandres de la fiction de Mlle Fleuriot au long cours mettent en lumière les paradoxes et les aspirations qui constituent les univers des femmes au XIXe siècle ».

À une époque de sa vie, une autre vocation surgit lorsqu'elle était souffrante en raison de la perte de sa belle-sœur qu´elle adorait, elle songeait à se faire religieuse, mais cette idée ne s'est jamais matérialisée. Suivant les recommandations de son amie écrivaine, la princesse Carolyne de Sayn-Wittgenstein, lors d'un voyage à Rome, finalement elle se réfugia dans l'écriture pour surmonter sa peine.

C'est ainsi qu'elle poursuivit donc d'une part, comme écrivaine, son œuvre littéraire et, d'une autre part, d'instruction moyenant le journal *La Semaine des Familles* qu'elle dirigea de 1874 à 1879. Et, à partir de 1871, elle organisa puis dirigea une école professionnelle tournée vers la formation de la jeunesse ouvrière, dans une société nouvelle où la femme commence à travailler aussi hors du foyer.

Ses rapports avec Alfred Nettement[6], son prédécesseur de 1848 à 1869 au journal *La Semaine des familles*, commença avec la publication de son roman *La Vie de famille* (signé Anna Édianez, anagramme de Zénaïde et Anna) qui était parut en 1861 pour la première fois. Bénédicte Monicat (2006) nous rapporte quelques lignes de l'introduction d'Alfred Nettement qu'il avait distingué dès 1973, à la cinquième réédition de *La vie en famille*, qui nous révèlent le talent de Fleuriot : son talent est de rendre « la notion de la vie réelle avec un sentiment suffisant de l'idéal » (p.8). Nettement y loue la façon d'écrire, mais aussi des traits de caractère qui se découlent de son « talent observateur, sérieux, sobre, honnête, vigoureux, sensible sans être sentimental, étranger aux mièvreries qui trop souvent emprisonnent les plumes féminines dans des détails infinis qui font ressembler les tableaux qu'elles tracent à des miniatures » (p. 9-10).

4 Bénédicte Monicat est *Professor of French and Women's Studies* à Pennsylvania State University

5 Le premier intérêt de son ouvrage est de rassembler un large corpus – non exhaustif – de près de 200 titres pour faire son analyse, dont quatre-vingt-trois appartiennent à Zénaïde Fleuriot.

6 Alfred François Nettement (1805-1869), journaliste, critique littéraire, historien catholique et légitimiste, comme l'avait été le père de Mlle Fleuriot.

2.4. Le Prix Montyon 1873 pour *Aigle et Colombe*

Destiné aux auteurs français d'ouvrages « les plus utiles aux mœurs, et recommandables par un caractère d'élévation et d'utilité morales », le Prix Montyon de littérature (de 1500 F) de 1873, décerné par l'Académie française[7] fut remporté par son roman *Aigle et Colombe*.

Dans ce roman, une saisissante peinture de caractères se met en œuvre pour faire réfléchir la jeunesse à propos de la vie d´un jeune notaire, Hervé Darganec, qui quitte par dépit sa famille et sa Bretagne natale, pour aller à Paris où il croit qu´il fera fortune en se mettant au service d'un industriel, M. Drassart. C´est alors que la guerre de 1870 éclate et il est emporté par le tourbillon des affaires. Anne, sa chère et pieuse sœur, essaiera de le ramener par le chemin du devoir et de sauvegarder moyenant la Foi et l'honneur le nom de famille.

Les contraires et les symboles se multiplient dans ce roman : la femme et l´homme, la Bretagne et Paris, la guerre et la paix, l´honneur et le déshonneur, la Foi chrétienne et les affaires, … l´aigle et la colombe.

2.4.1. Symbolisme[8] du nom de ce roman

Il y a dans le titre un symbolisme appareillé à l´animal, cherchant des similitudes avec l´homme et sa propre nature, sans oublier les connotations culturelles et religieuse qui s´en dégagent.

Issus de symboles universels, l´aigle représente l´homme et la guerre ; tandis que la colombe, la femme et la paix et les caractéristiques propres à ces deux genres. À l´aigle, symbole de la volonté de puissance s´oppose la colombe, symbole de l´amour. Sous les deux Empires, l´aigle décorait les armes de la France, symbole du pouvoir et l´ascension napoléonienne dès 1804.

Quant à la religion, pour les Catholiques et les Orthodoxes, la colombe est parfois associée à la Mère de Dieu et lorsque la Vierge Marie est entourée de sept colombes, cette image représente la *Mater de la sapientiae* : c´est à dire, la mère de la Sagesse. De même, selon la religion chrétienne, lorsque Saint Jean baptisa Jésus-Christ l´esprit descendit sur lui sous forme de colombe ; c´est pour cela qu´elle incarnerait aussi la troisième personne de la trinité chrétienne et, en outre, l´âme humaine qui s´échappe des lèvres des Chrétiens martyrs expirants.

---

7 Page web de L'Académie française: prix Montyon de littérature 1873, Zénaïde Fleuriot: http://www.academie-francaise.fr/node/16919 , consulté le 6 juin 2016.

8 Juan Eduardo Cirlot: Diccionario de Símbolos. Ediciones Siruela. Madrid, 2006 (10ª edición)

2.5. Le riche univers de ses héroïnes ; des modèles pour la jeunesse féminine

Dans ses romans, Zénaïde met en relief les qualités requises chez les filles et chez les garçons. Les vertus mises en évidence pour le genre féminin sont la chasteté, la douceur, la constance, la piété, la grandeur d'âme et la soumission. La majorité de ses modèles de femmes orientent les filles vers le dévouement conjugal ou maternel.

Quand au côté masculin, sont exaltés le patriotisme, la fidélité au souverain, le bon usage de l'autorité, la bravoure, la lutte contre les passions (puisque chez les femmes la continence est supposée un trait distinctif de sa nature, elle est plus souvent citée chez les hommes). Pour les deux sexes, la reconnaissance et l'encouragement du génie qui ne se conçoivent plus que chez les garçons ; c´est pourquoi, chez les filles, on ne tente plus d'étouffer toute tentative de se développer dans d´autres domaines, si ces capacités-là ne nuisent pas l´exercice de leurs « devoirs essentiels » envers la famille.

Nous y trouvons dans sa représentation du monde des oppositions correspondant à des univers contrastés idéologiquement[9] où l´existence de la fille et la jeune fille est justifiée par la nécessité des hommes qui, sans elles, souffrent et sont faibles : c´est pourquoi, le pouvoir de la femme est celui d´une instigatrice au bien de la société, grâce à sa nature éducatrice. Elles vivent dans un « monde moderne », comme pourrait le dire Fleuriot, où l´homme, à la recherche de la diversion, le plaisir, le bonheur, l´or et les honneurs, oublie la sécurité, qui est tout. La femme est une héroïne qui résiste aux forces menaçant la stabilité et les valeurs incarnées par ces mêmes personnages féminins.

Dans ses romans, on se réjouit lorsque les choses retrouvent leurs places, ce qui sécurise le cœur et l´âme féminins. La place de la femme devient le centre de la famille. Plus elle serait dotée de patience, mieux elle affronterait l´avenir familial. Cependant, ce n´est point tout à fait de l´obéissance à son mari. La mère au centre des forces doit rester ferme face aux caprices des enfants, car elle remplit la place du père et de la mère, lorsque celui-ci est aussi capricieux et imparfait que le serait un enfant immature. Dans une lettre à sa sœur Marie, on retrouve cette fermeté nécessaire chez la mère pour le bien familiale. Elle écrit:

> Voilà une pauvre femme qui s'est laissé ruiner par son propre fils; non seulement il a mangé la fortune de sa mère, mais aussi celle de ses frères et sœurs; j'ai voulu remonter à la cause de tout ce désastre.

9 Paris et la Bretagne, la grande ville et la province, la femme et le monde, caractéristiques de l´homme et celles de la femme.

> La malheureuse mère a très mal élevé ses enfants, elle ne leur a inculqué aucun principe, elle n'a pas éveillé leur conscience, leurs caprices étaient la loi de leur volonté. Certains ont bien tourné; mais celui-là était plus mauvais que les autres, et il cause leur irréparable malheur à tous. (…) Il faut veiller sur soi pour donner constamment le bon exemple. Qu'on le veuille ou qu'on ne le veuille pas, l'enfant fait l'homme, et élever des enfants quand la raison se forme, est une science difficile, toute faite de fermeté et de douceur. (Fleuriot-Kerinou 1897 : 138-139)

Faisant appel à la morale et les principes chrétiens, elle pensait que l'instruction était fondamentale chez les jeunes filles (surtout celles qui deviendraient mère un jour) qui élèveraient des enfants qui deviendraient des hommes et des femmes du « nouveau » monde. Elle y mettait aussi l'accent dans ses romans sur ce qui est la bonne éducation des enfants : l'exemple maternel (une vie exemplaire dépourvue de caprices) et une éducation ferme des enfants. Nous pourrions nous demander comment une femme qui n'a pas eu d'enfant pourrait donner des conseils sur des enfants, mais c'est en raison de sa propre formation, de son expérience (son métier de préceptrice) et de l'éducation reçu de sa sœur Marie dans ses premières années d'enfance. Au début, selon son neveu Francis Fleuriot-Kerinou (1987), celle-ci n'aimait pas tellement la vocation d'écrivaine de sa petite sœur : parait-il qu'elle voulait qu'elle forme une famille. Le seul qui paraissait content avec cette décision était son père.

3. Conclusion

En effet, lorsqu'à partir de 1870-1875 on retrouve un nombre significatif de romans d'amour, c'est que celui-ci est passé dans le régime de masse de grande consommation. Nous remarquons enfin que dès la fin du XIXe siècle, les femmes sont les principales productrices de cette littérature. Nous pourrions en conclure que l'abondance d'auteures montre bien que le roman sentimental est le genre principal où s'essaient en particulier les femmes. Nous remarquons, en outre, qu'il reparaît dans un segment où l'on ne l'attendrait guère à première vue : celui de la littérature catholique, engagée et militante même, d'une part, et, d'autre part, dans la littérature bien pensante d'orientation catholique et conformiste des magazines de mode et des périodiques pour la famille.

Sans surprise nous constatons que le roman de la jeune fille qui découvre l'amour prédomine très largement et que par contre le roman

de la femme mal-mariée est quasi absent: dans cette littérature bien pensante et moralisatrice, on ne saurait entrer dans une thématique qui correspond dans la réalité à des interdits et des tabous. Comme dirait Jean Claude Margolin quant aux petites filles modèles de Zénaïde Fleuriot : « Quelle délicatesse, quelle élégance (…) voire les récits de Zénaïde Fleuriot ou les petites filles modèles! » (Margolin 1969 : 104).

Zénaïde Fleuriot voulait conserver les principes d'un monde en continuelle évolution, maintenir et transmettre les valeurs traditionnelles et catholiques auxquelles les femmes devraient être loyales si elles voulaient rester dans la condition que la société et la religion leur assignait. Elle s'adressa donc prioritairement aux femmes pour faire son œuvre éducative, surtout aux jeunes filles, mais aussi à leurs mères. De là l'expression souvent répétée « la mère peut en permettre la lecture à sa fille », ce qui implique qu'il s'agissait d'une lecture contrôlée, car la mère avait préalablement lu les romans avant d'en autoriser la lecture.

Bien que le roman d'amour catholique accentue encore davantage la codification, la sérialisation et la stéréotypie du genre : n'est-ce pas toujours la même histoire? La jeune fille surmonte et aide la famille à surmonter ses problèmes dans la morale chrétienne, ce qui adoucit le monde et le met à sa place. Néanmoins, ceci ne pourrait dévaloriser la source de sagesse qui découle de ces lectures.

Cette pionnière prolifique de littérature pour jeunes filles nous a laissé des romans qui décrivent des contextes et des mœurs du XIXe siècle ; il faut dire que c´est un genre qui mériterait la reconnaissance du monde littéraire. Peut-être que son déclassement viendrait d'un laïcisme qui s'impose ou du fait de la féminisation poussée du roman sentimental, parce que ce sont des ouvrages de dames pour dames. À vrai dire nous ne pourrions ajouter que quelques noms d'auteurs masculins de ce genre, voire l'abbé Prévost, Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand.

D'après Mariella Colin (1992 : 14): « les raisons qui ont empêché la parution des ses ouvrages, malgré l'abondance de sa production littéraire, vraisemblablement doivent être cherchées dans son idéologie réactionnaire, qui la conduisait à dénoncer la déchéance du siècle et se battre contre la civilisation moderne, la nouvelle société et la grande ville. »

De ces quatre-vingt trois romans, seulement six sont parus dans la Collection Ségur-Fleuriot créée en 1955 et qui disparaîtrait en 1957. Cette collection vint assurer la transition entre l'ancienne et la nouvelle bibliothèque rose, chez Hachette.

Pour conclure, il est précis que nous observions qu'il n'y a presque pas de recherches faites sur cette auteure. Aujourd'hui, en écrivant sur elle, peut-être que quelques portes s'ouvriront à de futures recherches tant sur la littérature de et pour jeunes filles que sur les romans de Zénaïde Fleuriot.

Bibliographie et sitographie

CIRLOT, Juan Eduardo (2006) : *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela.

COLIN, Mariella (1992): *Sur la littérature d'enfance et de jeunesse en France et en Italie au XIXe siècle. Traduction et influences*. Paris : Université de la Sorbonne Nouvelle [chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/30/***Colin***.pdf, 16-06-2016].

FLEURIOT-KERINOU, Francis (1897): *Zénaïde Fleuriot : sa vie, ses œuvres, sa correspondance*. Hachette, Paris, 1897 [gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, 16-06-2016].

HAMON, Philippe ; VIBOUD, Alexandrine (2008): *Dictionnaire thématique du roman de mœurs en France 1814-1914*: 2 volumes. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.

MARGOLIN, Jean-Claude (1969): *Recherches érasmiennes*. Collection Travaux d'humanisme et Renaissance. Genève : Librairie Droz.

MONICAT, Bénédicte (2006): *Devoirs d'écriture : modèles d'histoires pour filles et littérature féminine au XIXe siècle*. Presses Universitaires Lyon.

De la libertad al placer: una propuesta para la ética y educación feminista

María del Carmen García Aguilar
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Resumen: La intención de este trabajo es presentar un panorama general del desarrollo de la propuesta de ética y de una educación feminista de la Dra. Graciela Hierro Pérezcastro, filósofa feminista mexicana. Para ello, primeramente abordamos las líneas teóricas que elaboró para enmarcar su trabajo final: la ética del placer. Hacemos énfasis en sus mayores preocupaciones las cuales estaban centradas en la educación y sus procesos. Así su inquietud más expresa en este sentido fue la educación de las mujeres. Este interés la lleva no sólo a publicar su libro *De la domesticación a la educación de las mujeres mexicanas*, sino a apoyar la creación y consolidación de más de 20 centros y/o programas de estudios de género en diversas universidades en varios estados del país, como es el caso de Puebla, México.

Palabras clave: Educación; Feminismo; Ética; Género; Mujeres; Filosofía.

"El lugar y la función que las mujeres ocupan
en las sociedades presentes no
puede ser considerado como
ya prejuzgado, [...] Como todo arreglo
social debe plantearse en cada época
en abierta discusión y evaluarse con base en
la utilidad social y la justicia concomitante"
Graciela Hierro
Ética y feminismo

Graciela Hierro Pérezcastro siempre manifestó que sus dos pasiones eran la ética y el feminismo, sobre estos temas escribió *Ética y feminismo* (1985), *Ética de la libertad* (1990) y *Ética del placer* (2001). Entre estos textos mediaron un sinnúmero de artículos sobre la misma temática, tópicos que se fueron formando y modificando a lo largo de 16 años,

años que sirvieron tanto para el análisis de presupuestos y categorías como para madurar las ideas que encontraron su plenitud en la ética del placer, su último legado.

Tanto los artículos como los textos están inscritos en lo que se ha llamado ética aplicada, en tanto que aborda las problemáticas que afectan a lo seres humanos en concreto, de ahí que desde la introducción de su libro *Ética y feminismo*, Graciela apunte: "La filosofía moral que se pretende fundamentar en este trabajo, no se centra en el hecho de encontrar verdades nuevas que vengan a enriquecer el conocimiento moral cotidiano, sino únicamente proporcionar una organización racional y sistemática a las preguntas acerca de lo que "debe ser" y de lo que "debe hacerse" en la condición presente" (Hierro 1985: 8). Su punto de partida para este texto, y que además enfatizó como cambio epistemológico para los procesos de conocimiento, fue la experiencia vivida y las opiniones morales que de ahí puedan suscitarse.

Esta reflexión ética la desplaza desde este momento a su otro gran interés y preocupación: el feminismo. Y considera que "el problema moral de nuestro tiempo, por lo menos aquel que preocupa más por la cantidad de sufrimiento que produce, es el de la condición femenina de opresión" (Hierro 1985: 9). Consideraba necesario el análisis de la condición de las mujeres para que ellas mismas tomaran conciencia de la necesidad de cambiarla. Los ejes filosóficos de sus propuestas son para ello el hedonismo y el utilitarismo.

La situación de las mujeres queda englobada en este trabajo por la Dra. Hierro en la categoría del "ser para otro", categoría que le impide a las mujeres "ser para sí" y por lo tanto alcanzar la categoría moral de persona. Las formas que identifica como propias de la condición de las mujeres y que determinan la opresión en la familia, la sociedad y el estado son la *interiorización,* el *control* y el *uso*. Esta problemática se deriva de la interpretación de la *diferencia* biológica de ambos sexos.

Describe entonces como el *orden moral* es masculino y cómo determina el ser y hacer de hombres y mujeres. De ahí que intente formular una ética normativa capaz de fundamentar la moralidad de la condición femenina: "capaz de posibilitar la fundamentación de las creencias morales del sentido común, de cualquier época y en cualquier sociedad" (Hierro 1985: 11).

Las bases para la postulación de la *Ética del placer* se dejan dibujar desde este texto cuyo primer presupuesto es enfatizar que el cambio de la condición de las mujeres tiene que darse a partir de la toma de conciencia, por parte de las mujeres, de su condición de opresión. Hierro considera que en todos los niveles socioeconómicos y localiza-

ciones geográficas a la mujeres se les ha exigido a adoptar la función femenina maternal, de no hacerlo, se sabe, pierde sus "privilegios y el trato galante masculino":

> Tal sometimiento a las maternidades, precisamente, lo que impide realizar el ideal ético de felicidad individual y colectiva. La toma de conciencia supone así mismo, la convicción de que este estado de cosas puede y, sobre todo, *debe* ser superado por parte de las mismas mujeres y sólo por ellas (Hierro 2001: 111).

Esta situación opresiva es contraria al ideal moral del interés, en tanto que no permite el desarrollo de las capacidades humanas íntegras. De ahí la necesidad de establecer una ética de la liberación femenina, que para Hierro, consiste "en la elección y la utilización de todos los medios conducentes a la superación del estado de cosas injusto para lograr el *desarrollo integral*, posible tanto para los hombres como las mujeres y, en esa medida llevar a cabo efectivamente el mandato moral de buscar el cumplimiento del principio del interés: el principio de la mayor felicidad, existe la necesidad de cumplir las prescripciones siguientes, subsidiarias del principio básico:

> I. La universalización de los valores "femeninos" positivos: Suavidad, delicadeza, ternura, sensibilidad, paciencia, receptividad y sentido comunitario.
> II. La inscripción de la maternidad dentro del contexto productivo y cultural
> III. Consideración del ser humano completo en la pareja de iguales
> IV. La creación de una nueva cultura (Hierro 2001: 114).

Así para ella, la idea central de la ética feminista es "la eliminación de la opresión femenina" como el deber moral de las mujeres. Un problema crucial que no puede pasar desapercibido es el de la libertad moral y su relación con la felicidad. Para la Dra. Hierro la *Ética de la libertad* "representa un compromiso vital libremente elegido y racionalmente sólido" (1990: 38) y sugiere: "una inversión copernicana" de la reflexión teórica amoral, invitando a tomar como punto de partida la observación de la experiencia vivida, para proceder a su sistematización mediante la reflexión filosófica sobre la propia moralidad y crear así una ética aplicada individual" (Hierro 1990: 39).

Así el problema de la libertad queda asentado en la propia autonomía de las personas, aspecto que sólo se alcanza con la madurez. Para ella "Cuando crece la madurez de la persona, ésta se libera de

la presión de la costumbre y de la autoridad externa irracional, y en mayor medida se realiza el ideal personal de la Ética de la libertad y la autonomía" (Hierro 1990: 39).

Sobre la base de estas consideraciones y tras el análisis de diversas teorías feministas, Graciela Hierro propone la *Ética del placer*.

La *Ética del placer*, marca muy puntualmente dos directrices: por un lado, los argumentos que retoma de algunos filósofos clásicos y por el otro los postulados de ciertas feministas contemporáneas., autores y autoras todas que formaron parte de sus análisis y estudios. La *Ética del placer* se formula como una ética para la vida cuya finalidad es "es proponer el ejercicio de la autonomía moral para descubrir y realizar el propio estilo de vida, arranque y contenido de la vida buena" (Hierro 2001: 39).

El contenido de la vida nueva va aparejado con el ejercicio de la autonomía, se habla de la posibilidad de regir de manera independiente la vida, tratando de dejar atrás las dependencias económicas, morales, sociales y emocionales que han condicionado la vida de miles de mujeres, se trata, como ella dice, "de eliminar cualquier dependencia aún la que es producto del amor" (Hierro 2001: 12).

En la medida de que cada mujer o cada ser humano procure su propia ley, se descubrirá y se tendrá la posibilidad de realizar su propio estilo de vida. La condición necesaria: el autoamor "punto de arranque de cualquier apertura al placer". Siguiendo el interés personal con libertad y madurez se alcanza "el derecho al placer, al deseo y a la expansión del erotismo". Pero según esto, el sentimiento placentero no es fácil de alcanzar, se requiere de madurez, de reflexionar constantemente sobre nuestra vida, en palabras de ella: "el sentimiento placentero es la tranquilidad reflexiva producto de la autosuficiencia, la certeza de que está dentro del dominio del ser, bajo el propio control" (Hierro 2001: 13).

No olvidemos que uno de los impedimentos para que las mujeres lleguen a la anhelada autonomía ha sido el dominio que los hombres han ejercido sobre la sexualidad de las mujeres y sus cuerpos, de ahí que como parte del camino a seguir se nos proponga, como un deber moral, precisamente la apropiación del cuerpo ya que a decir de Hierro: "el placer depende del cuerpo –nos dice- y sólo se alcanza si nosotras decidimos sobre nuestro cuerpo[...] nadie puede llamarse a sí misma libre si no decide sobre su cuerpo" (Hierro 2001: 27).

Sobre la base de una ética hedonista, la apropiación del cuerpo nos dará la dimensión para vivir nuestra sexualidad, nuestro erotismo y nuestro amor de una forma plena y responsable como culminación del sentido de la propia existencia[1].

1 Otro de los sustentos teóricos que enmarcan estas propuestas, están sobre la base del pensamiento de María Zambrano, de ella, entre otros argumentos que se retoman, se

La ética del placer se convierte así en una guía para la pasión en tanto que de forma activa nace del anhelo de penetrar el corazón humano y difunden ideas fundamentales para hacerlas servir como motivos de conducta. Esta guía, para las mujeres, "es la del conocimiento que se levanta de la experiencia, siendo la filosofía de la experiencia una guía de la pasión, que se constituye en la razón apasionada" (Hierro 2001: 77-78).

"La ética del placer sigue el interés personal, es decir obedece a las necesidades, los deseos, los intereses y las inclinaciones de las mujeres tal como ellas mismas lo expresan y los llevan a acabo. [...] En la ética del placer cuya norma es la búsqueda de satisfacción del propio interés, sin excluir el interés social; el énfasis está dado en este sentimiento que se busca y desea [...] El placer derrota el miedo que conlleva al mal es el bien que lucha contra el mal y alcanza la espiritualidad, entendida como la existencia en paz consigo misma y los demás" (Hierro 2001: 79).

La ética del placer se propone como tarea urgente "alcanzar una moralidad centrada en la sensibilidad propia" que sea dirigida a los intereses personales y en relación con los sociales, todo ello dentro de un contexto social e histórico. Significa desarrollar una ética desde la experiencia.

Llegar a la madurez cultivando el intelecto indudablemente dará las herramientas necesarias para alcanzar no sólo la ambicionada autonomía, sino también la sabiduría, particularmente la "sabiduría encontrada en la cultura femenina" que tiene que ver, como la misma Doctora apunta, con intentar comprender desde la autorreflexión lo que le sucede a cada persona, tratando de mejorar la calidad de su propia vida y la de las demás. De ahí que pueda considerarse como una función ética de la sabiduría femenina "el conocimiento y la comprensión de las posibilidades del placer como acción liberadora y sentido de vida. [...] Se trata de inventar una forma nueva de juego para las mujeres, que incluya la relación humana, la armonía con la naturaleza y el afán de trascendencia movido por el amor" (Hierro 2001: 143).

Cabe señalar que los argumentos dados para esta ética son a manera de propuestas y no de prescripciones o juicios de valor sobre la conducta sexual o ética, de manera tal que para adoptar la ética del placer debemos de partir de nuestro deseo personal, de darle una dimensión de placer y de amor a nuestra vida.

Vale la pena señalar que la ética del placer que la Dra. Hierro propuso, es una lección para orientar a las mujeres -y porqué no, a los hom-

---

encuentra la consideración de la existencia de géneros en la filosofía tales como los diálogos, las epístolas, los breves tratados, las confesiones y las guías. Géneros que no llegan a la forma sistemática, no por deficiencia sino por diferencia de propósitos, que sirven para distintas necesidades de la vida .

bres también- hacia la propia madurez y hacia la propia sabiduría. Con sus palabras: "mi deseo a lo largo de esta reflexión ha sido alcanzar mayor libertad para las mujeres en la vida cotidiana y de esa manera recuperar nuestra capacidad erótica, condición de posibilidad para plasmar y vivir de acuerdo con una ética del placer" (Hierro 2001: 145).

Con base en estos argumentos consideramos que el éxito del feminismo para restablecer la simetría entre mujeres y hombres no depende sólo del acceder a una capacidad de acción autónoma para cada mujer, sino del reconocimiento pleno e nuestras multiplicidades, mutualidades y antagonismos que, como hemos ido viendo, están enredados en sangrientas historias en las que la opresión se manifiesta.

La ética feminista debe abordar para ello las relaciones de dominación en cualquier lugar del mundo. Una ética social que parta de la opresión que implica, primeramente, a más de la mitad de la población mundial no es de recibo. La misión de una ética feminista es la de ampliar el territorio de la moral y no el de limitarlo, en ese sentido la ética del placer nos da las herramientas necesarias tanto para la toma de conciencia por parte de las mujeres de su condición de exclusión, como los lineamientos para logran el ejercicio pleno de nuestros derechos.

Lo importante de todo esto, es tomar en cuenta que si partimos de que nuestras acciones morales están determinadas por una estructura teórica ética, tendremos que pensar en cambiar esas estructuras conceptuales para poder cambiar nuestras conductas, eliminando así la doble moral que prevalece, si logramos cambiar esta situación estaremos recuperando los principios éticos. Visto así, el problema se hace más complejo, pues adquiere una dimensión epistemológica, ontológica y moral, porque estos nuevos sujetos de los que hablamos, tendrán que actuar con mayor responsabilidad, tomar su vida con suma seriedad y actuar acorde a ello, con una coherencia que realmente transforme la existencia.

La tarea no resulta nada fácil, pues como dijimos, significa un giro epistemológico, un cambio profundo en el modo de pensar, de mirar, de representarse el mundo. Porque para comprender y actuar coherentemente es preciso cambiar conceptualmente, propiciar otro modo de mirar que atraviese todos los campos del quehacer humano, para ello tendremos que modificar muchos de nuestros conceptos y acciones para superar la desigualdad ejercida desde los diversos poderes y saberes. Anular el pensamiento binario permitiría aceptar la diferencia en el ser y hacer de mujeres y hombres, anulando con ello la doble moral sexual prevaleciente.

Pero para convertir al ser humano o humana en un/a agente de cambio, preparado/a para desarrollar al máximo sus potencialidades,

capaz de penetrar la vida teniendo en cuenta que ésta no es un camino lineal, libre de escollos, sino pleno de luchas, conflictos y contradicciones intra e intersubjetivos con el yo y con las individualidades y los grupos a los que se vincula cada día, debe contribuir a la sustitución de las relaciones de subordinación, pasividad y dependencia de unas personas a otras por relaciones equitativas que dejen atrás la doble moral prevaleciente. Para lograrlo tendríamos que tratar de prepararnos mujeres y hombres para desempañar un rol protagónico, como reguladoras o reguladores de la construcción y expresión personalizada de nuestra propia moral sexual; romper con las actitudes pasivas, dependientes de los modelos y valores sexuales estereotipados para asumir posturas activas, críticas, divergentes, transformadoras de sí mismas y de nuestra realidad y cultivar el derecho al placer, al goce físico y espiritual según las formas particulares de vivenciarlo sin interferir o dañar las personas con las que nos relacionemos. Lograr estos propósitos nos puede conducir a una moral, que sin ser sexista, contemple a todas y todos como bien nos lo hizo saber Graciela Hierro.

Para finalizar este trabajo haré referencia a algunas de las reflexiones éticas (a través de sus manuscritos y que hasta le fecha pernanecen inéditos)que compartió con quienes integramos el que sería su último seminario de los miércoles en el aula 004 del posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ahí, Graciela Hierro compartió con nosotras y nuestros compañeros sus nuevos escritos, ideas y planes, Nos llevaba a través de sus indagaciones, a una intensa reflexión. Sin perder el rigor filosófico, y siguiendo a Sócrates, consideraba que una vida no reflexionada no vale la pena vivirse; por ello siempre partía de la experiencia y estaba dispuesta invariablemente a escucharnos y apoyarnos. En estos seminarios se desmenuzaban los textos, párrafo a párrafo, para que nos abriesen perspectivas y no fuesen letra muerta. De esta forma nos iba induciendo a ponernos los "lentes" del género, a buscar esa "otra lectura" que permite identificar las problemáticas que atañen a las mujeres. Desde su perspectiva era posible no sólo hacer filosofía, historia o literatura sobre el tema de las mujeres, sino hacer filosofía, historia o literatura feminista; en sus seminarios se reunían personas de diferentes disciplinas y grados.

Una de sus mayores intereses estaba centrado en la educación y sus procesos, por ello insistía en que "el proceso educativo, para que en efecto lo sea, debe contar con la voluntad de la y del educando. Por lo cual[…] toda educación termina siendo auto-educación. [...] El proceso educativo nos convierte en personas, y por persona entiendo ser moral, libre y digna" (Hierro 2002: Manuscrito inédito).

Su inquietud más expresa en este sentido fue la educación de las mujeres. A este respecto escribió: "La educación de las mujeres es un

problema que apenas se ha comenzado a investigar, por parte de las mismas mujeres. Tradicionalmente, –fuera de algunos ejemplo aislados– se pensaba que "educar" a las mujeres es muy sencillo. Solamente habría que seguir "el instinto femenino", puesto que se pensaba que ellas, en forma "natural" saben ser madres, esposas y amas de casa" (Hierro 2002: Manuscrito inédito). Por ello consideraba que:

> En tanto las mujeres sientan que sólo pertenecen al hogar y la familia, no cuestionarán su identidad tradicional; no se preguntarán porqué no están representadas en los negocios, en el gobierno o en las artes; las mujeres, como grupo, han tenido que aprender a rechazar las definiciones tradicionales de lo femenino, basadas sólo en explicaciones de su biología; han debido comprender que su identidad no es sólo ser madre, esposa o trabajadora doméstica; sino que su ser significa la posibilidad de alcanzar la calidad de persona, como cualquier ser humano (Hierro 2002: 28).

Este interés la lleva no sólo a publicar su libro *De la domesticación a la educación de las mujeres mexicanas*, sino a apoyar la creación y consolidación de más de 20 centros y/o programas de estudios de género en diversas universidades en varios estados del país, como es el caso de Puebla.

En *La enseñanza de la ética* (1995) escribió:

> La pasión moral se funda en el querer humano; en su definición etimológica de "quaerere"; buscar; en el sentido en que se dice: "querer es poder", entendido como poseer la voluntad firme que permite alcanzar, –casi todo– lo que para cada quien es lo posible. También puedo inventar mis valores, sin dogmas que me impongan un "qué hacer" que determine el "cómo ser". Mi querer entonces tiene que ser más fuerte, más "virtuoso" en el sentido lato de más eficaz, con mayor vigor o potestad de obrar (Hierro 1995: Manuscrito inédito).

Sus reflexiones éticas partían de sus experiencias y intereses haciéndolas extensivas a las y los demás.

> En esa medida "continúa el escrito", alcanzo la posibilidad de plantear mis ideales de vida, mi ser utópico e irrepetible. Es entonces cuando puedo descubrirme como legisladora –pero no universal, en el sentido *kantiano*– sino autónoma que decide sobre su propio destino en lo que le va siendo posible, sin perder de vista el encuentro con lo utópico. Al elicitar los anhelos puedo entonces formular

mis principios de vida, elegir los valores que se plasman y que se acomodan en jerarquías que para mí son las justas; invento así las virtudes que cuadran con mis posibilidades de ser y con mi personalidad (Hierro 1995: Manuscrito inédito).

Esa fue la fuente de su valor y de su ánimo. Fiel al feminismo que sustentaba y defendía, la Dra. Hierro, nos sorprendía constantemente con preguntas que nos hacía pensar en nuestras experiencias, e irnos al fondo de nosotras mismas tratando de explicar las diversas problemáticas que iban surgiendo. Siguiendo igualmente a María Zambrano, nos repetía, "si la filosofía no resuelve los propios problemas, no despeja nuestras incógnitas, entonces no tiene sentido" (Hierro 1995: Manuscrito inédito).

El último texto, que puso a nuestra consideración, versa sobre la amistad entre mujeres, *La Ginofilia*. Compartiré algunos aspectos de esa investigación que se encontraba realizando.

Su punto de partida era la consideración de que:

> La amistad femenina ayuda a crear infinidad de posibilidades del ser mujer […]No se pretende con estas reflexiones "escribió" que todas las mujeres sean amigas. Incluso si se trata de mujeres feministas. Las amistades se eligen, por preferencias, similitudes y afectos. Los afectos entre mujeres son sentimientos, emociones, ternuras, uniones y amor por otra persona. En este caso, otra mujer. Se afectan unas a las otras, despiertan su imaginación, fomentan su empoderamiento, su acción.[…] La ginofilia refuerza la idea de que el feminismo sólo surge de relaciones entre mujeres, de sororidad y afecto mutuo. La ginofilia y el lesbianismo no son sinónimos. Existen infinitas formas en que las mujeres aceptan y viven su amistades y sus afectos con otras mujeres. <La ginofilia> es la filosofía feminista de la amistad entre mujeres. Destacando básicamente la creación de los valores que conlleva, pasión, propósito y política. La finalidad es el empoderamiento de las mujeres. Más allá de sus relaciones con los hombres. Sin reflexión continua, perdemos la lealtad a nosotras mismas. Las mujeres siempre hemos sido las mejores amigas de las mujeres. "Debemos ser" mujeres con vida propia. Las condiciones para la amistad femenina serán: la reflexión, la pasión, la vida en el mundo, el placer y la felicidad (Hierro 2003: Manuscrito inédito)

Bajo la permanencia de estas sus últimas reflexiones, podemos entender por qué para Graciela Hierro era tan importante vivir con pasión y entendimiento. Siendo coherente con sus ideas, supo crear vínculos de mujeres extendiendo sus lazos familiares al campo de la vida pública y política. La templanza, la fuerza y la belleza eran los componentes de

su personalidad, mujer de desafíos y retos, pero también de ternuras y gentilezas; mujer que se "atrevió a vivir en voz alta", con una coherencia desusada pero muy propia de ella.

No es de extrañarnos entonces que su última morada haya sido cubierta por miles de flores, que convirtieron su espacio en un jardín de multicolores tonos, representativo de mujeres y hombres que igual están en la vida política, que en la academia, o en la sociedad civil. En medio de esa floresta, fue recibiendo el adiós de sus múltiples hijas y hermanas simbólicas, sus amigas y amigos, que unidas en el desconcierto y el dolor trataron de conmemorar su imagen con mutuos abrazos, leves sonrisas, muchas lágrimas, un conjuro y algunas remembranzas.

Quedan ahora las semillas del feminismo que durante años fue abonando, regando, podando, cultivando y del que esperamos rinda aún más frutos y con ello tributo, a quien no cesó nunca de luchar por abrir los espacios académicos y políticos para las mujeres, intentando contribuir con ello a la conquista de la anhelada equidad.

Bibliografía

HIERRO, Graciela (1985): *Ética y feminismo* México: UNAM (textos universitarios).

(1990): *Ética de la libertad*. México: Fuego Nuevo.

(1993): *De la domesticación a la educación de las mujeres mexicanas.* México: Editorial Torres.

(1995): *La enseñanza de la ética.* Manuscrito inédito.

(2001): *Ética del Placer*. México: UNAM.

(2002): *Educación y género*. Manuscrito inédito.

(2003): *La amistad entre mujeres. Ginofilia.* Manuscrito inédito.

Laura, María Enriqueta y un poco de Gabriela: maestras en América y en España

Lilia Granillo Vázquez
Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, Ciudad de México

Resumen: Este capítulo de historia literaria con óptica de género y enfoque de estudios trasatlánticos, revisa las aportaciones pedagógicas y literarias de dos pioneras mexicanas. Laura y María Enriqueta abrieron el camino para la alfabetización y la educación de niñas y mujeres. Pioneras en recibir pago como maestras, escritoras y ensayistas, su proceso de liberación abrió las puertas de la profesionalización y la autonomía para muchas. Sus obras educaron a varias generaciones en Iberoamérica. He aquí un vínculo con Gabriela, la maestra chilena, única escritora de habla española galardonada con el Nobel.

Palabras clave: Laura Méndez de Cuenca; María Enriqueta Camarillo; Gabriela Mistral; Escritoras Iberoamericanas; Estudios Trasatlánticos.

1. Maestras, escritoras y cautivas en la escuela; mujeres de letras

> La Reforma hizo realidad la vieja aspiración de contar con bibliotecas públicas abiertas a todos los sectores sociales, cuyos acervos contaban con literatura e información actualizada. Sin la censura conventual ni los criterios medievales, las mujeres pudieron estudiar en escuelas públicas, gratuitas, y obtuvieron empleos mejores que los de institutriz, cocinera, obrera textilera o tabacalera (Molina-Henríquez; Lugo 2009: XVII)

Hablar de las mujeres de letras en México, en América Latina, es remitirse al mundo escolar. Hace apenas unos 150 años que la educación femenina se institucionalizó como proceso democratizador, hacia integración de "ambos sexos" y de toda clase social, luego de los 3 siglos de la Colonia. Tras el triunfo liberal sobre los conservadores, y con las Leyes de Reforma, en 1872 se fundó la *Escuela de Artes y Oficios para*

Mujeres, pionera de lo que serían luego las escuelas para niñas o para obreras o señoritas, los colegios de monjas, la universidad femenina. "Las mujeres también deben instruirse" (Bazant 2006: 118) dictaba el mandato del gobierno de Benito Juárez, el presidente indígena, abogado, que aprendió la lengua española a las 11 años de edad. Liberal ilustrado, patrono de la educación laica, pública, gratuita, siempre reconoció la deuda educativa enorme (la antropología diría "aculturación") que le debía a su maestra, Margarita Maza, después su esposa. Porfirio Díaz siguió el impulso educativo y también se dejó ilustrar por su maestra de inglés, con quien luego se casó en segundas nupcias. Este presidente mestizo fue un héroe militar que al lado de la gran señora Carmen Romero Rubio, afianzó su buen gusto. El anhelo de distinción (en el sentido de Bourdieu), lo hizo aprender el refinamiento para congraciarse con la burguesía: de humilde origen y de pensamiento liberal, su movilidad social lo llevó al afrancesamiento y a la tiranía, ilustrada, cosmopolita, pero tirana, que lo mantuvo 30 años en el poder. Al promover la escolaridad femenina, el objetivo primordial de ambos –anhelo de las Primeras Damas– era impartir cursos que dieran "trabajo productivo a las mujeres". Así surgieron los espacios públicos educativos como ámbitos propios para las mujeres, antes recluidas en las casas o en los conventos.

Ya en el México Independiente, tras la liberación de España y de las invasiones extranjeras, sobrevenía para la segunda mitad, la industrialización del país. En el movimiento de reconstrucción, la lengua nacional sería factor de unidad; el impulso a la literatura, su motor. Tras las luchas intestinas, se cambió la espada por la pluma, y se instituyó la "República de la Letras", cuyo presidente fue Ignacio Manuel Altamirano, el maestro por antonomasia, pionero en incluir escritoras en sus proyectos culturales. En esas *Escuelas de Artes y Oficios*, si al principio los varones enseñaban a las mujeres, se procuró pronto que la mayoría del profesorado fueran mujeres. Para esos puestos las ex alumnas tenían prioridad. Pronto las profesoras ocuparon su lugar y en 10 años, en la Escuela de Puebla, ya sólo 2 docentes eran varones contra 27 maestras.

El liberalismo decimonónico atrajo la movilidad social, y con ello, beneficios para las mujeres. El género femenino, antes relegado a rezar, coser y cantar, ingresó al ámbito productivo con mucho éxito. Durante la Nueva España, las de clase baja estuvieron condenadas a ser esclavas y podían ser sólo sirvientas, cuando no andaban a salto de mata o resguardándose en mesones y posadas, casi prostíbulos. Las de clase media, cuando mucho podían aspirar a ser costureras, a destajo y mal pagadas. Las de clase alta, que tenían bienes materiales a su disposición, se ocupaban en ocio, paseos, visitas, bailes, el

teatro y a veces beneficencia. Al abandonar el mundo privado para educarse en el espacio público y aprender en instituciones –ya no en la casa, o en la "escuela de amigas"[1]– las educadoras, ilustradas, instruidas, fueron supliendo a las institutrices, comúnmente solteronas o viudas, beatas[2].

Aprender en comunidad impulsó la ambición femenina y alimentó el deseo de liberación de las mujeres. Tras la fundación de las escuelas "de Artes y Oficios", otras pioneras comenzaron a perseguir los estudios superiores: las mexicanas empezaron su imparable carrera hacia las profesiones liberales. En 1880, no sin contrariedades, fue reconocida la primera médica, Matilde Montoya –obligada a practicar autopsias con los ojos vendados para que no viera "las partes" o "vergüenzas" de los varones–. Y enseguida, Margarita Chorné, quien debió presentar tres testimonios masculinos de ser "una señorita decente y cristiana", antes de ser certificada como primera odontóloga.

El proceso de educación en artes, oficios, comercios y profesiones para mujeres (secretarias, tenedoras de libros, impresoras, obreras, cocineras, enfermeras, bordadoras, costureras)comenzó a transformar el dominio y la sumisión patriarcal. Durante los 300 años de historia virreinal, las mexicanas debieron permanecer en lo doméstico, en la casa o en el convento. La educación favoreció el trabajo en las fábricas y obrajes o talleres, y oficios en las escuelas de comercio (Tuñón 1987). A fines del XIX, se podía practicar ya una profesión independiente y recibir un salario. Con algunos tropiezos podían convertirse en profesoras, incluso dirigir y fundar escuelas. Había sonado la hora para que mujeres –primero las de clase alta y media– empezaran a abandonar paulatina, lentamente, los cautiverios de madresposas, monjas, putas, presas y locas donde el patriarcado nos recluía (Lagarde 1990).

Cierto, el aliento de educar mujeres provenía de la necesidad patriarcal de controlar el proceso de formación de la ciudadanía. Se necesitaban mejores ciudadanos, mejores madres; era necesario contar con mujeres "bien educadas", y quien mejor que las mamás–maestras. Cabe notar que sector social femenino se precipitó de buena gana y atrapó las oportunidades. Incluso hoy, en el tercer milenio, ser maestras, educar, enseñar, es una de las actividades reconocidas socialmente para las mujeres. Y es uno de los pocos nichos en el mercado laboral donde los salarios son generalmente igualitarios para ellos y ellas (Artículo 3º de la Constitución de 1910).

---

1 Nombre de la "casa decente" de una viuda o una solteronas donde las niñas pequeñas de clases alta ,y a veces media , recibían algo de primeras letras y mucho de rezar y coser. Con "amigas" Sor Juana aprendió el alfabeto.

2 Las "nanas" siguen siendo nodrizas, cuidadoras, educadoras. Véase al personaje en las obras de Rosario Castellanos y de Laura Esquivel.

La incorporación de la mujer al trabajo no es un hecho reciente. La mujer ha trabajado siempre, en lo doméstico, en lo privado, sin recibir salario. El fenómeno de los últimos 100 años es su incorporación al mercado de trabajo, el reconocimiento –todavía precario– de su contribución en el ámbito de lo público y competitivo. Cabe notar que aun hoy, pese a que en la base de la pirámide ocupamos hoy la nómina escolar con mayoría, en la cúspide de la pirámide, en los puestos directivos, la mayoría son varones. La falta de equilibrio de género –de equidad– se agudiza en el caso de las Instituciones de Educación Superior, donde aún hoy sobran los dedos de la mano para contar rectoras. Un siglo después de que se titulara la primera médica, se hablaba de la "feminización de las Universidades". En la reunión anual de la Federación de Mujeres Universitarias, Sylvia Ortega, primera rectora de Universidad Pública, indicaba el "vertiginoso" acceso de las mujeres a los estudios superiores:

> … en el período 1969-1989, observaremos que mientras la matrícula global estudiantil se quintuplica y la población masculina logra triplicarse, las mujeres incrementan su presencia 12 veces. Y lo hacen a la velocidad de una tasa promedio anual de 65%, mientras que el ritmo general es de apenas 28% y el de los hombres de 21.15%. Es así como la población femenina fue elevando su participación relativa en la educación superior hasta lograr los niveles actuales, ya cercanos a la paridad respecto a los hombres (17.3% en 1969, 27.3% en 1977, 34.5% en 1985 y 39.09% en 1989). Lo anterior permite pensar que, de mantenerse los ritmos de crecimiento, la relación hombres-mujeres en la educación superior [estudiantes] alcanzará el equilibrio antes del año 2000 (Ortega 1992: I, 31).

Si por equilibrio se quería decir igualar el número de hombres que de mujeres estudiando en las universidades, en efecto, eso ya se ha verificado en este Milenio. Además, las mexicanas completamos más y mejor los estudios superiores; esto es obtenemos el grado en el tiempo prometido. No obstante, persiste la desigualdad en cuanto a la presencia femenina en niveles jerárquicos, toma de decisiones presupuestales, rediseño de programas curriculares:

> Cerca del 63% de las mujeres no consigue superar la primaria, mientras esa cifra es del 56% en el caso de los hombres. En cuanto al acceso a los estudios universitarios, la proporción de mujeres que lo logran es cerca de la mitad de los hombres: en 1991, sólo un 10% de las mujeres mayores de 12 años declaraba haber alcanzado estudios superiores, mientras esa cifra era del 18% en el caso de los hombres (Valdez y Gomariz 1993: 53)

Con todo, la enseñanza remunerada ha significado la autonomía para muchas. La escuela y el salario docente fueron y siguen siendo el equivalente a "una habitacion propia y 500 libras", la plataforma básica para la liberación femenina que Virginia Woolf pregonaba[3].

2. Laura, la más culta, la mejor escritora del siglo

> Sobre todo –decía Doña Macaria– los hombres son siempre un peligro, cuando se es viuda con cuatro hijas casaderas./La educación de las niñas requería gastos de consideración, pero indispensables [...] Vino de México una maestra de labores, bordadora en fino muy recomendada, que deshilaba, calaba y tejía randas de aguja con singular primor. [...] Para que las niñas se hicieran mujeres en toda forma, la madre propuso a la cocinera francesa [...] Para cantar y tocar el clavicordio, se les puso un profesor local que había aprendido en Europa [...] se completaba en aquél entonces la educación femenil, quedando cualquier chica apta para el matrimonio y la institución de la familia (Méndez 1908: 4).

El 10 de febrero de 1875, el leído periódico *El Siglo Diez y Nueve,* bajo el titular "Colegio para niñas" daba noticia de que:

> La Señorita Laura Méndez ha establecido un colegio para niñas en la casa sin número del cuadrante de San José …/ Como profesora su instrucción es basta y su método de enseñanza de inmejorables resultados. La recomendamos pues a aquellos nuestros lectores que deseen poner en buenas manos la instrucción de sus hijas" (Sánchez 2011: 651).

También su examen de maestra de educación secundaria había sido excelente. Nacida en 1853, en una hacienda en Amecameca, coetánea de Sor Juana; Laura Méndez de Cuenca desde que emigró a la Ciudad de México fue noticia. De ser notoria pasó a notable tanto por sus estudios y publicaciones, como por su vida misma: amores, letras, enseñanzas y viajes. Era noticia en la prensa mexicana de la época y en Estados Unidos y Europa. Publicaba aquí y allá poemas y narrativa corta; y también crónicas de viaje, semblanzas y ensayos sobre la vida de entonces, obra que su compilador actual llama "miscelánea" (Cáceres

3 Bazant, Tuñón, Lagarde, Muriel, Ortega han sido maestras. También lo fue Woolf y las demás mujeres que menciono en este artículo. Ortega ha sido rectora de varias universidades. La mayoría de las autoridades bibliográficas aquí citadas incursionaron o siguen en la docencia.

2011: III 431). Protagonista de grandes amores y grandes amistades esta escritora, maestra, narradora, ensayista, cronista, tuvo 8 hijos y vivió en ciudades grandes y pequeñas, aquí y allá, pero la mayor parte del tiempo sola. Estudiosa de las pedagogías europeas, fundadora y directora de escuelas ampliamente recomendadas, llegó a ser ponderada en la prensa en 1915, como "la mujer más culta del país" (Granillo 2012: 208).

Laura María Luisa Elena Méndez Lefort, nieta de mexicano y francés, fue amada y admirada en su juventud por grandes escritores como Altamirano o el "Senador" de la República de las Letras, Ignacio Ramírez; maestros de lo llamaríamos políticas públicas educativas. Protagonizó una de las tragedias románticas más sonadas del siglo, incluido el suicidio del galán atormentado, Manuel Acuña, en 1873. Hija de comerciantes, de familia de la incipiente pequeña burguesía –negocios de telas y panaderías, repostería, cocina–, se fue vivir sola a la Ciudad de México para estudiar. Fue bien recibida en la República de las Letras y tuvo la osadía de concebir un hijo siendo soltera. El niño, único hijo de Acuña, murió a los 3 meses de neumonía; Acuña se suicidaría, romántico exceso, al poco tiempo.

Mujer inteligente, además de atractiva e interesante, se casó luego con uno de los primeros modernistas, Agustín Cuenca, también de la República, excelente, alcohólico, seguramente esposo golpeador que murió pronto y dejó a la familia sin fortuna. ¿Qué hubiera sido de Laura, si no fuera maestra ni pudiera enseñar ni recibir salario, cobrar sus publicaciones? Siempre tuvo amigos y admiradores, muchos protectores, como Justo Sierra y Enrique Olavarría y Ferrari. Toda su vida estudió, mientras escribía, publicaba y enseñaba o dirigía escuelas. Fue pionera en el establecimiento del sistema alemán pre-escolar (Kindergarten) y en conocer y replicar la Pedagogía Rébsamen; y en aprender de sistemas educativos en San Luis Missouri y en Berlín.

Un día decidió irse a vivir en Estados Unidos, y eso que entonces no sabía hablar inglés. Llegó a traducir a Byron y a otros románticos. Logró lo que pocos escritores: que su poesía fuera traducida al inglés y publicada allá. Eso sí, fundó un periódico y logro atravesar la turbamulta de la Revolución Mexicana de 1910, tanto que dedicó un poema a Venustiano Carranza, el triunfador. Sexagenaria, además de haber aprendido francés, inglés, griego decidió estudiar sánscrito e ingresó a la Escuela de Altos Estudios de México, precursora de la Universidad Nacional. Fue alumna de grandes maestros, hombres de letras, más jóvenes que ella, ya en el siglo XX, como Francisco Monterde.

La biografía de Laura como su producción poética y su legado pedagógico en materiales educativos y argumentos de "feminismo letrado" (título de 1902 que se reproduce en la entrada que le dedica *Wikipedia)* la convierten en la pionera, una mujer de letras, cosmopolita, maestra de

muchas generaciones. De "indómita y moderna", la califica su biógrafa. Escribió uno de sus benefactores, un diputado, "Mujer cuya virilidad y energía femeninas podrían envidiarle muchos hombres", al recomendarla para dirigir una escuela (Bazant 2009). Una de las primeras profesionales en el sentido de lograr vivir de su trabajo docente y su escritura. Sola, ante esa pésima tradición de paternidad irresponsable, mantuvo a su familia, a los dos hijos que sobrevivieron a la mortandad infantil de entonces (una hija demente, padre alcohólico), a una hermana y algún otro miembro, con la pluma y ante el pizarrón. Su vasta actividad literaria y pedagógica se equipara a la de Altamirano o al mismo Rébsamen, y a Lafragua, Zarco, Vigil, Cuéllar quienes veían en su escritura una misión. Su obra cumple las propuestas de los grandes del XIX, la de ser:

> … útil al Estado… (pues la literatura es) la expresión de un sentimiento social que no tiene un carácter pueril ni de mera diversión: sus miras son elevadas, santas y salvadoras… es un medio poderoso de civilización y de adelanto al género humano…La literatura refleja la sociedad, debe tender a un fin moral y por lo tanto no sólo es útil sino también misionaria (Schneider 1986: 86)

Con la experiencia de viajes y trabajo, para despejar los problemas sociales y de marginación del fin de siglo, escribió el ensayo estudio *El hogar mexicano, nociones de economía doméstica para el uso de las alumnas de instrucción primaria,* magna obra didáctica. Manual moderno de educación, higiene, organiza el trabajo doméstico, incluido el cuidado de los hijos y ancianos tanto como la distribución del gasto. Constituye una aportación pedagógica fundamental para el México Moderno, laico, civilizador. Con enfoque científico y notables aciertos en la sanidad y la salud alimentaria y buenos hábitos, es un libro de autoayuda que incluso hoy día sería lectura útil para zonas empobrecidas. El tono y la convicción de la importancia de destacar lo auténticamente femenino, "El hogar mexicano según una escritora cosmopolita" (Romero 2011: 241) acelera el cambio de los prescriptivos y anacrónicos "Manuales de buenas costumbres", que surgían del deber ser femenino concebido por los varones.

Con estas "acciones afirmativas", como diría el feminismo actual, abre la puerta a la escritura plenamente femenina y feminista. De ella, dice el poeta mexicano J. E. Pacheco, Premio Cervantes 2009:

> …Persona de insaciable curiosidad intelectual que aún hacia 1925 asistía como oyente a las clases que daban en la facultad de Altos Estudios los jóvenes poetas como Salvador Novo [...]fue sobre todo una de las primeras y más activas feministas mexicanas. Dio clases en la escuela de Artes y Oficios para Mujeres y dirigió en Toluca la

Normal para Profesoras. Representó a México en muchos congresos internacionales de educación, colaboró en los periódicos revolucionarios, publicó un libro para niñas, *Vacaciones,* y un *Tratado de economía doméstica*. (Pacheco 1970: 182)

Marcelino Menéndez y Pelayo la incluyó en la *Antología de poetas hispanoamericanos* que preparó para festejar el IV Centenario del Descubrimiento y alabó su buena escritura: " poesía descriptiva y filosófica". El erudito español decía que Laura y Sor Juana eran las mejores escritoras mexicanas". También son las únicas dos mencionadas en el Índice de autores hispanoamericanos que "escribieron en publicaciones aparecidas en Madrid con motivo del IV Centenario" (Mejías 1999: 197). Un siglo después, cerca del V Centenario, en otra antología española, se le reconoció como "escritora imprescindible, todavía muy poco conocida, en las letras mexicanas de todos los tiempos" (Del Saz 1972: 111) Pocos poetas varones logran inscribirse fuera de la tradición nacional.

También con Sor Juana, y debido a la calidad de la escritura y la profusión de publicaciones, está registrada hoy en los anales de la historia literaria de España. Por confusión fue registrada como nacida allá, así aparece en el catalogo de escritoras españolas del siglo XIX (Simón Palmer 1991: 433). Así, logra derribar límites espaciales, también soporta el paso del tiempo y se proyecta hasta nuestros días ocupando el espacio iberoamericano y su lugar en el canon literario (Romero 2008). Tan vasta obra vuelve a circular; acaba de ser reeditada, adjetivada como "Su herencia cultural", en tres tomos. Pionera de las letras femeninas, deja un mensaje fecundo y resonante, pensamientos en voz de mujer que logra insertarse en el sistema literario mexicano por diversas y múltiples relaciones entre los textos, evidentes en diálogos, ecos, calcas, reminiscencias. Considerada entre las mejores narrativas del siglo XIX, "La Venta del Chivo Prieto", tiene como protagonistas a un matrimonio español, y se nota una escritura entre realismo y modernismo, crítica social, muy cercana a los relatos de la Pardo Bazán.

Laura resulta ser mejor escritora, más profesional que Acuña, o que Cuenca. Acuña, por cierto, más que valor poético, ostenta cierto despropósito mítico y un localismo prosaico que imposibilita disimular el infantilismo del argumento, digno de revisión siquiátrica : "[...].Y en medio de nosotros, Mi Madre/ Como un Dios …" (Dauster 1956: 82).

El experto en narrativa mexicana, asegura que Laura Méndez de Cuenca se consagra como "la mejor escritora del siglo XIX" y la califica de "la cuentista que no desperdicia una sola palabra [...] narradora de primer nivel, capaz de escribir textos de óptima calidad, sin que importara que fueran breves o la mar de extensos" (Mata 2003: 130). Reviso la historiografía del experto y de nadie dice que sea "el mejor escritor".

Laura fue pionera de la incursión femenina en el ambiente literario y en la vida intelectual para favorecer la educación de la niñez, mejorar el desempeño social de las mujeres mediante la exposición crítica del deber ser femenino: musa, esposa y madre; mexicana universal, escritora trasatlántica, mujer de letras cuya poesía y pensamiento trascienden la época que la vio nacer para adquirir actualidad y vigencia en cada generación, murió en 1928, a los dos años de su jubilación. Dueña de su historia, es maestra de la vida y de la nación. "Escritora Faro", pionera, figura ejemplar para las maestras en todas las regiones del país, simboliza la presencia femenina en la plaza pública; sola, pero no única.

Las escritoras mexicanas del prolongado o segundo romanticismo, –en transición hacia el realismo, el naturalismo y el modernismo– aparecían cada vez más y más en la escena literaria. Eran estudiantes; lectoras; esposas; amas de casa; señoras elegantes y reinas del hogar. Aunque también maestras, editoras, empresarias culturales, tertulianas y amantes de los mexicanos. En el sureste está el grupo de "Las siemprevivas", las mujeres de toda una familia, primas, tías, sobrinas, que durante décadas educaron a la niñez y la juventud yucateca: Rita Cetina Gutiérrez, Gertrudis Tenorio y Dolores Correa Zapata. En el Bajío, región central del país, destaca la escritora ciega, María Néstora Téllez Rendón, guía espiritual de muchas, autora de un ensayo poético místico con el que daba clases, *Staurófila*, *cuento alegórico*, narración singular, composición teológica cristiana, de notable creatividad, libro que hoy día se sigue estudiando en círculos religiosos. En la región de Occidente, rumbo al Pacífico, en Michoacán, Colima, Jalisco, destaca Refugio Barragán de Toscano, fundadora de escuelas,. Viuda como Laura, con muchos hijos que mantener, fue editora y directora del periódico *La Palmera del Valle*, que según la máxima horaciana, instruía deleitando. Con sutil enfoque pedagógico y civilizador, casi profiláctico, ahí se pueden leer cuentos y leyendas, tanto como pasajes históricos y noticias de los adelantos tecnológicos de la época para la mejora de las cosechas y por supuesto, de los hogares (Granillo 2010). Estas pioneras son antecesoras de las grandes maestras del siglo XX, profesoras que lograron incluso llegar a ocupar puestos políticos importantes como Palma Guillén, la maestra Gutiérrez Eskildsen, Griselda Álvarez, primera gobernadora, o parlamentarias, diputadas como Amalia Castillo Ledón o Ifigenia Martínez de Navarrete.

3. María Enriqueta, "Honra de la raza y del idioma"

Yo bajo de las nubes.
Lavo los árboles y los campos.
Doy de beber a las flores.

Hago correr a los niños y a las personas grandes.
Alegro a las ranas.
Produzco ruido en los paraguas.
Aumento el cantar de los arroyos.
Dejo gotas en los vidrios de las ventanas.
Pongo perlas brillantes en las flores.
¿Quién soy?
(Camarillo 1914: 27)

María Enriqueta Camarillo y Roa, luego De Pereyra, nació el mismo año en que murió Benito Juárez, 1872, en Coatepec, Veracruz. Cuenta la leyenda que publicó su primer poema a la edad de 8 años. Lo cierto es que tenía más de 50 años cuando el español Ángel Dotor, elogiaba dos libros suyos publicados en España. El historiador del arte, experto en Ultraísmo, recomendaba poesía y prosa de esta "mujer artista", y la reconocía como "espíritu superior, creadora de obras maravillosamente bellas, intensas y complejas". Este estudioso decía así en *La Nación,* prensa madrileña:

> Cuando aún persisten y se renuevan los ecos encomiásticos con que la crítica de todos los países acogió hace tres meses la aparición de *El misterio de su muerte* [...] la postrera obra de la insigne escritora mexicana María Enriqueta, honra de la raza y del idioma; la poetisa, de día nos ofrece otro nuevo libro análogo por sus méritos al anterior, *Enigma y símbolo* [...] la mujer artista cuando es de tan fuerte y excepcional alcurnia mental, cuando ama tanto la bondad y la belleza como esta ilustre portalira [...] sabrá valer para el arte más que las gemas de las que hablaba Salomón; logra destacar su estilo que, en la mujer más acaso que en el hombre, es siempre exponente del propio "ego", lo mismo con los emotivos cantos en verso que mediante las sensitivas narraciones en prosa (Dotor 1926: 3 y 12).

La columna de Dotor se reprodujo en *La Prensa* de Texas, y en varios periódicos del otro lado del Atlántico, Los reconocimientos al oficio y estatus de esta veracruzana y noticias de sus libros o bien, sus poemas o ensayos poéticos aparecían en España y se repetían en México, en La Habana, en Santiago de Chile y en Estados Unidos. Salió del país natal poco antes de 1910 para vivir casi siempre en España, y siguió alfabetizando y educando más allá de su muerte en 1968. Admirada por López Velarde y muchos otros poetas, maestra de los cantautores de la llamada "trova yucateca", por su gran lirismo y profundo sentimentalismo, brilla su reputación como educadora sentimental y

alfabetizadora. Un editor actual, en la era digital, afirma: " La obra de Camarillo, [...] la única poetisa del modernismo antes de Delmira Agustini, asimila influencias del romanticismo, el modernismo y la lírica popular española" .

Fue maestra de todos y de todas por medio siglo. En México, en 1908, había publicado con esplendor meridiano unos *Rumores de mi huerto,* poemas, que tuvieron gran acogida por el público lector y la crítica. La Casa Editorial J. Ballescá & Co. Sucs. se aseguró de que el libro –igual que *El Misterio de su muerte* o *Enigma y Símbolo*— fuera reseñado y se vendiera bien. Victoriano Salado Álvarez, intelectual mexicano, escribió la presentación para este primer poemario. María Enriqueta entraba por la puerta grande en el ambiente cultural, el orden patriarcal ponderara las virtudes femeninas de esta "esposa que lee, toca el piano … borda y atiende las cosas de su estado como cualquiera otra ama de casa" (Salado 1908: 5) Nuestra mujer ideal, esposa abnegada y domesticada, es la única invitada a formar parte, al año siguiente, de la primera generación de escritores del siglo XX, el Ateneo de la Juventud. Dos años después logra lo que muy pocos poetas, una 2ª edición en México, por la misma casa. Una década después, la Casa Pueyo de Madrid publicaría sus *Rincones Románticos,* otro éxito de librería, acompañado de la 3ª de *Rumores.* Pronto la famosa editorial Casa Bouret le encarga la iniciación literaria de la niñez en las escuelas primarias.

María Enriqueta trabajó arduamente en cinco tomos de esta obra que tituló *Rosas de la Infancia, Lectura para los niños*. Publicada en 1914, fue libro de texto según el Despacho, hoy Secretaría de Educación Pública, para la escuela primaria. Numerosas generaciones de mexicanas y mexicanos aprendieron a leer y escribir y a disfrutar la literatura. Se educaban y también se deleitaban con leyendas, poemas, reflexiones, fragmentos de los clásicos. Esta selección muy personal también fue conocida y utilizada en España y en otros países de América. Una historiadora de la lectura en México certifica que *Las Rosas* fueron reeditadas muchas veces. Se documenta que entre 1940 y 1960 tuvo tirajes altísimos. En 1957 se imprimieron 30 000 ejemplares, cifra que sólo alcanzaban los *bestsellers.* La propuesta didáctica era aceptada en la mayoría de las escuelas (Torres 1998: 313). Cuando regresó de Europa, en 1949, se le encargó el sexto volumen pues la educación primaria aumentó el programa educativo en un año. Maestra, pues, de la niñez de los 7 a los 12 años de edad, sus *lecturas para la infancia* seleccionan fragmentos de la gran literatura universal así como textos propios; de calidad literaria como contenido ético. El clásico infantil en Iberoamérica educó desde 1914 hasta la séptima década del XX, a todas las niñas y niños. En 2007, mientras que el gobernador de Veracruz exigía que se restituyera *Rosas de la Infancia* en las aulas, el bibliófilo y erudito

De la Torre Villar revelaba el contagio de esta maestra: "Tuve mucha afición a los libros desde la primaria, cuando ya aprendí a leer, recuerdo bien, mi madre me regaló *Rosas de la infancia*, un libro que me abrió muchas expectativas y con fortuna me dediqué a leer" (Bucio 2007).

En 1970, década de las contracultura, comenzó a desaparecer de las librerías y a ser reemplazada por la literatura del Boom. Aunque esta maestra de la cultura letrada y la moral, el sentido común y comunitario, la civilidad de los buenos tratos, sigue siendo leída:

7. La fuente mansa

(Versos para recitar de memoria)
Florencio,
Que fluye sin rumor, y baña el prado.
Con su ejemplo, enseñado,
Haz al prójimo bien, y hazlo en silencio.

Una exegesis acompaña los poemas; o sea, notas para la enseñanza. La "Explicación" al calce demuestra la voluntad de la educadora.

> Explicación.- La fuente sin ruido, esto es, sin ostentación, sin vanidad, hace al prado el beneficio de regarlo con sus aguas. Y el autor de estos versos quiere decir con ellos que hagamos lo que hace la fuente: dar limosnas y hacer beneficios sin referir a nadie esas buenas acciones, sin ostentación, con gran humildad y en silencio. Tan sólo de este modo no pierden su mérito las bellas acciones.

En 1989, Martha Robles se propuso trazar el itinerario de escritoras en la cultura nacional y menciona como "precursoras" a Sor Juana Inés de la Cruz y a Sor María Águeda de San Ignacio. Según Robles, maestra también, ambas monjas del virreinato son pioneras, fundadoras de la escritura femenina mexicana. Como necesitaba forjar su linaje, establecerse en la tradición, Robles leyó la obra de las dos; y también la de la tercera predecesora: María Enriqueta, cuya escritura no le agrada por moralista y sensiblera:

> …un discurso moral y la vida familiar representó el pequeño universo en el cual la autoridad paterna, reflejo de la dictadura, se ejercía regulando los destinos de las hijas conforme las normas de la decencia: ni palabras peligrosas, ni señales transgresoras; recato y distancia ante los hombres; devoción religiosa; prenda de la pureza y de la severa vigilancia del sacerdote. (Robles 1989: 95)

La contrasta con su autora favorita, Rosario Castellanos, su maestra e inspiradora. María Enriqueta que seguramente leyó a Laura Méndez, es indudablemente precursora de las *escritoras-maestras-periodistas* del último cuarto del Siglo XX. La década de 1970, el Primer Año Internacional de la Mujer convocado por la ONU en México, 1975, marcó la incesante presencia femenina en el ambiente literario, y el reconocimiento de los varones escritores. Aunque a las alumnas no les gustara el talante taciturno y moderado, con sumisión de víctima, como sombra casi invisible, tanto Robles, escritora menor, como las grandes, desde la misma Rosario, Elena Garro, Margarita Michelena, Concha Urquiza, Isabel Freyre, Enriqueta Ochoa, María Castro, poetas nacidas en la segunda y tercera década del siglo XX, la leyeron. También las narradoras nacidas en la cuarta o quinta década, Beatriz Espejo, Laura Esquivel, Ethel Krauze, Elena Poniatowska hasta Brianda Domecq, Aline Peterson, María Luisa Puga en fin, leyeron a María Enriqueta. Y sus madres y sus abuelas, sus maestras, compañeras de escuela, las monjas que las educaron también recibieron las lecciones de esta pedagoga, que se tituló como maestra de piano, pero que como poeta, cuentista novelista, ensayista, cronista singular, ocupa el ambiente literario con su tono nostálgico y mirada femenina algo tradicional.

Aunque se rebelaran contra el espíritu suave, de trágica aceptación y tintes llorosos que pinta, evoca o narra el paisaje social, rural, familiar, sentimental que la rodea, aunque la repudiaran, María Enriqueta fue su maestra y es pionera en el siglo XX para las escritoras que luego invadirán el espacio público del Boom Latinoamericano, junto a los escritores. Pionera en el manejo de la imagen femenina y de los medios de acceso a editoriales y empresas culturales, y a círculos de poder. La historia literaria la concibe como prototipo, ideal de escritura femenina. Mi maestra, María del Carmen Millán, primera mexicana académica de la lengua, ensayista, historiadora de la literatura, además de leerla, la estudió profundamente y dedicó su discurso de ingresa a la Academia correspondiente de la española, a responder la pregunta "¿Quién es María Enriqueta?" (Millán 1992: II)

Se casó con un historiador algo famoso, menos estimado, menos leído que ella, que a fines del Porfiriato obtuvo un puesto diplomático menor y se la llevó a vivir a España. Ella supo ser fuente de aprendizaje –aunque no de inspiración– para gestionar una vida literaria y no acabar como el refrán del Virreinato: "Mujer que sabe latín, ni encuentra marido ni tiene buen fin". Figura enigmática, que vivió en soledad casi toda su vida, sin hijos, lejos del terruño, sosteniendo a Pereyra y aun sobrino político; con todo es pionera en atraerse "la mediación masculina" (Castellanos 1973: 14) concepto de Rosario, otra pionera, y de entablar vínculos entrañables y provechosas para ella, con los hombres de letras y diplomáticos de Iberoamérica; amistades que primero fueron del marido y luego de ella para siempre.

Cuando se mira el cuidado con el que las obras de María Enriqueta reposan en su Fondo Reservado, en la Biblioteca Nacional de México, y se registran las notas de la autora acerca de las ediciones y reediciones, recensiones, adiciones, surge el contraste con las obras perdidas o dispersas de tantas y tantas escritoras. La extendida presencia pública de esta mujer, en tiempos en que la condición femenina marcaba domesticidad, silencio, sumisión, vida privada, hace pensar en una voluntad de trascender lo doméstico y brillar aunque con matices discretos, opacados para conservarse atrás del esposo, en la vida literaria de toda Iberoamérica y más allá, de Occidente.

Como las escritoras del Boom lo harían luego, María Enriqueta no firmaba con su nombre de casada. Acción afirmativa, negar el genitivo subordinante, alarde libertario ante la violencia conyugal, que llegó a repugnar a sus amigos y protectores. Cuando publica el Álbum Sentimental en España, llega asegurado –por ella o sus editores– el elogio del Marqués, también poeta: "Con elegante sobriedad de buena cepa española, María Enriqueta describe magistralmente las más recónditas sutilezas del alma humana,… [...] afirmo mi creencia de que en todas las Españas de acá y de allá de los mares no se escriben por manos de mujer poemas de tan exquisita calidad y de tan alta perfección como los de María Enriqueta" (Lozoya, cit. por Dotor 1926: 3). El aprecio en España y en Europa lo aseguran las investigadoras de hoy, quienes citan al poeta y crítico González Ruano: "Figura preeminente que destaca su silueta *poliaspectal* en el horizonte americano. Poetisa, cuentista y novelista, es la melancólica lira, dulce y seria, si bien estremecida por un patético presentimiento de muerte". Fue reconocida como una de las más destacadas escritoras hispanoamericanas del momento "por el cuidado de su palabra tanto en prosa como en verso" así que "contó con valiosas credenciales de las plumas de Rubén Darío, la Pardo-Bazán, Díez-Canedo, Blanco Fombona, Torres Bodet, Enríquez Ureña" (Martínez y Mejías 1994: 139). Su novela *El Secreto,* al año de su publicación en español fue traducida al francés –premio a mejor novela en lengua extranjera– al portugués y al italiano; recibió la medalla Alfonso El Sabio.

Otra maestra de hoy, autora de del libro de texto que enseña literatura hispanoamericana desde 1980 a la actualidad en las escuelas preparatorias, traza linajes y establece en el capítulo "Voces Femeninas" el parentesco con Juana de Ibarbouru; Alfonsina Storni y Margarita Michelena. La ubica junto a la maestra chilena, Gabriela Mistral, única escritora, única voz en lengua española que ha recibido (1945) el Premio Nobel de literatura (Álvarez 2003: 488). Gabriela Mistral, también pionera, la distingue como *magistral* al elegir 3 textos, "Soledad", "Mi Carta" y "El Afilador", para las paradigmáticas *Lecturas para mujeres*,

con las que la Maestra de América, educaría a generaciones de adolescentes, jóvenes y adultas, alumnas de 15 a 30 años. En 1922, José Vasconcelos, Titular de Educación Pública, invita la chilena a trabajar en México, a enseñar y a escribir en beneficio de Iberoamérica. Atento a lo que entonces se llamaba "la unidad esencial en América Latina", que Gabriela "sentía no sólo en la Historia y en la lengua, sino en la sangre y en la tierra que nos liga y nos identifica" (Guillén 1967: vi). Todavía hoy seguimos leyendo en toda Iberoamérica. Escribe la chilena universal en "Palabras de la extranjera" que el ímpetu del texto es para sus alumnas que "[...] bueno es darles en esta obra una mínima parte de la cultura artística que no recibirán completa y que una mujer debe poseer. Es muy femenino el amor de la gracia cultivado a través de la literatura" (Mistral 1923: XIII). En México, acerca de la "índole de las lecturas", Mistral sintetiza así el proyecto pedagógico que eleva a la mujer a la altura del varón, y a los dos géneros les habla:

> Tres cualidades he buscado en los trozos elegidos: primero, intención moral y a veces social; segundo, belleza; tercero, amenidad [...]/ Sin intención moral, los maestros formamos sólo retóricos y *diletantes;* creamos ocios para las academias y los ateneos, pero no formamos lo que Nuestra América necesita con una urgencia que a veces llega a parecernos trágica: generaciones con sentido moral, ciudadanos y mujeres puros y vigorosos e individuos en los cuales la cultura se haga militante, al vivificarse con la acción: se vuelva servicio (XVII)

Una investigadora española asegura que Gabriela Mistral había escrito y dicho repetidamente que le hubiera "gustados ser una mujer como María Enriqueta, vivir como ella y trabajar como ella." Y añade que fue pionera como "escritora profesional que hizo de la literatura su medio de vida tanto en el sentido económico como en el vital" (Soltero 2005: 235).

4. Para educar mujeres, mejor mujeres

> Al toparse conmigo, sentada en primera fila, desvía la mirada y salta al siguiente pupitre. No puede soportar mis actitudes retadoras, porque el profesor Ponchito está profundamente enamorado de mí. Todas lo dicen… (Espejo 2009: 136)

No todo ha sido, ni es, miel sobre hojuelas para las maestras. Por un lado, la organización patriarcal, por otro, el acoso sexual de los profesores o la ambigua seducción siguen amenazando el desarrollo de las

mujeres. Durante los 300 años del virreinato, las mujeres escribían poco y publicaban menos, y que en su mayoría permanecieron analfabetas (como el resto de las mujeres en Oriente y Occidente). La escritura, el conocimiento, lo público era predominio masculino. Acaso algunos confesores mandaban que las monjas –en cautiverio— llevaran la "Cuenta de conciencia", una especie de diario personal, cuadernos sobre su vida espiritual. El miedo a que las mujeres se perdieran al salir a la plaza pública, al abandonar lo doméstico, o a que con sus "encantos perversos" lograran "la perdición de los hombres", restringía el acceso femenino a la cultura letradas (Muriel 1983).

Sor Juana Inés de la Cruz, en su *Carta Atenagórica* da testimonio del mandato de ignorancia, de esta condición de sumisión. Luego de insistir en que escribe *sólo por que los demás se lo exigen* –incluido el destinatario de la *Carta*– , argumenta que su escritura es "error de obediencia, que a otros ojos pareciera desproporcionada soberbia, y mas cayendo en sexo tan desacreditado en materia de letras con la común acepción de todo el mundo". La celebrada como "Décima Musa" en España, niega retóricamente enseñar, ser maestra, pues eso sería soberbia, enorme presunción. Aunque para denunciar el acoso masculino, sí señala la falta de maestras, ancianas doctas, que eduquen mujeres. Lo deja muy claro en la conocida *Respuesta a Sor Filotea*, los padres de familia ven peligros en educar a sus hijas:

> [...] llevar maestros hombres a enseñar a leer, escribir y contar, a tocar y otras habilidades, de que no pocos daños resultan, como se experimentan cada día en lastimosos ejemplos de desiguales consorcios, porque con la inmediación del trato y la comunicación del tiempo, suele hacerse fácil lo que no se pensó ser posible. Por lo cual, muchos quieren más dejar bárbaras e incultas a sus hijas que no exponerlas a tan notorio peligro como la familiaridad con los hombres[...] (Sor Juana 1691)

De manera que el acoso sexual, el abuso de poder, la violencia docente,[4] como la tipifica ahora la legislación mexicana, ha sido siempre y sigue siendo un obstáculo para la educación integral, para la paz de las mujeres... Cabe destacar que al impulso de las políticas feministas y los estudios de género, en la actualidad el Estado Mexicano adoptó

4 El Capitulo II, Articulo 10, de la Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia, tipifica así la violencia docente: *Se ejerce por las personas que tienen un vínculo laboral, docente o análogo con la víctima, independientemente de la relación jerárquica, consistente en un acto o una omisión en abuso de poder que daña la autoestima, salud, integridad, libertad y seguridad de la víctima, e impide su desarrollo y atenta contra la igualdad./ Puede consistir en un solo evento dañino o en una serie de eventos cuya suma produce el daño. También incluye el acoso o el hostigamiento sexual.*

como política pública la perspectiva de género. Con ello, se atiende algo, aunque no lo suficiente, la violencia contra las mujeres en los centros educativos. Es preocupación prioritaria en la Defensoría de Derechos Universitarios de mi institución, como en muchas universidades de América del Norte.

Por otro lado está la invisibilidad de las mujeres en la Historia, la división sexual del trabajo, que prohibía antes, y ahora sigue demeritando a las mujeres de letras. Dice atinadamente, otra gran profesora, ensayista, narradora, mi maestra Beatriz Espejo, que hay mil y una maneras del disimulo femenino en la escritura de mujeres, para resguardarse al ser publicadas:

> A juzgar testimonios de toda índole, en México las mujeres del siglo XIX eran consideradas representantes del "bello sexo"; pero tras la galante apreciación dicha por orondos señores quitándose la chistera con leve reverencia, tras la galante apreciación que conllevaba supuestas virtudes morales, se escondía una trampa mortal.
> Esa belleza y esas virtudes adjudicadas tan arbitrariamente implicaban múltiples restricciones. La más grave, cerrarles las puertas del estudio, vetarles actividades de carácter público, condenarlas al ámbito privado para ocuparse en fruslerías que iban desde rizarse los cabellos manteniendo un perico en el hombro, entretener tardes desocupadas jugando con un mono o acariciando a un perrillo hecho bola sobre las faldas y repetir oraciones si ahogos soterrados les señalaban ese camino. (Espejo 2005)

Como Sor Juana, las dos maestras que esta investigación destaca fueron mujeres de letras, creadoras, poetas, narradoras y ensayistas, publicaron su obra en periódicos y volúmenes propias, vivían de sus publicaciones y de su trabajo docente. Con su ejemplo y sus escritos, influyeron en la tradición femenina liberal iberoamericana, y nos legaron su herencia –liberadora–, ideas y modos de existir, conocimientos y estrategias que hoy circulan (parte del patrimonio intangible de la lengua y la literatura hispánicas) por el corredor cultural trasatlántico. En otra parte he investigado sobre este corredor y "la prensa y el discurso de ambos mundos" (Granillo 2003). Su escritura muestra siempre compromisos pedagógicos y con el género. El tratado de *Economía domestica* de Laura Méndez de Cuenca es un manual de higiene y salud materno infantil requerido por el Despacho de Educación de México a fines del siglo XIX. Los libros de texto, *Rosas de la Infancia,* escritos en España por María Enriqueta a solicitud del gobierno fueron manuales de alfabetización y cultura literaria. Lo mismo se ha de decir de la Lectura para Mujeres de Gabriela Mistral: educación para las mentalidades, formación cultural y liberadora para

generaciones enteras de hispanohablantes, muchas mujeres Iberoamericanas. Las tres mujeres de letras, profesionales y pioneras en el arte, el ensayismo y la educación, dan materia de estudio en este esfuerzo de recuperar la contribución femenina a la cultura universal.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ, María Edmée (2003): *Literatura mexicana e hispanoamericana*. México: Porrúa, (1ª ed. 1980, 20ª ed. 2003)

BAZANT, Milada (2006): *Historia de la educación durante el Porfiriato*. México: El Colegio de México.

(2009): *Laura Méndez de Cuenca Mujer Indómita y Moderna (1853-1928) Vida cotidiana y entorno*. México: Gobierno del Estado de México.

BUCIO, Erika P. (2007): "Ernesto de la Torre, seducido por los libros" (Agencia Reforma), 27 de noviembre de 2007 [http://www.mienlace.com/index.php?secc=7&subsecc=31&idt=8995,] (consultado el 14 de diciembre de 2011).

CÁCERES CARENZO, Raúl (2011): "Miscelánea, estudio introductorio", (Coord. Milada Bazant) *Laura Méndez de Cuenca, su herencia cultural*. México: Siglo XXI, T. II, 431-642.

CASTELLANOS, Rosario (1973): *Mujer que sabe latín*. México: Secretaría de Educación Pública.

DAUSTER, Frank (1956): *Breve historia de la poesía mexicana*. México: De Andrea.

DEL SAZ, Agustín (1972): *Antología general de la poesía mexicana, siglos XVI al XX*. Barcelona: Bruguera.

DOTOR, Ángel (1926): "Enigma y símbolo". *La Prensa*: Estados Unidos, San Antonio, Texas: (agosto 13, p. 3) en [http://imgcache.newsbank.com/cache/ean/fullsize/pl_006152010_1205_10109_143.pdf] (Consulta septiembre 24 de 2011).

(1943): *María Enriqueta y su obra*. Madrid: Aguilar.

ESPEJO, Beatriz (2005): "La literatura femenina del siglo XIX al XXI", ponencia, II Encuentro Internacional de Escritoras en Rosario, Argentina; "Profesión mujer" en [http://www.todamyjer.con/index.html?PHPSESSID=3cba39f277153b106dac112cbec81cd](consultada 25 de octubre de 2009).

(2009): "Una mañana de abril" (Comp. Mónica Lavín). *Atrapadas en la escuela, cuentos de escritoras mexicanas*. México: Selector.

GUILLÉN DE NICOLAU, PALMA (1967): "Gabriela Mistral (1922-1924)". (Gabriela Mistral, 8ª edición) *Lecturas para Mujeres*. México: Porrúa, v a x.

GRANILLO VÁZQUEZ, Lilia (2003): "Un corredor cultural trasatlántico; la prensa y el discurso de ambos mundos". *Debate y Perspectiva; Del*

pliego al periódico prensa, espacios públicos y construcción nacional en Iberoamérica. Madrid: Fundación MAPFRE TAVERA (diciembre. Vol. IV. 147-172)

(2010): Escribir como mujer entre hombres. Historia de la literatura femenina mexicana del siglo XIX. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

(2011): "Cuentos. Estudio Introductorio. Laura, la mujer más culta del país, la mejor escritora, el mejor cuento", (Coord. Milada Bazant) *Laura Méndez de Cuenca, su herencia cultural*. México: Siglo XXI, T. II, 207-424.

LAGARDE, Marcela (1990): *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: UNAM.

LEY GENERAL de acceso de las mujeres a una vida libre de violencia. México

MARÍA ENRIQUETA (1914): *Rosas de la Infancia, Lectura para los niños,* Libro segundo, 27 [http://www.cervantesvirtual.com/obra/rosas-de-la-infancia-lectura-para-los-ninos-libro-segundo--0/] (consultado septiembre 30 de 2013).

MARTÍNEZ GÓMEZ, Juana; MEJÍAS ALONSO, Almudena (1995): *Hispanoamericanas en Madrid (1800-1936)* Cesar Gonzalez Ruano, cit por, del "Prólogo" de Álbum *Sentimental)*. Madrid; Dirección General de la Mujer y Horas y Horas, la editorial feminista.

MATA, Óscar (2003): "Laura Méndez de Cuenca, novelista de fin de siglo XIX". (Coord. Manuel F Medina) *Jornadas Metropolitanas de Estudios Culturales 2003.* México: UAM- U. de Kentucky y U. de Arizona.

MEJÍAS ALONSO, Almudena (1999): "El final del siglo XIX: relaciones culturales entre España e Hispanoamérica", *Revista General de Información y Documentación. Madrid: (*vol. 9, # 2, 1999, 197 a 233.

MÉNDEZ DE CUENCA, Laura, (1908): "El baile de cuelga". *El Imparcial*. México, t. XXV, núm. 4463, 7 de diciembre, 4.

MILLÁN, María del Carmen (1992): "Tres escritoras mexicanas del siglo XX, discurso de ingreso a la AML, del 13 de junio de 1975", *Obras Completas,* (Recopilación, notas y biblio-hemerografía de Luis Mario Schneider. México: Comisión V Centenario y Gobierno del Estado de Puebla (*Vol. II*).

MISTRAL, Gabriela (1923): *Lecturas para mujeres.* México: Porrúa.

MOLINA-ENRÍQUEZ, Gracia; LUGO HUBP, Carmen (2009): *Mujeres en la historia, historias de mujeres, Una revisión de la historia de México a través de la participación de las mujeres*. México: Salsipuedes Ediciones.

MURIEL, Josefina (1982): *Cultura femenina novohispana.* México: UNAM.

ORTEGA, Sylvia B. (1992): "La mujer en la educación superior", (Coord. Patricia Galeana) *La condición de la mujer mexicana*. México: UNAM—Gobierno del Estado de Puebla, 30-41.

PACHECO, José Emilio (1970): (Selección, introducción y notas) *Antología del Modernismo, 1884-1921*. México: UNAM, T. II.

ROBLES, Martha (1989): *La sombra fugitiva, escritoras en la cultura nacional.* México: Diana.

ROMERO CHUMACERO, Leticia (2008): "Laura Méndez de Cuenca, el canon de la vida literaria decimonónica mexicana". *Relaciones 113, invierno*: México, Colegio de Michoacán, vol. XXIX.

ROMERO CHUMACERO, Leticia (2011): "El hogar mexicano. Nociones de economía doméstica", (Coord. Milada Bazant) *Laura Méndez de Cuenca, su herencia cultural*, México, Tomo II, Siglo XXI, México, T. III, 241-337.

SALADO ÁLVAREZ, Victoriano (1908): "Prologo" (1ª edición de María Enriqueta), *Rumores de mi huerto, poemas.* México: Casa Ballescá.

SANCHEZ SÁNCHEZ, Roberto (2011): "Crónicas de viaje. Estudio Introductorio: *Salve, viajera de lontananza*" (Coord. Milada Bazant) *Laura Méndez de Cuenca, su herencia cultural*. México: Siglo XXI, T. III, Educación, 399-768.

SCHNEIDER, Luis Mario (1986): *Ruptura y continuidad, la literatura mexicana en polémica*. México: Fondo de Cultura Económica.

SIMÓN PALMER, María del Carmen (1991): *Escritoras españolas* del siglo XIX: manual bio-*bibliográfico*. Madrid: Castalia.

SOLTERO SÁNCHEZ, Evangelina (2004): "María Enriqueta Camarillo, la obra narrativa de una mexicana en Madrid", Dirigida por Juana Sánchez, Memoria para optar al grado de doctor por la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, y Departamento de Filología Española, ISBN: 84-669-1944-9.

SOR JUANA (1691): Carta Atenagórica, Sor Filotea y Sor Juana. Cartas del obispo de Puebla a sor Juana Inés de la Cruz (edición, introducción, estudio liminar y notas de Alejandro Soriano Vallez) pdf en [http://ceape.edomex.gob.mx/sites/ceape.edomex.gob.mx/files]

TORRES, Valentina (1988): "La lectura 1940-1960". *Historia de la lectura en México*. México: El Colegio de México.

TUÑÓN PABLOS, Julia (1987): *Mujeres en México, una historia olvidada*. México: Planeta.

VALDEZ ECHENIQUE, Teresa; GOMARIZ MORAGA, E. (1993): *Mujeres Latinoamericanas en cifras.* México: Instituto de la Mujer; España: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales; UNICEF-México; UNIFEM-México.

Antonia Maymón por una cultura de acción en favor de la escuela racionalista

M. Belén Hernández González
Universidad de Murcia

Resumen: Antonia Maymón (1881-1959) fue una destacada escritora, activista y pedagoga durante el primer tercio del siglo XX; aunque sus últimos años se apagaron en el olvidado pueblo de Beniaján -municipio de Murcia- en absoluta miseria. Inició su carrera como maestra, formada según los principios de la Escuela Racionalista, pensamiento al que no renunció durante toda su vida, pues sirvió de cauce para múltiples intereses. En este trabajo se ilustran sus logros en la lucha feminista y los principales hitos de su abundante obra, publicada en revistas de forma continuada entre 1918 y 1939 y dedicada especialmente a la educación de las mujeres.

Palabras clave: ensayo, educación, género, anarquismo, naturalismo.

1. El magisterio por vocación

Nacida en Madrid el 18 de julio de 1881, sus padres y abuelos eran aragoneses. Tras unos años en la capital regresaron a Zaragoza, ciudad donde Antonia cursó los estudios de maestra de primera enseñanza en la Escuela Normal Femenina. Allí conoció al que sería su esposo, el maestro racionalista Lorenzo Laguna, con quien se unió muy joven, y junto al cual trabajó en la Escuela Moderna de Zaragoza entre 1908 y 1910, colaborando en numerosas publicaciones del denominado *Boletín de la Escuela Moderna. Enseñanza Científica y Racional*. Ésta era una publicación mensual en favor de los novedosos ideales pedagógicos traídos de Francia por Ferrer y Guardia, famoso anarquista y controvertido impulsor de la educación progresista a principios de siglo.

Después de los sucesos de la Semana Trágica de Barcelona, la pareja entra en contacto con Josefa López y Teresa Claramunt, libertarias que habían sido desterradas a Aragón por su actuación durante estos hechos. En 1910 Maymón aparece en el comité de redacción de *Cultura y Acción*, periódico fundado por Manuel Buenacasa (1977); ese

mismo año las protestas del grupo libertario en contra de la guerra en Marruecos son perseguidas y por ello se verá obligada a refugiarse en Burdeos. En Francia continuará participando en mítines y acciones de protesta organizadas por los círculos republicanos, socialistas y anarquistas. Volverá a España tras la muerte de su marido, con la amnistía de 1913. A partir de entonces, ya en solitario, dedica todos sus esfuerzos a la educación y la propaganda en torno a las organizaciones sindicales.

Los anarquistas proponían ya desde principios de siglo un modelo de mujer moderno, por tanto en materia de educación entre sus funciones sobresalen: publicar a favor de los postulados racionalistas en periódicos y revistas; presentar conferencias en reuniones propagandísticas, ateneos y mítines; participar en manifestaciones o huelgas; y ejercer como maestras. Antonia como activista libertaria convencida desempeñó intensamente todas es funciones y muy en particular la de maestra racionalista.

En efecto, su trayectoria vital está unida y supeditada a su labor en la escuela y ello explica la gran frecuencia de sus traslados, que responden a los requerimientos de los diferentes grupos interesados en crear colegios racionalistas. En este ámbito la relevancia de su figura era indiscutible: Maymón participó en la fundación de las FAI (Gómez Casas, 2002) y representó el paradigma de la maestra libertaria, enseñando con el ejemplo a los niños de las escuelas y a los adultos afiliados a sindicatos. Entre las misiones que desarrolló para este fin, destaca la publicación de *Crónica de escuelas: que hablen los niños* (1932), una serie de textos escogidos entre los trabajos de sus alumnos comentados por la autora, donde se ilustra la convivencia en las escuelas modernas. Esta labor se consideraba esencial para mostrar a una sociedad, hasta entonces tradicionalmente católica, que la elección de un colegio laico para la educación de sus hijos implicaba el desarrollo integral de la persona de acuerdo con unos presupuestos morales y de progreso. Sin embargo, en casi todas sus escuelas se topó con fuertes resistencias por parte de los sectores católicos y conservadores, que provocaban enfrentamientos, con la consecuencia de que sus estancias en determinadas poblaciones fueran muy cortas. Ejercerá en la Escuela Horaciana de Sant Feliú de Guixols, y en la escuela racionalista de Terrassa (creada por la Mutualidad Cultural y Cooperativista de Terrasa) y Elda. Ya proclamada la IIª República, la encontramos ejerciendo en las de La Vila Joiosa y en la población murciana de Beniaján, en la escuela creada por el Sindicato Obrero El Progreso.

En esta última residencia, Maymón desempeñó una importante labor social que está siendo revalorizada en los últimos años y que trataremos de ilustrar a continuación. Fundó en 1932 los llamados Ateneos anarquistas, lugares de encuentro para la educación política y aca-

démica de adultos. Su éxito como oradora en los principales teatros de la ciudad[1] le concedió un papel protagonista en la fundación del movimiento Mujeres Libres en 1936.

En un contexto de intensa reivindicación por la igualdad de clases, la pedagogía racionalista, debido a sus numerosos detractores, exigía a los profesores el desarrollo de documentos de difusión social. Por consiguiente, Antonia Maymón se convirtió en una extraordinaria ensayista, como ya tuve oportunidad de comentar en 2014, con ocasión del curso *Mujeres de buenas artes*, organizado en Mazarrón por la profesora Leonor Sáez. Algunos de sus principales títulos son: *Anarquismo y naturismo* (1925); *Hacia el ideal* (1927); *Humanidad libre. Esbozo racionalista* (1931); y *Amamos* (1932). Como parte de su programa pedagógico para mujeres, Maymón compuso también tres novelas breves, para la *Revista Blanca*, tituladas: *Madre* (1925); *La perla* (1927) y *El hijo del Camino* (1931). Todas destinadas a educar a las jóvenes hacia una maternidad consciente; es decir, a fin de subrayar la importancia de formarse para ser capaces de educar a los hombres y mujeres del mañana en un ideal de justicia, higiene e igualdad entre sexos.

Fig.1: Portada de la novela *La madre*, suplemento a *La revista blanca* (1925)

1 Meses después del estallido de la Guerra Civil se produjo una de sus intervenciones más aclamadas; tuvo lugar en un acto de afirmación anarquista en el Teatro Romea de Murcia el 17 de octubre de 1936. Entresacamos esta reflexión: "*Nosotros que hemos pasado la vida predicando la paz y el desarme, diciendo que había que fundir los cañones para con el metal construir armas de trabajo, nos vemos hoy obligados a impulsar a nuestros hijos a que cojan las armas para dar la batalla al fascismo*." Su discurso fue publicado el 18 de octubre en el periódico *El Liberal*, p. 3.

Sus escritos se encontraban hasta hace muy poco dispersados en numerosas revistas libertarias de difícil localización. Hoy finalmente han sido reunidos en su mayor parte en un volumen biográfico titulado *Antonia Maymón, anarquista, maestra, naturista*, editado por M. Carmen Agulló y M. Pilar Molina (2014)[2]. De esta producción destacaremos en esta sede una selección de escritos sobre el programa de educación racionalista.

2. La Escuela Moderna según los postulados de Ferrer y Guardia

Al leer algunos de los primeros escritos de Antonia Maymón, advertimos el ardor de sus ideales juveniles, encendidos por fe absoluta en el progreso de los pueblos a través del proyecto anarquista:

> ¿Puede darse amor más generoso que el difundido por las ideas anarquistas? Cuando se halle establecida la anarquía y todos disfruten la vida según la marca de las leyes naturales; cuando ninguna ciudad ostente placas que no permitan la mendicidad, supuesto que no habrá nadie que le falte lo necesario, habiéndose relegado al olvido esa palabra hipócrita y embustera que se llama caridad, para sustituirla por esta otra: solidaridad; cuando, en fin, todos trabajen para el bien común y no para el particular, y en esta comunidad encuentren satisfechos todos sus anhelos, los hombres se admirarán de ver que hubo una época en que unos cuantos se obstinaban en amordazar a quienes predicaban este ideal de amor social, que mirando al bien de todos comprendía a los mismos perseguidores. (Maymón, 1908).

La ideología anarquista en los primeros años del siglo XX se propagó por toda Europa a partir del convencimiento de que todos los hombres son iguales por naturaleza. La sociedad debe ser instruida en la actividad racional. En vistas de que está demostrado que el poder corrompe a quien lo detenta, una vez educado en el comunismo libertario, el Estado debería ser neutralizado o eliminado por parte del pueblo. Así afirma Maymón en el mismo ensayo: "¡Paso al progreso! Que en su marcha

2 Todas las referencias a los textos ensayísticos de A. Maymón citados en las siguientes páginas se refieren a esta edición. Las autoras, además de proporcionar una biografía rigurosamente documentada de la escritora, han recabado también testimonios de vecinos de Beniaján que la conocieron como maestra. Éstos últimos son muy valiosos para comprender el alcance del proyecto racionalista y la centralidad del debate sobre la educación para la ideología anarco-naturalista.

vertiginosa reducirá a polvo los Estados, borrará las fronteras y hará verdadera esta exclamación: ¡Viva la humanidad libre!" (Maymón[3], 1908).

Ferrer y Guardia, el más influyente promotor de la Escuela Racionalista, tuvo ocasión de entrar en contacto estas ideas durante su exilio en Francia, entre 1886 y 1901. Anteriormente había militado en las filas del anarquismo, con grandes dotes propagandísticas que más tarde emplearía para la difusión de su pedagogía. En París, además de relacionarse con los principales miembros de la iniciativa pro-enseñanza libertaria francesa[4] (Charles Malato, J. Grave, J. Ardoin), comenzó a leer las obras de Max Nettlau, Eliseo Reclus y Proudhon entre otros; mientras daba clases de español para ganarse la vida. Una de sus alumnas, Ernestine Meunié, convencida de su causa, le donó una importante fortuna. Gracias a ello, Ferrer volvió a Barcelona y pudo inaugurar la primera Escuela Moderna en agosto de 1901y publicar el *Boletín de la Escuela Moderna,* a fin de propagar las nuevas ideas sobre educación en Cataluña y sucesivamente al resto de España.

Fig. 2: Ejemplar del *Boletín de La Escuela Moderna* (1909)

3 En *Humanidad libre*, uno de los ensayos de más difícil localización de Maymón, no incluido en la antología de ensayos, aunque citado en el estudio preliminar (Agulló-Molina, 2014: 27).

4 Según explica Solà Gussinyer (1976: 42-43), Ferrer asimiló las experiencias de educación activa e integral iniciadas con las teorías de Proudhon y el orfanato de Paul Robin. Asistió a la creación del comité pro-enseñanza anarquista propuesto por P. Kropotkin en 1898 que reunió a avanzados intelectuales y pedagogos (entre ellos L. Tolstoi). Los postulados de una educación libertaria, integral, racional y mixta avanzaron como respuesta a la carrera imperialista de los estados europeos en África y otras colonias. Desde la crisis colonial de 1898 hasta la Guerra del 14, el debate sobre una instrucción liberadora de conciencias y formadora de hombres y mujeres unidos en una humanidad libre fue central en todos los ámbitos sociales.

Ferrer era consciente de que la aplicación práctica de los principios libertarios debía moderar los discursos utópicos del anarquismo inicial, a fin de basar su pedagogía en ideales de progreso más sólidos que las tendencias políticas radicales que habían suscitado el rechazo general. Era necesario conducir el comunismo revolucionario hacia una sociedad libertaria no violenta, fruto de la acción racional e inteligente de la mayoría. Con este propósito, a partir de 1904 refuerza sus relaciones con científicos y profesores universitarios extranjeros, proponiendo una escuela fundamentada en la razón y la experimentación científica incluyéndola en nuevos materiales didácticos (Capelletti, 1980). Para Ferrer, el ejercicio de la razón era el único capaz de enfrentarse a los dogmas religiosos y políticos; de este modo, los niños de las escuelas modernas aprendían que la ciencia era la única maestra de la vida; sólo gracias a ella el conocimiento humano podía abrirse a la realidad, eliminando las distinciones entre la inteligencia de hombres y mujeres desde la infancia: una educación racional, integral, mixta y libertaria; como defiende Ferrer en el ensayo *Necesidad de la enseñanza mixta*:

> Ya se ha mencionado sobre la necesidad de la enseñanza mixta para lograr la igualdad entre los dos sexos: que las/os niñas/os tengan idéntica educación, que por semejante manera desenvuelvan la inteligencia, purifiquen el corazón y templen sus voluntades para que la humanidad femenina y masculina se compenetren desde la infancia llegando a ser la mujer la compañera del hombre. Pero este carácter no basta solo en la educación sino que debe generalizarse a todos los ámbitos de la vida porque si no serán deficientes al no contar con la población femenina. Por ejemplo, el trabajo humano debe ser mixto en lo sucesivo, tiene que estar encomendado al hombre y a la mujer. (Ferrer, 1901:1)

El maestro de la escuela moderna se definía como guía, presentador de las ideas de distintos autores, pero nunca impositor de verdades absolutas. De esta manera, inspirados por la enseñanza de la razón, se proponía la neutralidad ideológica, que posteriormente sería desarrollada en las escuelas de los sindicatos libertarios hasta 1939. Los niños educados según los principios científicos y racionales se convertirían de adultos en los mejores defensores del ideario anarco-libertario. Así lo expresaba Ferrer en uno de sus últimos escritos:

> Una obra de razón, de paz y serenidad espiritual, enteramente ajena a las pasiones humanas y a las ambiciones de secta o partido. Es una labor esencialmente pedagógica, que no tiene otra finalidad que despertar la actividad de todas las facultades del niño: debe

> educar el cuerpo, cultivar la inteligencia y dar personalidad propia a la voluntad; de esta manera se forma el carácter y con ello se forjan los hombres del porvenir, que se guían por convencimiento individual derivado del propio razonamiento. La educación racionalista elimina de la mente del niño todo prejuicio heredado y procura enderezar sus sentimientos por las vías de una moral esencialmente humana preparándole para la noble práctica del altruismo en una sociedad solidarizada. (Ferrer, 1910: 1)

Sin embargo, las escuelas racionalistas fueron perseguidas en Cataluña y Levante en los primos años del siglo debido a la presión católica y conservadora. Antonia Maymón en 1907, cuando Ferrer fue detenido por apoyar la huelga general en Barcelona, escribe un ensayo titulado *Necedad humana,* aparecido en el número extraordinario de Humanidad Nueva (12 junio 1907: 5-6). Son páginas dedicadas a la educación racionalista, fruto de una revolución intelectual tan radical que: "libra la inteligencia de la niñez de enseñanzas envenenadas y prepara a los hombres conscientes incapaces de prestar sus servicios al engaño de cualquier clase que sea" (Maymón, 2014: 182). Maymón describe a Ferrer como víctima de la necedad humana, más confía en que la enseñanza racionalista seguirá adelante: "Apoyada en la verdad y la razón, dos fuerzas capaces de contrarrestar el fanatismo y la tiranía más absoluta" (Maymón, 2014: 184).

Dos años después, los esfuerzos por difundir los ideales de una sociedad solidaria y racional pusieron a Ferrer en punto de mira del gobierno de Maura, hasta el punto de ser injustamente acusado de promover los disturbios de la Semana Trágica de Barcelona. En un juicio muy polémico[5], criticado desde el extranjero por figuras como Anatole France o William Archer, Ferrer fue condenado a muerte en octubre de 1909. En 1932 en el aniversario de la desaparición del pedagogo, Antonia Maymón escribió otro ensayo sobre la educación titulado *Racionalismo*, publicado en la revista Solidaridad Humana, (nº5, 1 junio:3). En esta ocasión la argumentación de la autora es mucho más amarga: "Los cuervos graznaron satisfechos alrededor del cadáver de Ferrer y su obra; pensaron que muerto él, quedaba también muerta su enseñanza" (Maymón, 2014: 205). Citando a Ramón de Campoamor ("No olvides un instante / que es quedarse detrás no ir delante"), Maymón propone seguir luchando por la educación libertaria, a fin de superar "la abrumadora cortina de la ignorancia".

5 Se considera probado que Ferrer no estuvo relacionado con los disturbios por los que fue acusado. Sobre esta cuestión se ha reditado una monografía titulada, *Juicio ordinario seguido ante los tribunales militares en la plaza de Barcelona contra Francisco Ferrer Guardia*, J.J. de Oñaleta (ed.). Palma de Mallorca: *Calamus Scriptorius*, 1977. En este libro se incluyen todos los documentos generados por el juicio al político y pedagogo.

No hay que limitar los programas a las necesidades del momento, sino dejar abierta la posibilidad de perfeccionarlos según las necesidades del futuro y con ayuda de las ciencias positivas. En sus palabras:

> El racionalismo es el horizonte ilimitado ante el cual nadie se siente capaz de decir la última palabra; es la piqueta demoledora de todos los errores y es el tamiz por donde pasan todos los problemas humanos; es la naturaleza manifestándose al hombre, tanto más verdadera cuanto más desprejuiciado se la estudie. (Maymón, 2014: 205).

Recorriendo la historia de la pedagogía, desde Fenelón a Méntor, Maymón llega a las ideas modernas de Rousseau y Pestalozzi. Éste último es tratado también en otros escritos de la autora como un modelo a seguir por sus experiencias educativas con niños huérfanos[6]; él fue pionero en la pedagogía centrada en el niño, "alfa y omega de todos los sistemas educativos". Así pues, preservando más la obra que la persona de Ferrer, Maymón describe el camino recorrido desde 1907 a los años treinta, dejando abierta la esperanza de una auténtica regeneración humana a través de la renovación educativa, el medio más eficaz para conseguirla.

3. La educación racionalista para mujeres

Comprometida con la educación racionalista especialmente destinada a las mujeres, Antonia Maymón luchó durante toda su vida por la igualdad de sexos, aunque rechazó el feminismo militante de su tiempo, por enfrentar a hombres y mujeres. La visión igualitaria de la autora era muy distinta, como ahora veremos.

Uno de los pilares de la ideología anarquista era difundir activamente sus ideas a través de la promoción de organizaciones locales, ubicadas en poblaciones estratégicas donde se concentraban las fábricas o centros industriales, a fin de proporcionar una formación tanto a los adultos como a los niños. Antonia, paralelamente al desarrollo de su labor pedagógica, dedicaba todos sus escritos a promulgar la doctrina racionalista

6 Enrique Pestalozzi (Johann Heinrich Pestalozzi, 1742-1827) fue un pedagogo y escritor suizo, admirador de Rousseau y considerado el principal antecedente de la Escuela Nueva. Dedicó sus esfuerzos a educar a los más necesitados, descubriendo en esta tarea un método de regeneración social. En España sus escritos tuvieron gran influencia a finales del siglo XIX y en consecuencia se fundó en *Madrid el Real Instituto Pestalozziano* en 1806. Entre los autores españoles admiradores de Pestalozzi, se encuentran María de Maeztu (dedica un tempranísimo estudio al pedagogo –"Desde Alemania, Pestalozzi y su idea del hombre", en *Estudio*, I, n.3, marzo 1913, pp. 356-362); Julian Besterio (dedica un extenso ensayo con motivo del centenario de la muerte, aparecido en *El Socialista*, 17-02-1927. También colaboran: Elisa López Velasco, Rodolfo Llopis y Dionisio Correas). En todos estos ensayos se repite la imagen de Pestalozzi como *mendigo que enseña a los mendigos a vivir como hombres*.

en numerosas ciudades del Levante. Ya durante los años veinte era muy conocida por los ensayos aparecidos en las principales revistas anarquistas: *Helios*, *La Revista Blanca*, *Generación Consciente, Naturismo, Iniciales* y *Ética.* Pero la actividad periodística de la autora a partir de la proclamación de la II República será abrumadora; entre otros, colaboró con las siguientes revistas y diarios: *Vida y Trabajo* (1932-1934), *Tierra y Libertad* (1933), *Estudios* (1934), *La Verdad* (1931-36), *Inquietudes* (1934), *Tiempos Nuevos* (1934), *Solidaridad Obrera* (1936), *Acción Social Obrera*, *La Protesta* (1935) y *Mujeres libres* (1936) (Agulló-Molina, 2014: 105).

Fig. 3: Algunas de las revistas donde colaboró A. Maymón

En la mayor parte de sus trabajos afronta el tema de la educación, considerado el factor más importante de la regeneración social. Uno de los obstáculos principales es la incultura femenina, en el sentido integral. En el ensayo de tres entregas titulado *Regeneración humana* de 1921-1922, Maymón subraya la necesidad de la educación física para mujeres y niñas: "no hay que olvidar la ignorancia que en punto de educación física hay en las mujeres". Teniendo en cuenta que las mujeres tenían a su cargo numerosos hijos, ellas debían ser conscientes de los prejuicios de la falta de higiene en la crianza, así como las nefastas consecuencias del alcohol y el otros vicios que producen enfermedades. "El primer punto a resolver es el de la educación de la niñez, la capacitación de la mujer en el sublime y hoy tan mal cumplido deber de la maternidad" (Maymón, 2014: 185). Para erradicar la ignorancia de las más elementales medidas de higiene y salud, la autora propone el estudio de la maternidad, para aprender nociones de nutrición y del funcionamiento del cuerpo humano, incluyendo los genitales, en esta

época considerados tabú. Así mismo, criticaba el uso de corsés, zapatos incómodos y productos químicos que usaba la mujer sofisticada, pues entorpecía el libre movimiento del cuerpo e impedía la actividad física. Desde la infancia, hombres y mujeres debían crecer juntos y sin artilugios que impidiesen participar en el mundo moderno. Que los niños corran y jueguen por espacios abiertos y que la base de la educación sea la salud completa, "sin ella no existen ni el bien, ni la justicia, ni nada".

Del mismo modo, urge una regeneración humana desde el punto de vista intelectual. Por ello, desde la primera infancia se debe estimular la inteligencia, en lugar de atender exclusivamente al aprendizaje de memoria. Según Maymón, lamentablemente se confundía la instrucción con la educación.

> Los padres y maestros quieren ver el resultado inmediato de la enseñanza y están contentos de oír recitar sin punto una lección de cualquier asignatura, sin cuidarse de desarrollar gradual y armónicamente todas las facultades del niño, y mucho menos de acostumbrarlos a formar juicios por cuenta propia, ni a tener voluntad firme y determinada en todos sus actos, dando por resultado a esos seres indecisos, sin voluntad ni raciocinio, que necesitan quien guíe sus actos y les marque el rumbo de su vida. (Maymón, 2014: 187)

Maymón critica la escuela tradicional porque lejos de estimular la inteligencia, acostumbran a los niños a ser rebaño. Otro factor contra el desarrollo intelectual es el mercantilismo, que en lugar de dignificar el amor a la ciencia, premia el estudio para hacer dinero, aupando a profesionales que propagan mentiras. En relación con este tema, en otro artículo sobre educación publicado la revista *Mujeres Libres*[7] en 1936, la autora ataca los libros de lectura de las escuelas españolas de su tiempo. Especialmente los destinados a mujeres, como *La buena Juanita*, cuya protagonista es una niña estudiosa y llena de virtudes, pero incapaz de distinguirse por sus ideas. Comenta sobre los contenidos de los manuales:

> Con estas ñoñeces se inicia la niñez y, como e bien por el bien se ha quedado en el tintero de quien las ha escrito, o por mejor decir, en el cerebro de quien no dio más de sí, todas esperan en la niñez el hada que las llene de alabanzas y bombones; en la juventud, el príncipe que las cubra de oro y diamantes, y en la vejez la muerte que las libre de penas y calamidades […] Los libros siguen de generación en generación con las mismas tonterías. (Maymón, 2014: 213)

7 Maymón impulsó la asociación y revista *Mujeres Libres* en 1936, fruto de la unión con el precedente Grupo cultural femenino de Barcelona (1934). El objetivo era luchar contra las tres formas de esclavitud de la mujer: la ignorancia, el sexo y la procreación.

También los cuentos infantiles amedrentan al niño, perpetuando las creencias supersticiosas y los acostumbran a cosas absurdas y sobrenaturales. Esos relatos perjudiciales, poblados de brujas y monstruos, deberían ser sustituidos por observaciones reales y racionales. "Otro tanto sucede con esos cuentos en que por arte de birlebirloque, las mujeres se encuentran transformadas en princesas y los hombres en millonarios o herederos de reinos", afirma en el ensayo *Cuentos*, aparecido en la revista *Floreal* (1928) (Maymón, 2014: 200). En cambio, en la realidad existe la aplicación útil de las fuerzas naturales y el necesario equilibrio físico y moral de la sociedad para trabajar de manera digna.

En consecuencia, el tercer factor esencial para la regeneración humana, junto a la educación física e intelectual es la moral, considerada la higiene del alma. Según Maymón, la educación moral comienza antes de nacer el individuo, pues la primera maestra de moral es la madre. La educación escolar corre pareja a la doméstica, y por ello en pos de la disciplina ésta no debería ahogar los sentimientos del niño hasta el punto de hacerle ocultar o fingir sus sentimientos. Se propone, por tanto, una escuela sin premios ni castigos:

> El sistema de premios y castigos es una de las cosas que más falsean las ideas de moral de la niñez. Hay que acostumbrar al niño a razonar sus actos y no a ejecutarlos sin reflexión; ni la obediencia ciega al superior, ni la rebeldía sin raciocinio, sino la serenidad del que, razonando sus actos, ni se impone por la fuerza, ni se deja dominar sin razón.. (Maymón, 2014: 190).

Fig. 4: Primera edición de *Esbozo Racionalista* (1931).

Coartados por el temor o la hipocresía, según Maymón, no es posible aprender moral; para ello es necesario sentir la satisfacción que produce hacer el bien y convencerse de que éste es la única guía de la conciencia, pues todo lo que no sea conciencia propia no es moral.

En el ensayo *Esbozo Racionalista*, la autora reúne todos los postulados de la escuela racionalista de una manera sencilla y ejemplificadora, abriendo paréntesis para resolver los argumentos con los que la sociedad criticaba sus ideas, y todo ello a fin de dar herramientas de reflexión a sus colaboradores, y sobre todo a las mujeres, puesto que eran necesarias para esta causa nuevas maestras que sirvieran de guía en las escuelas modernas.

4. Años finales

Los años siguientes a la guerra fueron los más oscuros para la maestra racionalista Antonia Maymón. En 1939 fue expedientada y acusada de adhesión a la rebelión; tras un año a la espera de juicio, fue condenada a 12 años de prisión. Sufrió la miseria más absoluta, ayudada solamente por algunos vecinos que le procuraban algún sustento extra. Concedida la libertad condicional en 1945, todavía fue acogida Beniaján, en la casa de unos amigos exsindicalistas; la absolución de la condena llegaría en 1952[8]. Para sobrevivir durante estos difíciles años mantuvo abierta una escuela para hijos de obreros en la Cuesta de las Azabaras, en las afueras del pueblo, muy cerca de la fábrica y de la huerta, como conmemora una calle que ahora lleva su nombre[9]. Todavía viven muchos de sus últimos alumnos, personas que han dado testimonio de su extraordinaria valía como educadora.

La única fotografía que se conserva de ella es el recuerdo de una de aquellas clases, con niños de todas las edades alrededor de su maestra. Según cuentan los que la conocieron[10], era un gusto oírla conversar por la corrección y precisión de su vocabulario. Era corpulenta, austera en el vestir y siempre aseada en su miseria. En el pueblo, a pesar de la vigilancia política, era muy respetada y acudían a ella tanto los pobres, a cambio de ropa o alguna fruta, como otros más acomodados, que deseaban presentarse a oposiciones, ya que Doña Antonia tenía fama de preparar muy bien a los alumnos. Solía abrir todas las puertas y ventanas de la escuela, si algún pajarillo entraba, lo ponía en libertad en la huerta, donde acostumbraba llevar de paseo a sus gru-

8 Según Agulló y Molina el año de su puesta en libertad fue 1951; no obstante, en el Archivo General de la Región de Murcia su expediente penitenciario concluye en 1952.

9 La calle Antonia Maymón de Beniaján se encuentra muy cerca de la antigua escuela de las Azabaras. El nombre de la calle fue propuesto por José Cortés, antiguo alumno de Antonia, miembro de la Junta Vecinal del gobierno socialista desde1982.

10 Por mi parte he recogido también testimonios de algunos vecinos de Beniaján que fueron a la escula de Antonia Maymón y aún recuerdan con agrado su carisma. Agradezco las declaraciones de Concepción Pardo, José Vera, Palmiro Ruiz y José Barceló, quien proporcionó tanto a las biógrafas de la autora como a mí, la foto que reproducimos aquí de la maestra y su clase.

pos. Por las tardes hacía un poco de ejercicio y cada día iba a conversar con el sastre Vera, con quien había vivido los tiempos más difíciles.

Fig, 5 Fotografía de Antonia Maymón y su clase, hacia 1938.

De lo poco que se ha averiguado de su vida personal, se sabe que probablemente durante su estancia en Vila Joiosa adoptó a su hijo Manuel. Éste por entonces debía ser ya adulto, porque se le recuerda como ayudante de la escuela racionalista de esa localidad. A su llegada a Beniaján, cuando Antonia contaba ya 50 años, Manuel tenía alrededor de 20 y la ayudaba en la organización de las clases; solía acompañarla en sus paseos y baños matutinos, que siguiendo sus principios naturistas, se daban en invierno y en verano, para gran asombro de los vecinos. Estando ya en Murcia, adoptó a una niña de origen vasco llamada Violeta, la cual permaneció a su lado junto a Manuel hasta 1936. Tras el estallido de la guerra, ambos hijos adoptivos abandonaron a su madre y se fueron a vivir a Madrid, desentendiéndose de su relación, probablemente para salvar la vida. Ninguno de los dos quiso hacerse cargo de la anciana Antonia cuando muy enferma vivía de la caridad de sus amigos de Beniaján. Finalmente ella falleció en el hospital de Murcia –donde había estado recluida dos años– el 20 de diciembre de 1959. Manuel, *el hijo del camino* al que dedicara la novela *La madre*, dijo entonces que Antonia no era su verdadera madre. Violeta, requerida por uno de los antiguos alumnos de Antonia (José Cortés), también se desentendió de ella, e incluso quiso darle a éste los libros inéditos de la autora que aún conservaba[11].

11 Se ha perdido también toda la documentación de las actividades del Ateneo Cultural de Beniaján (conferencias, mítines, boletines, etc.), que fue requisada y quizá destruida por el gobierno franquista. No hay en el Archivo de Murcia más documentos relativos a

La vida al final fue ingrata con Antonia Maymón; sin embargo, su obra pedagógica y ensayística ha sobrevivido al olvido. La reciente edición de gran parte de sus libros permitirá estudiar su legado en relación con destacados intelectuales del primer tercio del siglo XX, como Ferrer Guardia, Luigi Fabbri, Federica Montseny, María de Maeztu y otras muchos ensayistas e ideólogas del momento todavía ausentes de nuestros libros de historia. No obstante, lo más extraordinario de la figura de Antonia Maymón es la fuerza de su compromiso ético que consiguió transmitir en las escuelas. De este modo, varias generaciones han mantenido la huella de sus enseñanzas y conservan de ella una forma de estar en el mundo. En los ojos de estos ancianos de hoy, que la conocieron en sus útlimos años, todavía brilla la imagen de su presencia; y con pocas palabras, algún hombre llamado Libertario (rebautizado Emilio) o alguna mujer llamada Luz, sonríen retrocediendo a ese espacio escolar al aire libre, con dibujos de cuerpo humano colgados de las paredes y una maestra abierta y avanzada, que incluso después de una guerra feroz, los dejaba boquiabiertos con sus palabras de solidaridad y armonía entre los pueblos.

Bibliografía

AGULLÓ DÍAZ, M. C.-MOLINA BENEYTO, M. P. (2014): *Antonia Maymón, anarquista, maestra, naturista*. Barcelona: Virus.

AUB, M. (1999): *Jusep Torres Campalans*. Destino: Barcelona.

BIBLIOTECA FERRER I GUÀRDIA: http://biblioteca.ferrerguardia.org/ [20-05-2016].

BUENACASA, M. (1977): *El movimiento obrero español, 1886-1926*. Barcelona: Júcar.

CAPPELLETI, A. (1980): *Francisco Ferrer Guardia y la pedagogía libertaria*. Madrid: La Piqueta.

FERRER Y GUARDIA, F. (1901): «Necesidad de la enseñanza mixta», en *Boletín de la Escuela Moderna. Enseñanza Científica y Racional*, 2, 17-20.

_(1910): «Nuestro propósito» en *Revista de la Escuela Moderna*, 1, V, 1.

_(1976): *La Escuela Moderna*. Madrid: Júcar.

GÓMEZ CASAS, J. (2002): *Historia de la FAI (aproximación a la historia de la organización específica del anarquismo y sus antecedentes de la Alianza de la Democracia Socialista)*. Madrid: Fundación Anselmo Lorenzo.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, C. (1999): *Guerra Civil en Murcia. Un análisis sobre el poder y los comportamientos colectivos*. Murcia: Ed. Universidad de Murcia.

_(2003): «II República y Guerra Civil en Murcia», en *Cien años de nuestras vidas. 100 años en la Región de Murcia*. Murcia: La Verdad.

Antonia Maymón que los relacionados con su condena a prisión y su defunción.

MAYMÓN, A. (1908) *Humanidad libre*. Zaragoza: Biblioteca Juvenil Libertaria, Tipografía Nadal.

_(s/f seguramente 1925) *La madre*, La Novela Ideal, n.º 14, Publicaciones de La Revista Blanca, Barcelona.

_(s/f, seguramente 1927): *La Perla*, La Novela Ideal, n.º 59, Publicaciones de La Revista Blanca, Barcelona.

_(s/f, seguramente 1931): *El hijo del camino*, La Novela Ideal, n.º 237, Publicaciones de La Revista Blanca, Barcelona.

_(2014): *Selección de textos*. Agulló Díaz y Molina Beneyto (eds.): *Antonia Maymón, anarquista, maestra, naturista.* Barcelona: Virus.

SOLÀ GUSSINYER, P. (1976): *Las escuelas racionalistas en Cataluña (1909-1939)*. Barcelona: Tusquets.

TIANA, A. (1978): «Anarquismo y educación», en *Bicicleta. Revista de comunicaciones libertarias*, año 1, n.º 12.

Emma Boghen Conigliani: docente e pioniera della critica letteraria fra ottocento e novecento

Loredana Magazzeni
Università di Bologna, Italia

Riassunto: Emma Boghen Conigliani (Venezia, 1866 – Roma, 1956) appartiene alla prima generazione di insegnanti italiane laureate presso gli Istituti di Magistero nel secondo Ottocento. Ebbe una lunga carriera di stimata insegnante di Lettere, in varie sedi delle Regie Scuole Normali Femminili Superiori e di fine saggista, attenta alla definizione del femminile in letteratura. La riscoperta della sua opera è recente. La sua figura di saggista, poligrafa, scrittrice di romanzi, racconti per ragazzi e antologie scolastiche spicca al centro di una rete collaborativa femminile del tutto nuova e sottolinea l'importanza che l'istruzione rivestiva per le donne di fine Ottocento, soprattutto in ambito ebraico.

Parole chiave: Primi del Novecento; Istruzione femminile; Donne laureate; Critica letteraria femminile; Reti di donne letterate; Produzione scolastica ebraica.

1. L'elenco delle prime laureate

Nell'anno 1900 si tenne in Italia il concorso a cattedre per docenti ordinari di Lettere nelle Scuole normali e complementari, ai sensi della Legge 12 luglio 1896, n. 923[1]. Fu un'annata straordinaria, in cui entrarono in ruolo moltissime donne: la prima del lungo elenco di abilitati fu la docente e scrittrice di origine veneziana Emma Boghen-Conigliani (1866-1956), seguita al terzo e quarto posto da Giuseppe Manacorda (1876-1920) e Fortunato Pintor (1877-1960), al nono dalla bolognese Anna Evangeli-

1 L'elenco è pubblicato dal Ministero della Pubblica Istruzione e conservato presso l'Archivio contemporaneo "Alessandro Bonsanti" del Gabinetto Vieusseux, Firenze, Archivi di personalità. Censimento dei fondi toscani tra '800 e '900, Fondo Emma *Boghen Conigliani,* busta 5. D'ora in poi ACGV, fondo *Boghen Conigliani*. Il Fondo Boghen comprende 2000 volumi appartenuti alla letterata e una quantità non specificata di carte parzialmente inventariate.

sti (1866-1945). I nomi che seguono nella graduatoria ministeriale, forse meno noti, costituiranno di lì a poco per Emma un gruppo di lavoro e di confronto, con cui collaborerà per la realizzazione dell'edizione Bemporad di una delle prime famose *Antologie italiane* per le scuole superiori, da lei coordinata[2]. Conosciamo per ora questi nomi, sono quelli di Ada Borsi, (1869-1914), al 15° posto della graduatoria, di Maria Tovini, 16ª, di Erminia Vescovi (1867-), 21ª, di Pia Sartori Treves (1878-1969), al 28ª, di Rosolino Guastalla, al 37ª, di Chiarina Comitti (1867), al 41ª, di Anna Levi, al 70ª, di Ada Simonetta Sacchi, al 119ª. Nello stesso concorso a cattedre, troviamo anche i nomi di Luisa Alberti (1869), 76ª, Dino Provenzal (1877-1872), 108ª, di Carmela Baricelli (1861-1946), 111ª, di Luisa Siotto Ferrari, che entra in ruolo per l'insegnamento di Pedagogia e di Aurelia Iosz (1869-1944) che, con Anna Evangelisti, diventa abilitata anche per l'insegnamento di Storia e geografia.

Il concorso consacra quella che sta diventando una nuova realtà: la prima generazione di donne intellettuali che giunge al conseguimento di una Laurea, presso le due sole Facoltà italiane di Magistero, quelle di Roma e di Firenze. Sono donne che insegnano in scuole secondarie, le Scuole normali per aspiranti maestri e maestre o i ginnasi, scrivono articoli per quotidiani e riviste, libri di testo per le scuole elementari e superiori, romanzi, saggi, poesie, aprono giornali di femminismo e di impegno sociale, come ad esempio *L'Alleanza*, di Carmela Baricelli (Cagnolati; Pironi 2006; Pironi 2013), scuole professionali per le ragazze, come la prima Scuola pratica agricola femminile, SPAF, aperta da Aurelia Josz a Milano, nel 1901 presso l'Orfanotrofio femminile della Stella (Pironi 2013).

Una buona parte di queste intellettuali appartiene alle comunità ebraiche di varie città italiane: Firenze, Livorno, Venezia, Milano. Per prime, le famiglie di religione ebraica sanno che la cittadinanza italiana è un'occasione di integrazione e promozione soprattutto per le figlie, e mettono al primo posto per loro lo studio e una buona istruzione (Miniati 2008: 71-104).

In questo ambiente culturale e familiare fervente, e proficuo per l'istruzione femminile, Emma Boghen nasce nel 1866, a Venezia, da padre di origini ungheresi, Guglielmo Boghen, orafo e incisore, e da madre di origini ferraresi, Ernesta Pirani, di ricca e colta famiglia ebraica (Minia-

2 Il riferimento è alla collana *Antologia della letteratura italiana*, Firenze, R. Bemporad & Figlio, coordinata da Emma Boghen Conigliani, composta da una quarantina di titoli e compilata da una ventina di autrici e un solo autore, Rosolino Guastalla, tutti insegnanti di Lettere nelle Regie Scuole Normali, dal 1906 al 1909. Sull'operazione rinvio anche ai miei saggi *Reti e costellazioni di donne fuori e dentro i libri di testo*, in uscita con gli atti del Convegno *Critica clandestina? Studi letterari femministi in Italia: bilanci e nuove prospettive*, organizzato dal Laboratorio Sguardi sulle differenze, Roma, La Sapienza, 3-4 dicembre 2015; *Lavoro e denaro nella corrispondenza privata di donne insegnanti di fine Ottocento*, in Percorsi Storici, Rivista di Storia contemporanea, n. 4, in uscita.

ti 2015: 333-350). Terza di quattro figli (Rodolfo, morto precocemente, Isa Boghen, poi sposata Cavalieri, attiva giornalista e fondatrice di una Scuola professionale femminile a Bologna, e Felice Boghen, musicista), Emma frequenta le elementari a Brescia, poi passa a Bologna, dove si iscrive alla Scuola normale femminile *Laura Bassi*, conseguendo il diploma di maestra elementare di grado superiore, rilasciato dal Regio Provveditore di Bologna, nel 1885.

Forse proprio in occasione degli esami di diploma conosce Giosuè Carducci, a cui dedicherà e invierà molti dei suoi primi libri ed articoli, che risultano infatti conservati presso la Biblioteca del poeta[3]. Carducci era stato compagno di studi di Enrico Nencioni (1837-1896), docente di Lettere presso la facoltà di Magistero di Firenze e primo vero maestro di Emma; a lui l'allieva prediletta dedicherà uno dei primi *Studi letterari* (Boghen 1897). Fra gli insegnanti presenti nell'elenco del concorso ministeriale, ricordiamo due donne: Eugenia Levi (1861-1891), fiorentina, insegnante di Tedesco, studiosa di poesia e di tradizioni popolari e Marianna Giarrè Billi (1835-1906), poetessa amica del Carducci.

Nel 1889 consegue il Diploma di Laurea in Lettere, ottenuto a pieni voti nel Regio Istituto di Magistero Superiore femminile di Firenze. Dall'89 al 1905 la documentazione conservata presso il Fondo della scrittrice segue le sue diverse nomine a docente presso Regie Scuole normali, da quella ad Ascoli Piceno (1889), a Voghera (1890), a Parma (1891), alla *Eleonora Fonseca Pimentel* di Napoli (1892), dove resta un anno solo, chiedendo poi il trasferimento, per motivi di famiglia, alla Scuola normale *Caterina Percoto* di Udine, mentre dal 1898 è a Firenze.

Nel 1899 Emma partecipa al concorso per un lavoro leopardiano indetto dalla Deputazione di Storia patria di Ancona, con il saggio *La donna nella vita e nelle opere di G. Leopardi* (Boghen Conigliani 1898a), che venne giudicata "degna di lode" dallo stesso editore (Gragnani 2011: 29-54) a pari merito con i lavori di Giovanni Negri e Federico De Roberto. Nel 1900, per ottenere la riammissione al servizio, prende parte al Concorso generale per titoli ed esami a docente di Lettere nella scuola normale, di cui prima si diceva, ed è la prima in graduatoria. Il 15 ottobre del 1900 viene nominata Docente di Lettere presso la Scuola Normale di Brescia, dove rimane alcuni anni, se nel 1902 accetta l'incarico di consigliera del Comitato locale dell'Associazione degli insegnanti delle scuole secondarie.

Nel 1902 è nominata da Mestica socia corrispondente e poi socia onoraria della Regia Accademia di Storia patria delle Marche, nomina accompagnata dalla motivazione "che coll'ingegno e cogli studi

3 La scrittrice figura nell'*Indice dei corrispondenti* del grande poeta e docente bolognese, consultabile anche online: [http://www.casacarducci.it/documenti/77877], ma non in quello dei *Destinatari*: [http://informa.comune.bologna.it/iperbole/media/files/lett_ednaz.pdf]

è decoro vero della Nazione"[4]. Finalmente, nel 1905 ottiene un riavvicinamento e viene trasferita nella Scuola normale femminile *Massimina Rosellini* di Firenze, poi il 27 luglio 1906 diviene ordinaria di lettere nella Regia scuola Tornabuoni, sempre in Firenze dove, il 19 settembre 1906, con decreto di nomina da reggente a ordinaria di Lingua e lettere italiane nelle Regie Scuole normali, passa da uno stipendio di L. 2.200, a uno stipendio, come ordinaria del secondo libello, di 2.900 lire. È forse il momento di maggiore e fervida attività, che coincide con l'inizio di una lunga e fortunata carriera di autrice di libri scolastici per l'editore fiorentino Roberto Bemporad, cui rimarrà legata fino al 1927, quando inizia a farsi sentire un vento diverso e sfavorevole, come testimonia lo stesso Bemporad nella lettera raccomandata a lei inviata il 26 marzo 1927:

> Ella deve aiutarmi in un momento difficilissimo che sto passando. […] Devo perciò rivolgermi agli autori che più sono miei amici ed a cui più può interessare il buon andamento della mia Ditta per pregarli di aiutarmi in questo frangente. Voglia dimostrami ora, come sempre, amica mia e della Società che Le ha sempre dato la sua amicizia ed il suo appoggio (del resto da Lei ben meritati) [...]. Le difficoltà sono tante che bisogna aiutarsi a vicenda[...][5].

2. Un inarrestabile fervore

Il decennio dal 1889 al 1899 è quello che vede l'esplosione creativa e letteraria della nostra. Le due modalità di lavoro, creativa e critica, procedono, in questi primi anni, parallele, poiché affianca la scrittura di racconti e novelle alle monografie di critica letteraria su personaggi e artisti, alle recensioni di libri.

Oltre ai preziosi e accurati scritti critici intorno ad autori della storia letteraria (dopo i primi studi sull'amicizia in Alfieri e Schiller, messi a confronto, troviamo monografie su Parini, Dante, Leopardi, Carducci, sul Melodramma e l'epica tedesca), in questi anni Emma scrive un libro di racconti per ragazzi, *Racconti semplici* (Boghen Conigliani 1891/1896), che le fanno meritare gli elogi di De Amicis, e *Rose di macchia* (Boghen Conigliani 1893a/1901), una raffinata raccolta di pensieri e aforismi, massime e sentenze, che ottenne l'attenzione di Neera, Carducci, Fogazzaro, Castelnuovo, Conti, Fanti, Virgili e recensioni elogiative su diverse riviste, come ricorda Canevazzi: "La *Gazzetta Letteraria* di Torino, la *Cultura* di R. Bonghi, la *Biblioteca* di G. Finzi, la *Natura ed Arte* di Milano, la *Nuova Rassegna* di L. Lodi, il *Fanfulla della Domenica* di Roma" (Canevazzi 1898: 103).

4 ACGV, fondo *Boghen Conigliani*, cartella 5.
5 ACGV, fondo *Boghen Conigliani*, cartella 34.

Nel 1894 la monografia *La divina commedia, scene e figure. Appunti storico-critici ed estetici*, pubblicata a Torino da Clausen (Boghen Conigliani 1894/1900), fu apprezzata da "Nencioni, Marradi, Fornaciari, Isidoro Del Lungo, De Amicis, Martini, D'Ancona, Reyna" (Canevazzi 1898: 104-105). Nel 1896 pubblica un'altra raccolta di novelle, *Nella vita,* che contiene le novelle: *Babbo Ambrogio*, *Souvent femme varie*; *Chi più intende...*; *Sventura*; *Un segreto*; *Orgoglio d'artista*; *Post mortem*; *Guarigione*; *Verso il tramonto*. Negli *Studi Letterari* pubblicati da Cappelli nel 1897 (la copia da me consultata in Archiginnasio a Bologna, così come quelle di quasi tutti i suoi libri, spediti e dedicati ad amici letterati, reca la dedica manoscritta al prof. Camillo Antona Traversi, "con sensi di ossequio e di ammirazione profonda da parte dell'A."), sono raccolti tredici saggi già pubblicati in riviste o scritti in occasione di conferenze, come lo studio su *Carmen Sylva*, frutto di una *Conferenza tenuta a Bologna, per incarico del Comitato per il miglioramento della donna*, presieduto dalla sorella Isa (Dalla Casa 1984 – 1985: 145-165; Miniati 2015: 338).

Il lungo saggio d'apertura è una rievocazione, in occasione della morte, della figura di Enrico Nencioni, suo professore di Lettere presso l'Istituto Superiore di Magistero di Firenze, figura importante di letterato e maestro di vita. Ce lo descrive compagno di scuola di Ferdinando Martini, amico di Giosuè Carducci, istitutore adolescente nella scuola maschile di Pietro Thouar, insegnante poi presso l'Istituto della S.S. Annunziata e presso il Magistero. A differenza dei puri eruditi, secondo Emma Boghen, che vede rispecchiate nel maestro scelte metodologiche da lei stessa condivise e praticate, Nencioni "visse più che non scrivesse", e ha nel suo stile saggistico

> l'incanto della conversazione: […]. Mise ne' suoi ritratti la vita e il movimento […] (poiché) per conoscere bene una cosa, o una persona bisogna simpatizzare con essa e ricrearla per così dire in noi stessi" (Boghen Conigliani 1897: 15-16).

Rileva inoltre nel letterato fiorentino una grande capacità di mettere assieme varie espressioni (artistiche, musicali) e l'ammirazione per un'arte "che interpreti la società in cui vive", come quella di Walt Whitman: "Dalla grande America spera il vero poeta moderno, che dipingerà i grandi commerci e le esposizioni, le linee delle Ande, le tempeste dell'Atlantico e la flora portentosa dell'Oceano Indiano, l'uomo di Parigi e il selvaggio della Groenlandia", perseguendo il fatto che

> l'arte ha una divina unità […] non muta essenza, ma ritrae solo dal presente la vera efficacia che la rende possente e durevole (Boghen Conigliani 1897: 29).

Dal 1898 al 1902 collabora assiduamente alla *Rivista Bibliografica Italiana* di Firenze, per la quale prepara recensioni a moltissime opere di letterate e scrittrici coeve, tra cui Linda Malnati, Luisa Anzoletti, Anna Vertua Gentile, Sofia Fortini Santarelli, dimostrando di saper leggere e interpretare a tutto tondo la presenza femminile sia all'interno della tradizione letteraria, nelle grandi figure femminili del passato, sia all'interno del mondo letterario italiano coevo.

Dal 1899 in poi scrive recensioni, di cui tiene accurata nota manoscritta, con la frequenza di tre o quattro al mese a libri come *Angelita* di Anna Vertua Gentile, alle poesie di Rachele Botti Binda (recensione a *Usque vivam et ultra*, poesie, pubblicato da Zanichelli nel 1901, pubblicata nel fascicolo 10 di luglio 1901), o a *Santa Caterina da Siena*, profilo di Caterina Pigorini Beri, pubblicato da Barbera nel 1900 (25 luglio 1901), a *Fiori e sogni* di Jolanda, (recensione pubblicata il 10 settembre 1901) o a *Il libro delle ore,* sempre di Jolanda (recensione pubblicata il 25 ottobre 1901). Emma tiene nota di tutte le sue recensioni così come dei giudizi ricevuti sulle sue opere. Di *Rose di Macchia* si occuparono ben 23 periodici, fra cui il *Fanfulla della Domenica* (13 maggio 1893) e *Il resto del Carlino*, (9 gennaio 1893). I *Racconti semplici* vennero recensiti su *Il Corriere di Parma,* La *Gazzetta Ferrarese*, il *Giornale del Friuli* di Udine, *Il cittadino* di Modena, *L'arte della stampa*, *Il pensiero italiano*, e fra i letterati dal De Amicis. La conferenza *La madre nei poeti italiani,* tenuta al Circolo Filologico di Firenze nel 1898, fu pubblicata nella *Rassegna Nazionale*, e ne parlarono con lode sia tre giornali di Firenze: *La Nazione* (13 aprile 1898), il *Fieramosca* (13 aprile), il *Corriere italiano*, (13 aprile), sia *Il Friuli* di Udine, (14 ottobre 1898), *Il vessillo israelitico* (Casale, ottobre 1898), la *Cordelia* (Firenze, 6 ottobre 1898), la *Roma letteraria* (Roma, 25 novembre 1898), e la *Rivista Bibliografica Italiana* (Firenze, 10 maggio 1899).

Lo spirito con cui Emma scrive le sue opere critiche è, secondo le sue stesse parole, quello di fare cosa utile agli studenti. Questi sono i giudizi espressi sullo studio della commedia goldoniana *La famiglia dell'antiquario*, da parte di commentatore anonimo su *La sentinella* di Brescia, l'8 luglio 1902:

> La distinta professoressa di lettere italiane nella Scuola Normale "Veronica Gambara" già tanto favorevolmente nota alla nostra città, ha testé pubblicato un chiaro commento goldoniano d'una delle men note commedie del riformatore del nostro teatro: La famiglia dell'antiquario. L'indefessa autrice presenta un lavoro fatto con ogni miglior cura analitica e che risponde allo scopo pel quale fu scritto, quello cioè di giovare agli alunni tutti delle scuole secondarie. Di commenti scolastici in generale ve ne son molti, diremo anzi francamente troppi; ma di commenti che nel tempo stesso siano storici,

estetici, letterari e grammaticali ve ne son pochini e ve ne sarebbe invece tanto bisogno. La chiara scrittrice ha dato il buon esempio incominciando a colmare tale lacuna e lo fece con la maggior cura e col miglior esito. Ma oltre il merito intrinseco del lavoro, del quale ognuno può facilmente giudicare, la signora Boghen-Conigliani ne dimostra un altro estrinseco al medesimo, dando prova di una fine percezione letteraria e artistica, con la scelta della Commedia del grande Papà Goldoni da lei commentata. [...]. La commentatrice aggiunge al volume un utile indice alfabetico delle cose notevoli e una pregiata bibliografia goldoniana giovevole assai agli studiosi[6].

Sono gli anni delle sue numerose collaborazioni a riviste letterarie, tra cui *La Roma letteraria* di Vincenzo Boccafurni, su cui scriveva anche Grazia Deledda, *Il vessillo israelitico*, la rivista *Mamma* di Gualberta Alaide Beccari.

L'attenzione alle figure femminili, secondo un atteggiamento comune alle "insegnanti artiste" di scuole secondarie, come Carmela Baricelli, che in *Serto Muliebre* (Baricelli 1904) stabilisce una sintetica ma efficace genealogia letteraria femminile, è rilevabile nella scelta di analizzare sia figure di donne reali o del mito, sia la figura della donna nella vita e nell'opera di letterati.

Secondo questa metodologia Emma si avvicina a Leopardi con *La donna nella vita e nell'arte di Giacomo Leoparti* (Boghen Conigliani 1898a), pubblicato in occasione del centenario della nascita del poeta recanatese, soffermandosi sulle figure di Adelaide Antici, Ferdinanda Leopardi-Melchiorri, Paolina Leopardi, Marianna Brighenti, Teresa Carniani Malvezzi, Antonietta Tommasini, Paolina Ranieri. Importanti ricostruzioni del femminile si trovano nei saggi *La Gudrun*, pubblicato nel 1899 sui n. 154-155 de La provincia di Modena, *Ermengarda*, *Vittoria Colonna* e *Hroswita*, pubblicati tutti prima del 1898 su la *Roma Letteraria* (Canevazzi 1898: 109-112) o nello studio dedicato alla madre in Goethe e nei poeti italiani (Boghen Conigliani 1898c).

3. Un progetto editoriale femminile: l'Antologia italiana

Tra il 1906 e il 1909 Emma Boghen diresse in prima persona e coordinò per la Casa Editrice R. Bemporad e Figlio, Società tipografica fiorentina, un progetto editoriale originale e innovativo, che si rivelò fonte di cospicui guadagni per l'autrice e per l'editore. La documentazio-

6 ACGV, fondo *Boghen Conigliani*, cartella 5.

ne conservata presso l'Archivio Storico Giunti di Firenze è costituita da lettere, rendiconti annuali, contratti editoriali e numerose e regolari ricevute di pagamento sottoscritte da ciascun collaboratore, raccolte dall'editore o da Emma stessa durante i suoi numerosi viaggi in giro per l'Italia. Il gruppo di lavoro era costituito da 19 autori, tutte donne, con l'unica eccezione dello storico e critico letterario Rosolino Guastalla, che aveva già collaborato con la casa editrice Bemporad. Tutte e tutti i collaboratori dell'impresa editoriale appaiono sulla copertina con la designazione di insegnanti di Lettere di Regie Scuole Normali, e sembrano dai nomi (ma il famigerato elenco dei cognomi ebrei è ancora lontano) tutti correligionari di Emma Boghen Conigliani. La documentazione commerciale relativa all'Antologia, raccolta presso l'Archivio Storico Giunti Editori di Firenze, mostra le ricevute per cui tutte le autrici appaiono in "subappalto", cioè vengono pagate dall'editore, tramite la curatrice, per il numero delle pagine prodotte, mentre alla sola Boghen è destinata una percentuale annuale sulle vendite[7].

I fascicoli si presentano rilegati in brossura e in 16°. Conservano una sequenzialità e una uniformità editoriale che ne preannuncia il valore di collana (colore, dimensioni, numero delle pagine, caratteri, note, formato editoriale). Nessuno, tranne il volumetto curato da Maria Cleofe Pellegrini, reca una introduzione. È l'unico a portare una premessa dal titolo *Due parole per intenderc*i, in cui l'autrice, ringrazia dell'opportunità "l'egregia ideatrice e compilatrice della collezione di classici, di cui il presente volumetto fa parte", e si rivolge ai suoi giovani lettori spiegando motivi e criteri della sua scelta antologica. La scelta, dichiara, fu fatta per "giovani e giovanette delle scuole normali", con l'intento di dare spazio al pensiero politico del grande fiorentino, che amò l'Italia e "ne vagheggiò la libertà e la grandezza, ne sentì nelle viscere lo strazio" (Pellegrini 1907: IV-V). Ciascuna monografia offre un più o meno ricco apparato di note esplicative. La parte critica si evidenzia nelle note, in cui la curatrice o il curatore del libro esercita l'impronta critico-letteraria più personale. Non si tratta di appunti o di schemi, ma di semplici note al testo, di tipo metrico, lessicale, sintattico, estetico, storico. Nel fondo Ada Borsi della Biblioteca dell'Archiginnasio i volumetti dell'Antologia si presentano rilegati in unico volume dall'VIII al XXII (manca il volumetto XXI). Ogni volumetto presenta un numero minimo di pagine, il più sottile è il volume su Lorenzo de' Medici, curato da Rosa Errera, insegnante di Lettere nella Regia Scuola Normale *Gaetana Agnesi* di Milano, di sole 46 pagine.

Come coordinatrice, Emma si occupò del numero maggiore dei volumetti antologici, curando in particolare le edizioni di *Giovanni Boccaccio* e dei *Novellisti minori del secolo 14°,* l' *Età delle origini: poesia e*

7 ASGE, Firenze, Fondo Bemporad. 20.10.1. *Boghen Conigliani Emma* (13 giugno 1906-8 febbraio 1926).

prosa (secolo 13°), Ugo Foscolo, *Giuseppe Parini*, *Gasparo Gozzi*, *Giacomo Leopardi*, *Giuseppe Mazzini*, *Francesco Petrarca* e *Dante Alighieri*.

Collaboratrici della collana furono Ada Borsi, Chiarina Comitti, Eugenia Dal Bo, Rosa Errera, Clelia Fano, Emma Leffi Foà, Anna Levi, Anna Manis, Maria Cleofe Pellegrini, Laura Romagnoli-Zanardi, Elisa Mochi-Tacchi, Paolina Tacchi, Emma Toti, Maria Tovini, Pia Sartori Treves, Erminia Vescovi e Rosolino Guastalla, insegnanti di Lettere di Scuole Normali dell'Italia settentrionale (fig.1).

Dal 1906 al 1914 Emma Boghen appare interamente assorbita dalla produzione scolastica e abbandona per sempre quella critico-narrativa. Con la data del 1914 sono presenti nelle biblioteche nazionali italiane solo sette titoli a sua firma e tutti scolastici. Sappiamo dalla corrispondenza con l'editore Bemporad che i tempi si stanno facendo per entrambi più difficili da vivere e, dopo il 1927, i toni delle lettere diventano concitati e febbrili. Ma una pericolosa epurazione arriverà, meno di un decennio dopo, e sarà sancita dalle leggi razziali del 1938: un terribile colpo di scopa e un vero e proprio rogo hanno cancellato dalla materialità degli archivi e delle biblioteche un numero incalcolabile di libri scolastici e di letteratura per l'infanzia, colpevoli solo di essere stati scritti da autori e autrici ebrei. Con una circolare nell'agosto del 1938 il Ministro Bottai incaricò editori e scuole di sostituire ed eliminare dagli elenchi dei libri adottati tutti i quei testi i cui autori fossero "di razza ebraica". A seguito della nomina di una Commissione per la Bonifica Libraria (13 settembre 1938) furono colpite le case editrici e, oltre gli autori, si segnalarono anche i collaboratori (traduttori, curatori, prefatori) di religione ebraica da allontanare. Furono redatti tre diversi elenchi di autori ebrei, tra cui autori di manuali scolastici di Letteratura fondamentali, quali il Bacci-D'Ancona e autrici di libri scolastici e di letteratura per l'infanzia (Fabre 1998: 114-128).

In un articolo anonimo di *Critica fascista*, dal titolo *Bonifica Libraria*, articolo poi ripreso su due riviste per la scuola, *Primato educativo* e il *Giornale della Scuola Media*, si punta il dito contro autrici e autori ebrei di letteratura per l'infanzia:

> Ecco l'ammonticchiarsi davanti ai nostri occhi di libri di letteratura amena, la quale talvolta ama specializzarsi in letteratura per l'infanzia. Affondiamo le mani in questi mucchi. Ci accorgiamo che i nostri fanciulli cantano sulla lira di Lina Schwarz, ebrea, e le nostre giovinette sospirano con Cordelia, ebrea, sognano con Emma Boghen-Conigliani, ebrea, o s'immalinconiscono con Haydée, ebrea, o si erudiscono con Orvieto ed Errera, ebree. E l'elenco potrebbe continuare. Che cos'è mai questo monopolio della letteratura infantile ed amena? Da che cosa nasce? [...] Ogni personaggio uscito da

penna ebraica talmudeggia, il che è quanto dire che erra interpretando, e interpreta errando, stati d'animo, impulsi, desideri, passioni. Non ci si creda, quindi, inesorabili se proponiamo che in questo campo della letteratura amena e infantile sia bandita ogni indulgenza (Fabre 1998: 209-210).

La stessa generazione di donne che con generoso fervore era arrivata finalmente alle porte dell'istruzione superiore e aveva dato prova dell'esistenza di sé come di una folta schiera di studiose attente e documentate, quella generazione di donne ebree che aveva creduto alla cittadinanza e aveva messo l'emancipazione e l'istruzione di tutti e tutte come uno dei principali obiettivi della cittadinanza, scompare per sempre con le epurazioni e un ingeneroso silenzio attende di essere rotto con lo studio e il ricordo delle sue più importanti protagoniste, e fra queste Emma Boghen Conigliani.

Bibliografia

BANDINI BUTI, Maria (1941): *Poetesse e scrittrici.* Roma: Tosi.

BARICELLI, Carmela (1904): *Serto Muliebre. Creazioni femminili de' nostri maggiori poeti presentate alle giovinette delle scuole secondarie e normali da Carmela Baricelli.* Pavia: Stab. D'Arti grafiche Ottani-Bernasconi.

BIAGINI, Enza (2009): *L'umorismo in Italia di Emma Boghen Conigliani*, in COLORU, Omar, MINUNNO, Giuseppe (ed) (2009): *L'umorismo in prospettiva interculturale: Immagini, Aspetti e Linguaggi*, Atti del II Convegno Internazionale di Lucca-Collodi, 6-8 aprile 2009.Introduzione di Daniela Marcheschi.

BOGHEN CONIGLIANI, Emma (1889): *Il Filippo di V. Alfieri e il D. Carlos di F. Schiller.* Ascoli Piceno: Cardi.

(1891): *Per i ragazzi. Racconti semplici*. Parma: Battei.

(1892): *Carmen Sylva. Conferenza*. Parma: Battei.

(1893a): *Rose di macchia.* Modena: Tip. A. Namias e C.

(1893b): *La Divina Commedia. Scene e figure*. Modena: Tip. Lib. Antonio Namias e C.

(1894): *La Divina Commedia. Scene e figure. Appunti critici, storici ed estetici*. Con lettera Proemio del prof. Giovanni Fanti. Torino: C. Clausen.

(1895): *Le Ricordanze di Giacomo Leopardi. Studio critico.* Udine: Tip. Doretti.

(1896a): *Il Filippo di V. Alfieri e il don Carlos di F. Schiller. Studio critico*. Milano: Tip. C. Aliprandi.

(1896b): *Idealità leopardiane. Studio critico-estetico*. Torino: C. Clausen.

(1896c): *Nella vita. Novelle*. Torino: Clausen.

(1896d): *Le origini del Melodramma. Appunti storico-critici*. Rocca San Casciano: L. Cappelli.
(1896e): *Racconti semplici. Libro per ragazzi*. Parma: Battei.
(1897): *Studi letterari*. Rocca San Casciano: Tip. L. Cappelli.
(1898a): *La donna nella vita e nelle opere di Giacomo Leopardi.* Firenze: Barbèra.
(1898b): *Lo spirito religioso in alcuni scritti giovanili di G. Leopardi*. Potenza: Tip. Garramone e Marchesiello.
(1898c): *La madre ne' poeti italiani*: lettura fatta al Circolo filologico di Firenze la sera dell'11 aprile 1898. Firenze: Ufficio della Rassegna nazionale.
(1899): *La Gudrun*. Modena: Soliani.
(1900): *La Divina Commedia, Scene e figure*. Firenze: G. Barbera.
(1901): *Rose di macchia*. Palermo: Sandron.
(1926): *Scritti autobiografici di grandi italiani e stranieri.* Milano: Mondadori.
CAGNOLATI, Antonella; PIRONI, Tiziana (ed.) (2006): *Cambiare gli occhi al mondo intero: donne nuove ed educazione nelle pagine de L'alleanza (1906-1911)*. Milano: UNICOPLI.
CANEVAZZI, Giovanni (1898): *Profili di scrittrici italiane*. Lecce: L. Lazzaretti e Figli.
CASALENA, Maria Pia (2003): *Scritti storici di donne italiane. Bibliografia 1800-1945.* Milano: Olschki.
DALLA CASA, Brunella (1984-1985): "Mutualismo operaio e istruzione professionale femminile a Bologna. L'Istituto "Regina Margherita". Società anonima cooperativa (1895-1903)". *Bollettino del Museo del Risorgimento*, XXXII-XXXIII.
FABRE, Giorgio (1998): *L'Elenco: censura fascista, editoria e autori ebrei.* Torino: S. Zamorani.
GRAGNANI, Cristina (2011): "Istanza didattica, emancipazionismo e biografismo tardo ottocentesco: Emma Boghen Conigliani critica letteraria". FRAU, Ombretta; GRAGNANI, Cristina (ed) (2011): *Sottoboschi letterari. Sei «case studies» fra Otto e Novecento. Mara Antelling, Emma Boghen Conigliani, Evelyn, Anna Franchi, Jolanda, Flavia Steno*. Firenze: Firenze University Press.
(2013): "Emma Boghen Conigliani". CAVALLERA, Hervé; SCANCARELLO, Walter (eds.): *Scrittrici italiane dell'Ottocento e Novecento. Le interviste impossibili.* Pisa: Bibliografia e Informazione.
MINIATI, Monica (2008): *Le «emancipate». Le donne ebree in Italia nel 19° e 20° secolo*, prefazione di Mario Toscano. Roma: Viella.
(2015): "Più che italiana. Un profilo biografico di Emma Boghen Conigliani". GRAZIANI SECCHIERI, Laura (ed) (2015): *Vicino al focolare e oltre. Spazi pubblici e privati, fisici e virtuali della donna ebrea in Italia*

(secc. XV-XX), Atti del Convegno internazionale di studi organizzato dal Museo Nazionale dell'Ebraismo e della Shoah in collaborazione con l'Archivio di Stato di Ferrara, 18-19 novembre 2014. Firenze: Giuntina: 333-350.

PELLEGRINI, Maria Cleofe (1907): *Il Machiavelli. Letture scelte e annotate ad uso delle rr. Scuole normali*. Firenze: R. Bemporad e Figlio.

PIRONI, Tiziana (2013): scheda *ad vocem* su Aurelia Josz. CHIOSSO, Giorgio, SANI, Roberto (eds) (2013): *Dizionario Biografico dell'Educazione, 1800-2000*. Milano: Bibliografica. http://dbe.editricebibliografica.it/dbe/ricerche.html

ROVITO, Teodoro (1907): *Letterati e giornalisti contemporanei*. Napoli: Melfi & Joele.

VILLANI, Carlo (1915): *Stelle femminili*. Napoli: Società editrice Dante Alighieri.

Maria Montessori, molto più di un'educatrice

Mª Gracia Moreno Celeghin
UNED

Riassunto: Questa comunicazione vuole avvicinarsi alla vita e all'opera di Maria Montessori, educatrice e pedagogista italiana che ebbe e continua ad avere un'importante influenza sulla filosofia che soggiace ai progetti educativi di molte scuole nel mondo. Maria Montessori rivoluzionò la scuola italiana prima della pubblicazione del suo Metodo nel 1909 ("Il metodo della pedagogia scientifica applicato all'educazione infantile nelle Case dei Bambini"), quando cominciò a mettere in pratica le sue innovative idee nelle Case dei Bambini, in particolare nella prima che fondò, a Roma, nel quartiere di San Lorenzo. Maria Montessori credette lungo tutta la sua vita nel suo progetto e instancabilmente lo diffuse per tutto il mondo, nonostante gli ostacoli e le difficoltà in cui si imbatté.

Parole chiave: Biografia Maria Montessori; Metodo Montessori; Educazione; Infanzia; Movimento femminista.

Nella prefazione della versione italiana di *The Absorbent Mind*, pubblicato in India nel 1949, intitolato La *mente del bambino. Mente assorbente*, Mario Montessori, figlio della nota pedagogista, sottolineava la profonda intuizione della dottoressa Montessori la quale difendeva che l'educazione del bambino non può limitarsi alla trasmissione delle conoscenze da parte dell'adulto; educare invece significa guidare il bambino verso la maturità, fin dalla prima infanzia, trascendendo il tradizionale concetto della formazione scolastica (Montessori 1952).

Maria Montessori un secolo fa poneva le basi di una concezione educativa rivoluzionaria. Il suo percorso cominciò agli inizi del secolo XX, prima della pubblicazione nel 1909 del testo sul quale si fondamenta la pedagogia moderna: *Il metodo della pedagogia scientifica applicato all'educazione infantile nelle Case dei Bambini* (Montesori 1909). L'opera riscontrò un enorme successo, specialmente all'estero e si tradusse in diverse lingue diffondendo rapidamente le idee della pedagogista in Europa, in Asia e in America, ragione per cui fu chiamata ad assistere a dei congressi e seminari e a impartire dei corsi di formazione in Inghilterra, Germania, Olanda, Spagna, India o negli Stati Uniti. Montessori lavorò per quarant'anni all'opera (la pubblicò quattro volte),

aggiornandola con le nuove sperimentazioni che fece nelle numerose Case dei Bambini che furono fondate (De Serio 2013).

Il metodo, un secolo dopo la pubblicazione, gode ancora di una forte vitalità: 22.000 scuole attive, di ogni grado sebbene la maggioranza siano scuole elementari e medie, di cui 5000 negli Usa, 1200 in Germania, 370 in Irlanda, 220 in Olanda, 200 in India, 150 in Giappone ma la cifra aumenta fino a 66.400 tenendo in conto le scuole a indirizzo montessoriano (Baratta 2014). Purtroppo, e come si suol dire, "in casa del fabbro coltello di legno" e in Italia il metodo è presente solo in 150 scuole e quasi solo materne ed elementari e concentrate soprattutto al Nord d'Italia (con eccezioni di rilievo come la scuola "Giacomo Costa" di Salerno o la scuola media paritaria di Perugia che raggruppa scuole secondarie superiori di II grado[1]).

Quali sono le basi su cui si fondamenta il metodo montessoriano? Analizzandole si verificano alcuni principi che, a distanza di oltre un secolo, sono vigenti nell'attuale sistema educativo e si rilevano gli aspetti più consoni alla convinzione che il bambino debba crescere per diventare una persona responsabile di sé stessa e della propria formazione, saper convivere in società e far parte del mondo e migliorarlo. Un bambino a cui occorre non più frenare i suoi impulsi, non più dirigere verso un'educazione stabilita ma spingerlo a sviluppare la propria spontaneità, la propria scoperta del mondo seguendo i suoi ritmi e interessi.

Le basi pedagogiche del metodo Montessori si allacciano al positivismo imperante dell'epoca e all'ordine naturale della conoscenza. La novità rivoluzionaria probabilmente risieda nella convinzione che a promuovere l'apprendimento sia la libertà a cui il bambino viene esposto in un ambiente sereno, su misura, dentro una casa per e dei bambini in cui i sensi si sviluppano in un modo libero e naturale, senza costrizioni. Montessori elaborò un metodo scientifico basato sull'esperienza che il bambino vive attraverso lo sviluppo sensoriale e la propria interazione con il mondo e con in compagni manipolando un materiale costruito secondo criteri scientifici e svolgendo delle attività specifiche che vanno dagli esercizi più semplici ai più complessi i quali preparano il bambino in modo naturale alla lettura, la scrittura e la matematica.

> Poiché al centro del metodo Montessori vi è il bambino – e non più la maestra – e poiché il bambino apprende autonomamente attraverso l'utilizzo attivo del materiale strutturato – e non più ascoltando passivamente la lezione teorica – la maestra diventa la mediatrice tra il bambino e il materiale, la risorsa umana necessaria a porre il bambino in rapporto con il proprio oggetto di apprendimento (De Serio 2013: 52).

1 Per ulteriori approfondimenti sulle scuole secondarie Montessori e sulla storia della loro istituzione cfr. Tornar, C. (2007): *La pedagogia di Maria Montessori tra teoria e azione*. Milano: Franco Angeli.

Il maestro osserva la naturale evoluzione dei bambini che hanno totale libertà per scegliere il materiale con cui interagire tutte le volte che desiderano, che impara in maniera indipendente, anche dai propri errori, senza costrizioni in modo che scaturisca in lui la naturale predisposizione ad imparare e a sviluppare le proprie potenziali abilità sensoriali, motorie e comunicative. (Bosna 2015). In questo modo, in quest'ambiente sereno, il bambino acquisisce senza premi né castighi la disciplina e i valori necessari per vivere in società lungo un processo continuo che può e dovrebbe durare tutto il suo percorso educativo.

> Un processo che si fa garante del principio dell'apprendimento individualizzato, poiché favorisce le scelte personali e risponde alle motivazioni individuali di ogni bambino, ponendo al centro del processo educativo i suoi interessi e la loro spontanea manifestazione (De Serio 2013: 47).

L'obiettivo di Maria Montessori era che il bambino diventasse un adulto libero e responsabile delle proprie scelte considerandolo nella sua globalità (corpo, mente e anima). È facile immaginare la rivoluzione che provocò questo metodo presentato per sostituire un sistema educativo costrittivo e punitivo, con aule costruite per bambini grandi, con i banchi predisposti in fila (in quante scuole oggigiorno sono ancora così...). L'aula Montessori invece è un ambiente aperto e disposto in modo strutturato in diverse aree tematiche (linguaggio, matematica, scienze, arte, vita pratica...) con il materiale per le diverse attività esposto su scaffali aperti e visibili, facilmente raggiungibili dai piccoli, e sedie e tavolini con diverse misure per lavorare da soli o in collaborazione con i compagni (Trabalzini 2013). In effetti, il metodo Montessori ha un chiaro collegamento con alcuni dei principi pedagogici e didattici attualmente in vigore, come per esempio l'importanza della motivazione intrinseca e il lavoro collaborativo e cooperativo.

Ma com'è nato il germe di un metodo che difende la libertà di scelta dell'infante, lo sviluppo delle sue capacità cognitive e formative che lo incammini verso una vita consapevole e responsabile?

Maria Tecla Artemisia Montessori era nata a Chiaravalle (Ancona) il 31 agosto 1870 ed era figlia unica di genitori di borghesi liberali e cattolici. Crebbe in un ambiente benestante, dapprima a Firenze per poi trasferirsi definitivamente a Roma nel 1875, città in cui compì gli studi orientati verso l'indirizzo tecnico-scientifico alla "Regia scuola tecnica". Nel 1890 frequentò il corso di laurea in scienze naturali, unica strada possibile che le permettesse di frequentare due anni dopo la facoltà di medicina presso l'Università La Sapienza, come finalmente fece, essendo una delle primissime donne a laurearsi in medicina nel 1896, con la specializzazione in psichia-

tria. Fu una decisione che segnò il suo destino, a livello professionale e anche personale. Come in tutte le attività che intraprese lungo la sua vita, si dedicò con passione allo studio delle diverse materie, ottenendo menzioni e premi. Spiccò in psichiatria, pediatria e igiene, materie che avrebbero indirizzato le sue scelte professionali, ed ebbe l'opportunità di lavorare in istituzioni diverse, come nel manicomio dell'ospedale di Santa Maria della Pietà di Monte Mario, la clinica psichiatrica dell'Università di Roma presso cui ottenne la nomina di assistente, dopo essersi laureata nel 1896. In clinica si dedicò al trattamento dei bambini con problemi psichici collaborando strettamente con Giuseppe Ferruccio Montesano, psicologo e psichiatra con cui inizierà un rapporto sentimentale che durò fino alla nascita del loro figlio, evento che Maria dovette vivere in maniera drammatica dal momento in cui dovette staccarsi da lui pochi giorni dopo essere nato. E questo è uno degli aspetti della vita di Maria Montessori più ammirevoli e su cui vale la pena di soffermarsi. Alla fine dell'Ottocento, essere madre fuori dal matrimonio significava essere emarginate dalla società e vivere con il peggiore degli oltraggi dati a una donna. Montesano finalmente preferì svincolarsi da Maria in quanto avrebbe dovuto dare delle spiegazioni che sarebbero risultate quanto meno imbarazzanti, nonostante ci fosse una tolleranza permissiva verso l'uomo che aveva delle avventure amorose fosse o non sposato. Ma per una donna era l'opposto: innamorarsi di un uomo, avere un rapporto con lui, benché potesse condurre al matrimonio, non importava assolutamente niente, era un fatto condannato dalla società e come tale la donna era sempre vilipendiate. Maria avrebbe voluto condividere la sua vita con Giuseppe ed educare il loro figlio con i principi educativi che lei stessa avrebbe costruito ma la carriera di lui, la classe sociale a cui apparteneva, il peso di un figlio concepito fuori dal matrimonio, l'opposizione della madre di lei spinsero Montesano a "convincere" Maria a dare in adozione il figlio Mario. Possiamo immaginare lo strazio di Maria quando dovette separarsi da lui, un dolore che avrebbe stroncato il senno di qualsiasi madre ma non in Maria Montessori. Riuscì a sopportare il dolore della separazione e a costruirsi la vita senza di lui e, dalle ceneri della sua maternità stroncata, dedicare la sua vita ai più piccoli, ai più deboli e spesso orfani e abbandonati. "L' intera opera della Montessori - e qui sta l'aspetto più rilevante della sua tragedia privata - rispecchia l'esperienza personale di Maria, il dramma universale di essere abbandonata e di abbandonare" (Fiori 1999). Maria Montessori potrebbe essere considerata la "mamma di tutti i bambini" e per loro elaborò un metodo che rivoluzionò i principi educativi; per difenderlo e diffonderlo viaggiò per tutto il mondo e si espose alle critiche e all'opposizione di autorità e istituzioni. È sempre stata una donna dal forte carattere, da quando impose ai genitori la sua decisione di frequentare la facoltà di medicina o quando, più tardi, dovette affrontare Benito Mussolini durante gli anni in cui si si applicò il suo

metodo nelle scuole dell'Italia fascista. Il figlio di Maria intanto fu allevato da una famiglia di contadini che lavorava nelle terre della famiglia Montessano, nel Lazio, e Maria poté visitarlo nascondendogli la sua identità. Possiamo immaginare l'amore che covava verso il ragazzo che cresceva ignaro di chi fosse questa donna che lo andava a trovare, gli portava dei regali e addirittura esperimentava con lui alcuni dei materiali e delle attività che stava elaborando per la Casa dei Bambini[2]. Per quindici anni Maria Montessori fu capace di nascondere il suo amore materno fino a quando non morì la madre adottiva di Mario e finalmente poterono vivere insieme, sebbene fosse presentato ufficialmente come un suo nipote o suo figlio adottivo fino a quando, già adulto, fu pubblicamente riconosciuto. Il rapporto fra madre e figlio si strinse da allora sempre di più, e non si separarono fino alla morte di Maria tranne in contate occasioni[3], ampliandosi al piano professionale fino al punto che Mario si fece una figura presente, spesso all'ombra della pedagogista: collaborò con lei in tutti i suoi progetti, fondò e organizzò l'Associazione Montessori Internazionale (AMI), l'accompagnò nei suoi viaggi e contribuì alla formazione dei docenti. Alla morte di Maria, e fino alla sua propria, continuò a diffondere le teorie educative di sua madre. Fu, indubbiamente, un rapporto indissolubile, come se sentissero il bisogno di non stare lontani l'uno dall'altra dopo gli anni della separazione.

Negli anni immediatamente posteriori alla nascita di Mario, Maria Montessori partecipò in Europa a numerosi convegni pedagogici e conferenze con l'obiettivo di destare interesse negli esperti e di sensibilizzare l'opinione pubblica verso l'importanza dell'educazione. Si dedicò in corpo e anima dapprima alla rieducazione dei bambini minorati mentali e, in seguito, estese i suoi studi (basati sugli studi svolti da Itard e Seguin[4] soggiornando a Parigi tra il 1897 e il 1898) a tutti i fanciulli animata dagli speranzosi risultati ottenuti con i bambini *anormali* (definiti così tristemente in quell'epoca). Come pedagogista era convinta che la formazione fosse una questione sociale e che soltanto attraverso l'educazione del bambino si potesse rigenerare l'umanità (Tornar 2007).

Con queste convinzioni non poteva non difendere il ruolo della donna nella società propugnando l'emancipazione femminile attraverso

2 La prima "Casa dei Bambini" fu fondata da Maria Montessori il 6 gennaio 1907 nel quartiere di San Lorenzo, a Roma. Concepita inizialmente per accogliere i figli degli operai residenti dei caseggiati romani. In questa scuola Maria concepì ed esperimentò le sue teorie pedagogiche. Per saperne di più, ved. Foschi, R. (2007): "Maria Montessori e la prima Casa dei Bambini dell'Istituto Romano di Beni Stabili (1907)". *Giornale di storia contemporanea*, vol. 10, 160-174 e Foschi, R. (2008): "Science And Culture Around The Montessori's First "Children's Houses" in Rome (1907–1915)". *Journal of the history of the behavioral sciences*, 44, 238-257.

3 Una di queste occasioni fu dopo il terzo e ultimo viaggio di Maria negli Stati Uniti, nel 1917: Maria tornò in Europa da sola dopo aver assistito al matrimonio di un giovanissimo Mario con Helen Christie con la quale ebbe quattro figli e che divorziò poco dopo (Giovetti 2009).

4 Entrambi i medici studiarono le cause dei ritardi nello sviluppo cognitivo dei bambini e la loro rieducazione, in speciale i casi dei bambini selvaggi, allevati da animali (Giovetti 2009).

l'educazione. È opportuno ricordare che "nel 1900 soltanto 250 donne erano iscritte alle università italiane, 287 ai licei, 267 alle scuole di magistero superiore" (Priulla 2013: 60). Montessori, difatti, nel 1896 aveva fondato un'associazione femminile romana e nel 1899 (un anno dopo la nascita di suo figlio), diventò membro dell'Unione materna e continuò a difendere l'importanza della donna in una partecipazione attiva alla società. Partecipò come delegata in rappresentazione dell'Italia *all'International Council of Women,* tenutosi a Londra, nel 1899. Maria combaciava la sua lotta per il femminismo con i suoi studi pedagogici e nel 1898 presentò a Torino gli straordinari risultati che aveva ottenuto con i minorati mentali. Risulta evidente come gli episodi che sconvolsero la sua vita personale segnavano le sue scelte professionali: come donna il suo amore verso il suo compagno fu rifiutato (dopo la rottura definitiva con Montesano scelse il nero come colore per i suoi vestiti[5]) e come madre il suo amore verso il figlio fu stroncato dalla nascita. Come non poteva essere altrimenti (le alternative sarebbero state la pazzia e la morte) dedicò tutte le sue energie all'emancipazione delle donne e all'educazione dei bambini. Montessori fece parte di diverse associazioni femminili che difendevano i diritti delle donne, tra cui quello al suffragio[6]. Conobbe e condivise in parte le idee di Ellen Key[7] e partecipò ai congressi di Roma e di Milano del 1908, convocate dal Consiglio Nazionale delle donne italiane. In quest'associazione si sentivano rappresentate donne dell'alta borghesia che cercavano di aprire un solco nella società maschilista in cui tutte le donne avessero il proprio spazio e il proprio ruolo[8].

La Montessori assistette negli anni successivi come rappresentante della delegazione italiana a numerosi congressi, sia nazionali che internazionali. In quello di Londra nel 1899, o in quello di Napoli (1901) denunciò la situazione discriminatoria delle maestre italiane delle scuole elementari, non solo per quanto riguardava la disparità nello stipendio in confronto ai colleghi uomini ma anche per le condizioni in cui lavoravano, special-

5 La rottura con l'unico uomo della sua vita è circondata da un alone di silenzio e le informazioni non sono sicure. Rita Kramer, biografa della pedagogista, seppe dallo stesso Mario che sua madre e Giuseppe Montesano accordarono di non sposarsi ma di non farlo con nessun'altra persona. Il matrimonio di lui con Maria Aprile nel 1901 avrebbero provocato la rottura definitiva tra i due (Kramer, 1976). Altre informazioni riguardano anche la rivalità professionale tra i due scienziati, da non scartare, certamente (Giovetti, 2009).

6 Sostenne, come non poteva essere altrimenti, il diritto al voto delle donne e appoggiò il testo che fu presentato al Senato nel 1906, dall'Alleanza Pro-Suffragio. Cfr. Morelli, MªTeresa (a cura di) (2007). *Le donne della Costituente*. Roma: Laterza

7 Attivista svedese propugnava l'importanza del ruolo della donna nella società e la condivisione della sfera pubblica con quella privata. Per approfondimenti, cfr. Pironi, T. (2010b): "Da Ellen Key a Maria Montessori: la progettazione di nuovi spazi educativi per l'infanzia". *Ricerche di Pedagogia e Didattica, 5,1-Infanzie e famiglie.*

8 Scrisse addirittura un articolo: Montessori, M. (1912): *"La morale sessuale nell'educazione". Atti del I Congresso Nazionale delle donne italiane.* Roma 24-30 aprile 1908: Stabilimento Tipografico della Società Editrice Laziale, 272-281.

mente quelle destinate in scuole rurali, spesso infraumane (De Serio 2013). I bambini e le donne, questi due sono i cardini su cui girò sempre la vita di Maria, gli esseri più deboli, più bisognosi. Addirittura, durante la seconda guerra mondiale, promosse un'iniziativa che formasse del personale specializzato affinché si dedicasse a trattare i danni psichici dei bambini finché durasse il conflitto. Il progetto, purtroppo, non fu portato a termine a causa della difficoltà a mettertelo in atto sul piano internazionale (Pironi 2010).

Montessori era convinta che la specificità delle donne e la loro intelligenza, se solo gli dessero l'opportunità di sviluppare le proprie potenzialità grazie ad un'educazione formativa, avrebbero potuto apportare dei contributi decisivi alla società e ai diversi ambiti professionali. Propugnava la necessità del nuovo ruolo che dovevano svolgere le donne nella società con l'obiettivo di costruire un mondo libero. Non dimentichiamo che Maria Montessori assimilò le idee positivistiche della sua epoca che non solo applicò al suo metodo educativo ma anche ai problemi sociali senza rinunciare al ruolo della maternità.

> Per modificare la società intera, la donna avrebbe dovuto quindi diventare consapevole del suo nuovo ruolo sociale, superare il sentimentalismo tradizionale, per rileggere le ragioni del cuore alla luce della ragione ed approdare ad una nuova concezione della maternità. Si trattava di un collegamento tra scienza e società che aveva un valore molto importante dal punto di vista metodologico e che di fatto fondò un nuovo approccio alla conoscenza (Gori 2005: 253).

Maria Montessori non rinunciò mai alla fede e alla spiritualità e seppe coniugare scienza e religione, modernità e maternità[9] . Nello stesso periodo si avvicinò alla teosofia (dottrina che fondeva scienza e religione) e diventò nel 1899 membro della *Theosophical Society* di Londra e non se ne svincolò mai come dimostra il fatto che avendo viaggiato in India poco prima durante la Grande Guerra il conflitto bellico la costrinse a rimanere in quel paese (1939-1946) e alloggiò alla sede principale della società ad Adyar.

Montessori fu una donna piena di inquietudini intellettuali e nei primi anni del secolo (dal 1900 al 1906) fu docente di antropologia[10] e igiene

9 Nel 1906 criticò le idee della femminista Anna Maria Mozzoni, che sosteneva che la donna sarebbe dovuta liberarsi dai pregiudizi e diventare una «Eva moderna»; Montessori invece propugnava la «maternità sociale» di Maria di Nazareth. Anni più tardi, scrisse delle pubblicazioni su come integrare la liturgia nell'infanzia: Montessori, M. (1922): *I bambini viventi nella chiesa.* Napoli: Alberto Morano Editore e Montessori, M. (1949): *La santa messa spiegata ai bambini.* Milano: Garzanti.

10 Scrisse addirittura un libro sui caratteri fisici delle giovani donne del Lazio: Montessori, M. (1905): "Caratteri fisici delle giovani donne del Lazio". *Atti della Società Romana di Antropologia*. Società Romana di Antropologia, volume XII, fascicolo I, 3–83.

all'Istituto superiore di magistero femminile di Roma mentre frequentava la facoltà di filosofia. Dal 1904 al 1910 fu docente in antropologia nella facoltà di scienze e impartì lezioni alla Scuola pedagogica di Roma (De Giorgi 2012).

La prima Casa dei Bambini fu inaugurata il 6 gennaio 1907 nel quartiere di San Lorenzo: faceva parte di un progetto dell'Istituto Romano dei Beni Stabili che aspirava a dotare di infrastrutture alcuni dei quartieri meno sviluppati della città. A Maria Montessori fu incaricata l'organizzazione di un asilo per i figli degli operai che risiedevano in questo quartiere.[11] Le Case dei bambini non erano semplici asili o scuole ma progetti sociali che facevano parte degli ideali in cui credeva fermamente Montessori: il miglioramento dell'umanità attraverso lo sviluppo della crescita morale degli individui, e l'unico cammino per raggiungere questo fine è l'educazione.

> Ma le case divennero anche un laboratorio del suo metodo: Maria passava ore a osservare i bambini e fu colpita dal rapporto fra il bambino e l'oggetto; cominciò così a usare oggetti didattici per stimolare i loro sensi con i colori, il materiale di cui erano fatti, le forme, e ne progettò la fabbricazione, sottoposta a successive modifiche, consapevole che ogni oggetto poteva condurre l'intelligenza infantile a svilupparsi per mezzo dell'affinamento dei sensi (Scaraffia 2011).

A partire della pubblicazione del suo Metodo, nel 1909[12], Maria Montessori ebbe l'opportunità di sensibilizzare l'opinione pubblica e le istituzioni educative non solo italiane ma di molti paesi europei e soprattutto degli Stati Uniti, paese che visitò in molte occasioni, sulla necessità di modificare profondamente le fondamenta su cui si basava il sistema educativo imperante e focalizzare l'attenzione su una formazione integrale del bambino e non solo accademica che facesse sviluppare in lui i potenziali valori morali che lo trasformassero in un cittadino del mondo. La Montessori ini-

11 Ne fu aperta un'altra nello stesso quartiere, il 7 aprile del 1907. L'anno successivo, grazie ai contatti con alcuni membri della "Società Umanitaria" ne aprì un'altra a Milano e una terza a Roma, nel 1909. Fu proprio grazie alla sua partecipazione ai diversi congressi delle associazioni a cui apparteneva che diffuse i suoi metodi e le sue convinzioni e che lei stessa applicava nelle Case dei Bambini. L'appoggio che ricevette da personaggi influenti come Alice Hallgarten, i baroni Franchetti, Felicitas Büchner o Sofia Bisi Albini le facilitarono un'ampia e interessante diffusione delle sue idee e per l'apertura della quarta Casa dei Bambini, a Roma, presso le suore missionarie francescane (De Giorgi 2012).

12 Nel corso dei due decenni successivi l'opera fu tradotta in 36 lingue e fu pubblicata in 58 paesi. Nacquero associazioni come la *Montessori Society of Scotland, la British Montessori Society, la American Montessori Society*. E addirittura una rivista pedagogica, *The call of education. Psycho-pedagogical Journal – International Organ of the Montessori Movement*, con sedi ad Amsterdam e a Parigi. Nel 1916 fu fondato il Comitato Nazionale Montessori (De Giorgi 2012).

ziò così a organizzare dei corsi di formazione per maestri, prima in Italia[13] e negli anni successivi anche all'estero, in cui gli istruiva personalmente; nel frattempo numerose scuole furono aperte in Europa e negli Stati Uniti.

In Italia negli anni venti iniziarono ad aprirsi nuovi centri anche per la formazione delle scuole elementari o si modificò il curriculum di molte tra quelle già esistenti e la riforma Gentile (1923) ammise l'indirizzo montessoriano tra le possibili impostazioni educative nella formazione dei bambini tra 3 e 6 anni. Inizia nella seconda metà degli anni venti il controverso e tortuoso rapporto istituzionale tra la pedagogista e Mussolini che sarebbe durato un decennio, fino al 1934. Il regime fascista sembrò infatti interessato alle idee della Montessori in quanto un appoggio alla famosa pedagogista e al suo rinomato Metodo avrebbero sicuramente provvisto il regime di un alone di modernità e di internazionalizzazione; d'altronde Maria Montessori sapeva di aver bisogno della protezione istituzionale per ottenere sostegno economico per i suoi progetti educativi[14]. Nel 1924 infatti fu fondata L'Opera Nazionale Montessori istituita con Regio Decreto e nel 1927 iniziò a pubblicarsi il mensile dell'Opera, L'idea Montessori con il sostegno di alcuni dei ministri di Mussolini. Nel 1928 fu fondata a Roma la Regia Scuola magistrale di Metodo Montessori con i migliori auspici del regime che trovava nel sistema montessoriano un utile strumento per i suoi fini: la formazione di bambini che diventassero cittadini fedeli alla patria italiana. Ma la determinazione di Maria nel propugnare la libertà di scelta e la sua naturale predisposizione verso la pace universale provocò in poco tempo la rottura definitiva della collaborazione di Maria Montessori con il regime fascista; in effetti nella prima metà degli anni trenta lei e suo figlio abbandonarono tutti i progetti che aveva intrapreso nell'Italia mussoliniana e le scuole montessoriane, come in Germania, furono clausurate. Maria e suo figlio nel 1934 si trasferirono in Spagna, a Barcellona, dove le sue idee erano state calorosamente accolte[15] e la sede dell'Association Montessori Internationale (AMI), fondata nel 1929, fu spostata ad Amsterdam. Ma lo scoppio della guerra civile spagnola li spinse a trasferirsi in Inghilterra e in Olanda. In questi anni, madre e figlio (sposato con Ada Pierson) non si separarono, Mario diventò il suo assistente e il miglior diffusore delle idee

13 Nel 1913 organizzò il primo Corso Internazionale sul Metodo, con la partecipazione di assistenti di diciotto nazionalità, specialmente statunitensi. Il corso significò la nascita del "movimento montessoriano" e l'internalizzazione del "Metodo Montessori".

14 I rapporti di Maria Montessori con il regime fascista furono in effetti costanti durante quel decennio, succedendosi incontri personali con Mussolini e i ministri della Pubblica Istruzioni. Nel 1926 ebbe la tessera fascista ed era membro onorario del partito. Tuttavia, non mancarono scontri verbali ed epistolari tra Mario Montessori e le diverse istituzioni governative (Giovetti 2009).

15 Una sua discepola, Anna Maccheroni, aveva aperto una Casa dei Bambini nel 1915. Cfr.: Sáiz, M.; Sáiz, D. (2005): "La estancia de María Montessori en Barcelona: La influencia de su método en la psicopedagogía catalana". *Revista de Historia de la Psicología*, vol. 26, 200-212.

di sua madre e viaggiarono insieme in India nel 1939 per dirigere un corso per gli insegnanti indiani dove incontrò Gandhi (De Giorgi 2012). Tra le due personalità scatto immediatamente una simpatia e un'ammirazione mutua e mantennero lunghe conversazioni durante i loro incontri (Giovetti 2009). La pedagogista visse in India fino al 1946 (costretta dal conflitto bellico che inondava l'Europa) e questo fu sicuramente uno dei periodi più felici della sua vita, circondata dalla serenità e dalla sincera accoglienza che le fu data dai suoi molti sostenitori i quali, a livello istituzionale, diffusero e sostennero i suoi progetti educativi. Vi rimase fino a quando si trasferì definitivamente in Olanda con Mario e la sua famiglia ma fu legata spiritualmente al paese asiatico il resto della sua vita[16]. Finita la Grande Guerra, passò qualche periodo in Italia in cui la nuova Repubblica italiana le offrì la fondazione di un'opera a suo nome e di riorganizzare nuovi corsi di formazione per applicare il suo metodo nelle scuole italiane.

Negli ultimi anni della sua vita ricevette numerosi premi nazionali e internazionali e fu candidata tre volte al premio Nobel per la pace. Continuò a viaggiare nonostante l'età avanzata a difendere le sue idee laddove volessero ascoltarla. In una lettera aperta a tutti i governi nel 1947 scrisse:

> Attraverso lo studio dei bambini ho indagato la natura umana alla sua origine, sia ad Est che ad Ovest, e sebbene siano quarant'anni che porto avanti questo lavoro, l'infanzia mi sembra ancora un'inesauribile fonte di rivelazioni e –mi sia concesso dirlo– di speranza. L'infanzia mi ha mostrato che tutta l'umanità è una cosa sola (Montessori 1947).

Dal 1947 al 1949 Maria e Mario, insieme ad Ada Pierson, seconda moglie di Mario (e grande sostenitrice del Metodo in Olanda) partirono per l'India per un soggiorno in cui Maria partecipò a corsi e conferenze: nuovamente fu accolta con devozione nella nuova India indipendente che aveva bisogno di essere modernizzata fin dalle radici, cioè dall'educazione. Tornata definitivamente in Europa assistette a diversi congressi e conferenze internazionali a San Remo, Parigi, Firenze, Perugia, Chiaravalle, il suo paese natale, Tirolo, Austria e Roma, attiva fino alla fine, con una sorprendente energia fisica e soprattutto spirituale, a 80 anni.

Maria Montessori nutriva delle idee e dei sentimenti fermi verso l'infanzia, considerandola la fase più determinante nella vita di tutte le persone. Allo stesso modo la concezione montessoriana del sistema educativo includeva idee che si anticipavano di un secolo come si evidenziano in queste parole descrivendo il ruolo del docente:

16 Per approfondire i rapporti di Maria Montessori con l'India, cfr. il capitolo "In India" che Paola Giovetti dedica nella sua biografia, che riporta interviste di personaggi che conobbero la pedagogista e ad alunni che assistettero ai suoi corsi (Giovetti 2009: 93-114).

Il primo passo da compiere per diventare un insegnante Montessori è quello di rinunciare alla propria onnipotenza e di accingersi con gioia a osservare. Se l'insegnante è veramente capace di sentire il piacere che viene dal veder nascere e crescere le cose sotto i propri occhi, e sa lavorare con umiltà, lo aspettano molte gioie, negate invece a coloro che di fronte a una classe pretendono di essere infallibili e avere un'autorità assoluta. Insegnanti come questi soffrono di illusioni, lontani come sono dal vedere la verità. Essi si dichiarano d'accordo sulla necessità di coltivare nei bambini la volontà perché abbiano un interesse spontaneo, ma pretendono che essa sia rigidamente controllata e repressa. Questa è una contraddizione in termini: non si può far sviluppare qualche cosa reprimendola. Disgraziatamente le persone che soffrono di illusioni non hanno logica; così questi insegnanti entrano nella scuola e incominciano ad applicare le loro contraddizioni. E fanno la cosa più facile: reprimono, comandano, distruggono. E' facile, e si fa in fretta, a distruggere, si tratti di una struttura semplice o di una complessa; chiunque lo può fare. Ma come è difficile costruire! (Montessori 2009:179–180).

Morì il 6 maggio 1952 in Olanda, a Noordwijk aan Zee. Nella sua tomba recita il suo epitaffio in lingua italiana:

Io prego i cari bambini, che possono tutto, di unirsi a me per la costruzione della pace negli uomini e nel mondo.

Bibliografia

BARATTA, L. (2014): "Metodo Montessori: inventato in Italia, diffuso altrove". [http://www.linkiesta.it/it/article/2014/11/17/metodo-montessori-inventato-in-italia-diffuso-altrove/23532; 13/5/2016]

BOSNA, V. (2015): "Maria Montessori uno sguardo diverso sull'infanzia". *Foro de Educación*. 13(18), pp. 37-50.

DE GIORGI, F. (2012): "Montessori, Maria". *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, volumen 76. [http://www.treccani.it/enciclopedia/maria-montessori_(Dizionario-Biografico); 4/4/2016].

DE SERIO, B. (2013): "Il metodo montessori e le case dei bambini. Un modello educativo per liberare l'infanzia e avviarla alla conquista dell'indipendenza". *TABANQUE Revista pedagógica,* 26, pp. 39–54.

FIORI, S. (1999): "Montessori, quella donna fu un mistero". [http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1999/06/23/montessori-quella-donna-fu-un-mistero.html; 21/3/2016]

FOSCHI, R. (2007): "Maria Montessori e la prima Casa dei Bambini dell'Istituto Romano di Beni Stabili (1907)". *Giornale di storia contemporanea*, vol. 10, 160-174.

(2008): "Science And Culture Around The Montessori's First "Children's Houses" in Rome (1907–1915)". *Journal of the history of the behavioral sciences,* 44, 238-257.

GIOVETTI, P. (2009): *Maria Montessori. Una biografia*. Roma: Edizioni Mediterranee.

GORI, C. (2005): "Oltre domani: futuro, progresso e divino nell'emancipazionismo italiano tra Otto e Novecento". *Storia delle donne,* 1, pp. 239-255

KRAMER, R (1976): *Maria Montessori. A Biography*. Chicago: University of Chicago Press.

MONTESSORI, M. (1905): "*Caratteri fisici delle giovani donne del Lazio*". *Atti della Società Romana di Antropologia,* Società Romana di Antropologia, volume XII, fascicolo I, 3–83.

(1909): *Il Metodo della Pedagogia Scientifica applicato all'educazione infantile nelle Case dei Bambini*. Città di Castello: Casa Editrice S. Lapi.

(1912): "La morale sessuale nell'educazione". *Atti del I Congresso Nazionale delle donne italiane,* Roma 24-30 aprile 1908: Stabilimento Tipografico della Società Editrice Laziale, 272-281.

(1922): *I Bambini viventi nella chiesa*. Napoli: Alberto Morano Editore.

(1947): "Letter to all Governments 1947. *A Montessori Journey 1907-2007. The NAMTA Centenary Exhibit, NAMTA Journal*, vol. 32, nº 3, 2007.

(1949): *La santa Messa spiegata ai bambini*. Milano: Garzanti.

(1952): *La mente del bambino. Mente assorbente*. Milano: Garzanti

(2009): *Come educare il potenziale umano*. Milano: Garzanti. (1ª ed.: 1947)

MORELLI, MªTeresa (a cura di) (2007): *Le donne della Costituente*. Roma: Laterza.

PIRONI, T. (2010a): *Femminismo ed educazione in età giolittiana. Conflitti e sfide della modernità*. Firenze: Ed. ETS.

(2010b): "Da Ellen Key a Maria Montessori: la progettazione di nuovi spazi educativi per l'infanzia". *Ricerche di Pedagogia e Didattica, 5,1-Infanzie e famiglie*.

PRIULLA, G. (2013): *C'è differenza. Identità di genere e linguaggi: storie, corpi, immagini e parole*. Milano: Franco Angeli.

SCARAFFIA, L (2011): "Maria Montessori·. [http://www.150anni.it/webi/stampa.php?wid=1900&stampa=1; 16/5/2016]

SÁIZ, M.; SÁIZ, D. (2005): "La estancia de María Montessori en Barcelona: La influencia de su método en la psicopedagogía catalana". *Revista de Historia de la Psicología*, vol.26, 200-212.

TORNAR, C. (2007): *La pedagogia di Maria Montessori tra teoria e azione*. Milano: Franco Angeli.

TRABALZINI, P. (2013): "Perché Montessori oggi?", *Edukacja Elementarna w Teorii i Praktyce*, 4, 77-90.

La “scrittura complessa” de Bianca Pitzorno, educadora de generaciones

Eva Muñoz Raya
Universidad de Granada

Resumen: La escritora sarda, Bianca Pitzorno, afronta en sus obras los problemas relativos a los derechos de la infancia y de las mujeres, siempre en desventaja a lo largo de la historia e, incluso, en la sociedad contemporánea; mujeres socialmente comprometidas, ajenas a los estereotipos que tradicionalmente transmite la literatura infantil. Su escritura no se basa en simplificar y ofrecer respuestas sino en hacer surgir preguntas, dudas a cualquier tipo de lector. Sus historias –con una marcada vertiente ético-educativa– se hallan plagadas de personajes femeninos que, desde el punto de vista axiológico, dan vida, poseen y experimentan los valores que la autora quiere transmitir sobre todo a un público infantil o juvenil. Valores que surgen tanto de la dimensión sociocultural como individual y otros más personales como la ecología, la inequidad del género o el choque intergeneracional, todo ello sin abandonar la vertiente de la diversión.

Palabras clave: Bianca Pitzorno; Literatura infantil y juvenil; *scrittura complessa*; educación ética; personajes femeninos.

1. Introducción

No es la primera vez que nos ocupamos de la escritora sarda Bianca Pitzorno; en otra circunstancia nos interesamos por los problemas que presentan sus textos ante el reto de su traducción, en concreto al español (Muñoz 2015). En esta ocasión hemos querido adentrarnos en la faceta educadora, hemos excavado en la vertiente ético-educativa que rezuman sus historias, si bien es una etiqueta de la que la escritora italiana huye.

La literatura no cumpliría su objetivo si no estuvieran detrás de ella los lectores, esos que leen por leer, por el puro gusto de leer, y por ello nos gustaría empezar nuestro trabajo con una reflexión general sobre la lectura y su papel dentro de la educación. El leer ha sufrido cambios,

mutaciones o revoluciones a lo largo de la historia lo cual ha ido demandando el establecimiento de nuevas técnicas. Han sido muchas las variaciones: de ser un acto solitario, silente y vital trasformado por las modificaciones introducidas por la imprenta hasta las novedades que rodean la textualidad electrónica del presente. Pero en esencia sigue siendo lo mismo.

La lectura hay que entenderla como la inmersión en un texto que implica reafirmarse o negarse mediante la asimilación de los contenidos del mismo que se reconducen hacia el yo. Esto conlleva crecer personalmente, reflexionar sobre la propia identidad, indagar sobre el propio yo (Mariani 2005). No obstante no hay que entenderlo de forma restringida como subraya De Monticelli (2004: 88):

> Il conoscere se stessi non va però misinterpretato in senso riduttivamente intimistico come «attenzione ai propri rumori e sapori interni», perchè questa emigrazione interiore corrisponde ad una perdita del mondo; invece il conoscere se stessi va inteso come un interrogare il sé in relazione al mondo che si abita, alle relazioni che vive e alle situazioni che esperisce. È dunque una pratica che non solo si attua su un piano intersoggettivo nello scambio con altri, ma si profila come culturalmente situata.

Es decir, el conocerse a sí mismo pasa por preguntarse sobre el mundo, las relaciones y las situaciones que se experimentan; se trata de aprender a cuidar nuestra existencia, en definitiva, a aprender el "arte de vivir" socrático. Y en este contexto, una de las vías fundamentales que tiene el ser humano en formación es, sin duda, la lectura que nos proporciona ese intercambio con el otro. Se subraya así el significado ético-formativo de la lectura, aunque será siempre el lector el que reconozca el significado del texto, lea el sentido para atribuirle un valor y el que lo convierta en una experiencia íntima como ha manifestado Franco Cambi, siguiendo la estela de Foucault, con independencia del tipo de texto del que se trate, más aún cuando se trata del texto literario. Combi apuntaba que:

> attraverso la fruizione letteraria il soggetto dilata il mondo della propria esperienza, affina la dialettica dei significati, si intride del virtuale e - nel bene come nel male - articola il proprio sé, lo arricchisce di dimensioni ulteriori che entrano nel gioco complesso della sua formazione. [...]. L'arte, l'immaginario agiscono come strumenti della cura di sé, anche se non possono, né devono, predeterminare dove porti quella cura di sé (2001: 113).

Y todo ello, en principio, sea cual sea el destinatario de ese proceso. Sin embargo parece que adquiere mayor peso, mayor trascendencia si nos situamos en el contexto de la literatura infantil y juvenil, aunque no debería, ya que un escritor tendría que escribir siempre lo que siente, no hacerlo solo pensando en la edad del público, o en que se quiere vender o educar al destinatario, hay que cautivarlos, motivarlos, engancharlos a una buena historia, a una buena literatura. Desde el punto de vista del autor, en primer lugar hay que tener un tema que uno sienta como ser humano, después hay muchísimos argumentos para escribir y uno más de ellos es la experiencia de la infancia.

El niño/joven vive en la sociedad y por tanto forma parte de su tejido social. No es un ser separado, apartado al que haya que proteger. Está en contacto con distintos estímulos como la televisión, escucha lo que dicen los adultos, observa la realidad que lo circunda y saca sus propias conclusiones. Por ello, no se le puede esconder las cosas, sería una hipocresía por parte de los adultos, hay que hablarle de todo para ir dotándolo de un comportamiento ético, solo es necesario cambiar o adaptar el tono. Y esta es la filosofía que irradia la obra de la escritora sarda, Bianca Pitzorno. Sus personajes han sido un instrumento valiosísimo para niños y jóvenes de varias generaciones, los mismos que se han preguntado sobre el mundo, las relaciones y las situaciones que han experimentado para poder conocerse a sí mismo; es decir, aprender a cuidar su existencia, aprender el "arte de vivir", como comentábamos anteriormente.

2. La «scrittura complessa» de Bianca Pitzorno

Si queremos hablar de la literatura de Bianca Pitzorno, al menos de aquella dedicada especialmente a un público infantil y juvenil, primero tendremos que apostillar varios elementos. La concepción imperante hasta no hace mucho de que la literatura infantil y juvenil (LIJ) es, por lo general, una literatura de segunda categoría, una paraliteratura, en la que no se plantean conflictos, que busca llegar a un sector mayoritario de lectores con un gusto literario poco formado y escasamente exigente, cuyas historias están plagadas de personajes planos y estereotipados, con una acción, a veces, superflua, con desenlaces previsibles y pocos recursos literarios, con una escritura, en general, directa y eficaz se aleja bastante de la realidad y por supuesto de lo que vamos a encontrar en la escritora italiana. En referencia a la función psicológica que desempeña esta literatura –sobre todo desde el último cuarto del siglo pasado–, esta ya no es partidaria de presentar un producto tan edulcorado como antaño: el niño es considerado como una persona

en formación que tiene que enfrentarse a la vida y no un ser indefenso al que hay que sobreproteger (Marcelo 2007: 25) y en esto Pitzorno también fue una auténtica pionera allá por la década de los setenta del siglo XX cuando empezó a publicar sus obras.

La propia escritora reconoce que en la mayor parte de sus historias se plantea "il dolore dei più piccoli, il loro disagio, senza la redenzione dell'adulto che arriva dall'alto e salva tutto e tutti" (Dell'Amore 2014). Este máximo respeto hacia su público, al que no subestina y al que habla de tú a tú –contraviniendo incluso criterios contrarios del ámbito editorial– y sobre todo el respeto hacia la literatura en sí con independencia de la edad de sus destinatarios serán sus mayores potenciales frente a aquella otra corriente de literatura juvenil que se mueve con mayor pericia por los circuitos editoriales, tal vez con barnices más comerciales. Varias generaciones de italianos han contado con páginas en las que la escritora sarda les ha proporcionado un enriquecimiento ético-personal que nos atreveríamos a definir como singular. En una entrevista que se le realizó a Bianca Pitzorno, Silvia Dell'Amore (2014), lectora y admiradora de su obra, reconocía ante ella que:

> il suo narrare la vita senza sconti, mettendone in luce gli aspetti più scomodi e meno appetibili, raccontando a chi alberga nel mondo da poco che vivere è anche morte, e dolore, e ingiustizia, e povertà, e sudiciume. Ci vuole coraggio nel dire la verità, soprattutto ai più piccoli: Bianca lo ha sempre fatto con trasparenza e umiltà, senza atteggiarsi a mentore o maestra di vita, bensì per l'appunto in qualità di mera narratrice e cantastorie".

De este modo se le reconoce una labor no tanto como *maestra di vita* (lo cual ni siquiera la propia escritora pretendía) que intenta "adoctrinar" a sus lectores sino como una narradora ni más ni menos, una de las que sabe contar historias y no lo hace desde planteamientos moralizantes[1] sino desde planteamientos éticos, valiéndose de personajes reales y fantásticos, abordando, sin tapujos, cualquier tema o argumento de la sociedad en la que vive. La escritora sarda, por otro lado, da un paso más al considerar que desde su experiencia literaria no habla a los niños, sino de los niños, perspectiva innovadora que también es clave para entender lo que ha supuesto la difusión y aceptación de

1 Aunque parezcan iguales y tengan una misma etimología "moral" y "ética" no lo son (el primero viene del latín "mos" y el segundo del griego "ethos" y ambos con el significado de "costumbre"). Nos referimos a "moral" como una serie de principios, normas y valores que rigen nuestro comportamiento; "ética" es el pensamiento previo, la parte reflexiva que nos lleva a configurar nuestros actos. La principal diferencia a nuestro juicio es que la primera tiene una base social, normas establecidas en el seno de una sociedad, y la segunda, la ética aparece como tal en la interioridad de una persona, resultado de su propia reflexión y elección.

su obra entre el público infantil y juvenil. Tampoco hay que olvidar que con cierta frecuencia los recuerdos de la infancia de la escritora italiana afloran a través de las protagonistas femeninas de sus historias.

Estamos, sin duda, ante una literatura valiente que encuentra en las protagonistas femeninas, niñas y jóvenes, socialmente comprometidas y ajenas a los estereotipos tradicionales que transmite la LIJ, su denominador común. Gracias a ellas Pitzorno encuentra el tono apropiado para hablar de todo, sin desatender los rasgos distintivos de sus destinatarios; es decir, sin preterir su insuficiente competencia lingüística, su limitada experiencia del mundo y su escaso conocimiento de la propia cultura y de otras ajenas, todo ello lejos de frenarla la motiva para hacer una literatura con mayúscula.

Bianca Pitzorno es una escritora polifacética que afronta temáticas muy variadas desde los problemas relativos a los derechos de la infancia hasta los de las mujeres siempre en desventaja a lo largo de la historia. Estas historias no se pueden desligar de un contenido ético, pero tampoco dejan de lado la vertiente de la diversión para atraer y motivar la atención de su público. Con gran maestría Pitzorno salta de la realidad a la fantasía para sumergirse en cuestiones sociales relacionadas con la infancia, enfatizando la vida cotidiana, las relaciones con la familia y los amigos, la inequidad de género, la escuela y el choque intergeneracional. Es cierto, como hemos comentado, que se adivina cierta pátina educativa, aunque en principio no fuera perseguida por la autora, que subyace a otra, quizá más buscada y deseada, nos referimos a la dimensión ética la cual ha acompañado a varias generaciones, no solo de italianos[2].

Las relaciones entre educación y ética son bastante complejas por razones históricas e ideológicas en las que la ética se entrelaza con la educación para empaparla de humanidad y de condicionalidad social, la que se exige en la formación de sujetos como ciudadanos. La ética como uno de los pilares de la educación, los valores morales e intelectuales constituyen lo esencial de todo proceso y producto educativo y a su vez de la formación humana. Los relatos de la escritora

2 Nacida en 1942, posee una personalidad poliédrica: traductora (J.R.R. Tolkien, David Grossman, Sylvia Plath entre otros) y escritora de historias tanto para niños y jóvenes como para adultos. Ha publicado desde 1970 medio centenar de obras con gran aceptación por parte del público, no solo italiano. Sus relatos se han traducido a más de una docena de lenguas entre ellas el español; por ejemplo *La increíble historia de Lavinia* (1987, 1989, 2013), *Un extraño entre nosotros* (1995, 2001), *Clorofila en el cielo azul* (1998, 2007, 2011), *La casa del árbol* (1999, 2005, 2012), *Escúchame el corazón* (2008), *Pequeña bruja* (2009) o *La voz secreta* (La Habana, 2014) entre otros. En 1996 comienza a colaborar con la Biblioteca Rubén Martínez Villena de La Habana a la que dota con más de un centenar de libros para niños. Al año siguiente obtiene el Premio La Rosa Blanca de la Asociación de Escritores Cubanos. Desde ese momento colabora con instituciones de la isla, traduce autores cubanos y algunos de sus libros verán la luz en la editorial cubana Gente Nueva. En el año 2000 es nombrada *Goodwill Ambassador* por Unicef.

sarda constituyen una especie de denuncia contra la devaluación del niño como ser despreocupado y feliz, listo para ser domesticado. Por ello rescata y comparte con Milan Kundera el concepto de *scrittura complessa,* según la cual la tarea del escritor no es la de simplificar ni ofrecer respuestas, sino la de suscitar dudas y preguntas a cualquier lector, de cualquier edad. La autora sarda ha insistido siempre en que:

> I bambini sono perfettamente in grado di capire quel che vogliamo dire loro senza la necessità di creare una storiella o un personaggio: possiamo parlare ai bambini direttamente. Se io racconto una storia che in qualche modo parla del destino di un essere umano, e se questo destino riesce a diventare, in qualche modo, specchio per una pluralità di persone, quella è letteratura, e quella è sempre stata la mia intenzione (Dell'Amore 2014).

2.1. La educación ética presente en la obra de Bianca Pitzorno

Apuntábamos anteriormente que para Pitzorno no existen temas tabú, desde sus primeras obras nos ha sorprendido con argumentos innovadores (aunque ahora no lo parezcan tanto), difíciles de explicar sobre todo a una persona de corta edad, pero para los que la escritora ha encontrado siempre el tono adecuado. Nos referimos a temas que transmiten valores más personales como: la ecología, la defensa de los animales, la desigualdad entre los géneros entre otros, que se digerían con cierta dificultad en el sector editorial infantil y juvenil de finales del siglo pasado como se apuntábamos.

Las relaciones entre adultos y niños son tratadas diluyendo las diferencias que los separan y abordándolas desde la igualdad, prácticamente al mismo nivel. Una comunión que vemos muy bien reflejada por ejemplo en *La casa sull'albero*, en cuyo título hallamos ya la representación de los dos mundos, el de los adultos en la "casa" y el de la infancia en el "árbol": la *casa-albero*, un espacio real y a la vez fantástico, infinito, poblado por extraños vecinos (perros que vuelan, gatos que hablan, bebés que maúllan y plantas carnívoras) que rodean a Bianca –la adulta– y Aglaia –la niña–. Tanto el imaginario del adulto como el de la niña se dan cita en esta historia para desposeer de connotaciones reales al árbol y convertirlo en un espacio onírico en el que pueden convivir esos dos mundos: el infantil y el del adulto (el de Bianca que en realidad es la propia escritora)[3].

3 La división de los dos universos –el real y el fantástico– aflora en muchas ocasiones a lo largo de la historia, aunque no siempre de la forma esperada; por ejemplo en un episodio

Para nuestro estudio, y por cuestiones obvias, nos vamos a detener en algunas de las obras que ven la luz en las tres últimas décadas del siglo XX, empezando por *Il grande raduno dei cow boys* (1970), su primer libro para niños y *Sette Robinson su un'isola matta* (1973), libro para jóvenes, en el que prima la aventura y la necesidad de libertad, hasta llegar a *Il re Mida ha le orecchie d'asino* (1996) o *Tornatrás* (2000). Estamos ante el grueso de la producción de Bianca Pitzorno dedicada a un público infantil o juvenil (aunque seguirá escribiendo para este público algunos años más) y dentro de ella hemos seleccionado aquellas historias que consideramos más representativas para los objetivos que nos hemos planteado en este trabajo[4].

En *Clorofilla dal cielo blu* (1974) –una historia "fantaecologica" como la define la propia escritora– se embarca en un relato en el que se defiende y se apoya a la naturaleza y al mundo vegetal frente a la contaminación que trae la moderna tecnología. Michele y Francesca son dos niños a los que sus padres mandan a Milán con un pariente. Allí conocerán a Clorofilla, una niña habitante de un planeta vegetal, que está muy enferma y su padre la envía a la tierra para que un famoso botánico la salve. Erasmus, que así se llama, consigue obtener un suero el "verdeplasma" que no solo hace que Clorofilla mejore sino que posee un gran poder que, gracias a las travesuras de Michele, Francesca y Lorenza (una amiga), convertirá la terraza del profesor en un auténtico jardín botánico; frondosidad que llega a afectar también no solo a todo el edificio sino que incluso lo hará con toda la ciudad. Ante un hecho tan insólito como este y el recelo de los vecinos y del resto de la ciudad interviene la policía. Son muchos los valores que muestra esta historia: desde la responsabilidad que demuestra Michele, el hermano mayor, en relación con su hermana pequeña; la confianza en la familia; la aceptación y adaptación a las distintas circunstancias familiares que se van presentando por parte de sus miembros (la madre de Michele y Francesca es espeleóloga y se va a encerrar en una cueva para un estudio, el padre va a apoyarla y por eso mandan a los niños con un familiar); la dedicación y entrega profesional del profesor; el altruismo y sensibilidad de la portera Cesira que, a pesar de estar pluriempleada, se encarga de los niños recién llegados; hasta la fantasía para crear una ciudad imaginaria, llena de vegetación o la serenidad

relacionado con los bebés que llegan a la casa. Los bebés hablan en verso después de una semana intensiva de enseñanzas por parte de Bianca y Aglaia y ante el estupor de la gata Prunilde, Aglaia le dice: "In fondo sono dei bambini inventati. Lo abbiamo sempre saputo. E non c'è niente di male se i bambini inventati parlano in versi" (2012: 78).

4 Quisiéramos subrayar antes de continuar que Pitzorno es una escritora que no acepta clasificaciones ni encasillamientos literarios, así que no es nuestra intención circunscribirla a una etiqueta de escritora de la LIJ; así que nuestra clasificación obedece simplemente a un criterio meramente práctico.

frente a una situación conflictiva como es la desaparición de Michele y Francesca durante más de diez días debido a un equívoco.

El tema del extraterrestre también aparecerá en *Extraterrestre alla pari* (1979) donde vuelve a tomar como protagonista a un ser de otro planeta. Es la historia de un ser extraterrestre de nueve años que llega a la Tierra para vivir un tiempo con una familia italiana. Sus padres adoptivos preguntan por el sexo de la criatura, pero sus progenitores no lo saben, pues en aquel planeta no importaba ese detalle más que a la hora de tener hijos. La educación, como es obvio, es la misma para hembras y varones, algo incomprensible para los terrícolas. Con esta narración Pitzorno se sumerge en el espinoso debate sobre la inequidad de los géneros, reforzado por el tema de la educación diferente que reciben niños y niñas.

La casa sull'albero (1984) nos presenta la historia de Bianca y Aglaia, como ya hemos visto, una mujer adulta y una niña de ocho años. Ambas manifiestan el firme propósito de abandonar la ciudad y vivir en una original casa en medio de la naturaleza. Con ellas vive Prunilde, una gata divertida y lista, dispuesta en todo momento a ser útil. Entre las tres se dará una convivencia afectuosa, que será detectada y muy bien acogida por otros personajes que irán poco a poco ampliando la "familia". El Sr. Beccaris Brullo simboliza al personaje indolente, atrevido y agresivo que pretende la atención de todo el mundo. Son víctimas de sus malos modales Amadeo, el perro bondadoso, y el pez torpedo que robó del acuario para que generara electricidad en su casa. Ambos acogen de manera afable a sus vecinas, dejando a su "dueño" completamente solo como corresponde a una persona poco tolerante y gruñona. Nina, la planta carnívora, es un personaje que inicialmente debería causar incomodidad al inoportuno vecino, sin embargo no es así ya que Beccaris le otorga un excelente trato, administrándole un filete diario[5]. También aparecen como sujetos pacientes cuatro bebés que nos llevan a una nueva atmósfera en la cual reflexionar sobre la adopción, el proceso de aprendizaje o el régimen alimenticio en el que se verán involucrados otros personajes, como la perra Dorotea que en su afán de colaboración asume un rol maternal perdiendo, incluso, su identidad al poner huevos y así poder satisfacer el cambio de dieta de los pequeños (además verá cómo le crecen alas). Y por último, aparecen los leñadores que van a representar la agresión externa a la naturaleza en general y a la comunidad de vecinos en particular. Su presencia e intervención es decisiva para que los habitantes de la casa-árbol reaccionen y unan sus fuerzas. La protagonista, Aglia, es valiente, generosa, sensible aunque la escritora no

5 En esta acción queda reflejada una vez más la actitud egoísta de Beccaris de tratar bien a quien se teme.

se detiene en describir muchos de sus rasgos, solo algún dato físico y nada más; se trata de una niña segura de sí misma, que defiende lo suyo con fuerza como cuando ve peligrar su casa del árbol; peleona como lo demuestra la primera vez que ve y discute con el otro inquilino de la casa, el Sr. Brullo: "cominciarono a picchiarsi rotolando come nei film di cawboy" (2012: 21), comportamiento poco apropiado para una niña desde los planteamientos tradicionales de la LIJ.

El denominador común de esta historia es la creatividad y la fantasía presentes en toda la narración (el árbol como escenario onírico central, las alas de Dorotea, la magia…); la cordialidad entre los miembros de una comunidad; la necesidad de colaborar para conseguir una convivencia grata; la estima por la Naturaleza desde el punto de vista estético y el aprovechamiento de sus recursos; el bienestar y la tranquilidad de un medio natural, que contrasta con el urbano, lo cual implícitamente lleva a la renuncia de muchas comodidades materiales; la responsabilidad y paciencia que asumen y manifiestan los personajes en el cuidado y educación de los niños; y la solidaridad que todos los personajes-vecinos muestran (incluido el Sr. Beccaris) a la hora de defender el interés común.

En *L'incredibile storia di Lavinia* (1985) nos encontramos con un argumento que puede parecer ciertamente peregrino y a la misma vez mágico, muy del gusto de los más pequeños, que le sirve a la escritora sarda para afrontar el tema de la lucha contra las injusticias. Un hada regala a la protagonista, Lavinia, una pobre cerillera, un anillo mágico con el que transformar cualquier cosa en "caca"; si bien en un principio lo utilizará para saciar sus propias necesidades, aprende a hacerlo para luchar contra las injusticias que la rodean. Estamos ante un relato, cuyos valores giran alrededor de los conceptos de autonomía y autorrealización (categorías determinantes en la formación de un ser humano). Se dice sobre Lavinia que "aveva solo sette anni, ma era molto esperta riguardo a queste cose perché, fin da quando aveva memoria, era sempre stata una piccola fiammiferaia randagia e aveva dovuto imparare a cercarsi da sola i ripari più convenienti" (1999: 16-17). La protagonista se muestra generosa con el hada a la que le regala una cerilla en lugar de venderle la caja; solidaria con los animales del zoo enjaulados e infelices frente a los que propone utilizar su magia para liberarlos: "e siccome Lavivia era convinta che ognuno deve avere ciò che preferisce, qualunque sia l'opinione degli altri, decise di servirsi della sua magìa per liberare i suoi amici animali" (1999: 75); pero este primer pensamiento de compañerismo, ciertamente irreflexivo, le impide ver el alcance de su plan hasta que su amigo Clodoveo le hace reflexionar sobre lo peligroso que sería para otras personas y para los propios animales que estos estuvieran sueltos. Con el

tiempo y al darse cuenta del poder que tiene en sus manos, el poder de la magia, Lavinia aparta su modestia y toma una actitud más prepotente que le lleva a pensar que está por encima de los demás. Esta actitud la hace caer en su propia trampa y convertirse en "caca", es el resultado de tanta vanidad desplegada. Pero aprende muy pronto la lección: "Essere stata lei stessa cacca anche se solo per un'ora, l'aveva riempita di saggezza. Capiva di non valere molto di più delle altre persone, e capiva anche che l'amicizia tante volte serve più di un anello mágico" (1999: 124). En esta historia se aprecia la hipocresía de las clases acomodadas que se solidarizan con los *negretti* y no con los necesitados que tienen delante como la pequeña cerillera: "Pensa a quei poveri negretti affamati che darebbero chissà che cosa per una fetta di panettone" (1999: 18). Y los personajes prejuiciosos como Eluterio Migliavacca, portero de noche de un hotel de lujo, que al ver a Lavinia con ropa cara y buenas botas piensa en una niña rica, a pesar de que llevaba la cara y las manos sucias y el cabello con nudos, y piensa que: "forse ha perduto i genitori o la gobernante", pero no se le ocurre echarla tratándola como una "stracciona" (1999: 46), porque quien tiene ropa tan costosa "può permettersi anche la stravaganza di lavarsi poco", "Questi ricchi originali" (1999: 47).

En 1991 publica uno de sus de mayores éxitos *Ascolta il mio cuore*, un libro que vuelve a reunir realidad y fantasía, todo lo que Bianca Pitzorno cuenta en esta historia sucedió realmente aunque no todo en el mismo año como ocurre en el relato. La historia posee una estructura peculiar, dividido en tantas partes como meses integran el curso escolar 1949-50 –de septiembre a junio–, desde la perspectiva de tres niñas de cuarto de primaria: Prisca, Elisa y Rosalba que con la llegada de una nueva maestra llamada Arpia Sforza (el nombre ya encierra toda la simbología del mal) convierten la escuela en un auténtico campo de batalla contra las injusticias. Se trata de la obra más autobiográfica de Pitzorno y cuyos personajes han permanecido durante varias generaciones en el corazón de muchos niños. Las protagonistas, Prisca, Elisa y Rosalba, son tres niñas luchadoras que defienden lo que creen justo, sin complejos, enfrentándose sobre todo a la actitud déspota de la maestra y a sus malos tratos.

Los mecanismos para la lucha diaria contra los atropellos son varios: Elisa abre un cuaderno bajo la voz *Ingiustizie* en el que apunta los despropósitos y abusos que la señora Sforza cometía (posiblemente con el ánimo de no olvidar ninguno en el momento de la venganza); y Prisca escribe una carta al director de la escuela para denunciar la expulsión injusta de una compañera, a pesar del riesgo de que llegara a oídos de la maestra y le aplicara el consiguiente castigo; la carta no obtuvo la respuesta deseada, obviamente, y el director se limitó a hablarle de la

diferencia de clases y por ende de educación, con un tono bastante paternalista que molestó mucho a nuestra heroína:

> Alla tua età si è troppo idealisti e non si riesce a capire quello che è veramente giusto. I grandi ci sono appunto per questo. Per guidarvi, per decidere quello che è meglio per voi. Quando sarai grande anche tu, ti renderai conto che certi elementi non sono in grado di profittare dei vantaggi dell'istruzione, e in una clase portano soltanto disordine, per cui è meglio allontanarli. Lo sai, no, cosa c'è scritto nel Vangelo? Se la tua mano destra ti scandalizza, tagliatela e gettala lontano… (2014: 169).

A Prisca solo le quedó el llanto para manifestar su impotencia y amargura. A lo largo de la historia encontramos a nuestras tres amigas inmersas en momentos de desilusión, de enamoramiento, de celos, de venganza, de dolor, de frustración, experimentando todo tipo de sentimientos y sensaciones, unos positivos y otros no tanto sobre todo cuando estaban provocados por Arpia Sforza o dirigidos a ella. Todo esto forma parte de la realidad del mundo que circunda a las tres compañeras y que las hará crecer como personas.

En *Polissena del Porcello* (1993) nos encontramos con una niña Polissena, que se entera de que es adoptada y decide escaparse y buscar a sus padres biológicos. Es una persona con mucha fantasía que se verá envuelta en mil y una aventuras de la mano de una compañía de saltimbanquis con los que conseguirá descubrir la verdad. Un libro de aventuras en el que se muestran las dificultades de crecer, la amistad y el tema literario del viaje. En el *Re Mida ha le orecchie d'asino* (1996), el descubrimiento del sexo se convierte en un hecho problemático e incluso dramático. Lalage entiende que existe un cuerpo no solo desde el punto de vita sexual, sino que ese cuerpo puede enfermarse y morir. Es necesario, desde el punto de vista de la escritora sarda, que los adultos no intenten esconder esta realidad porque, contrariamente a lo que se cree, los niños piensan en ello.

Por su parte *Tornatrás*[6] (2000) es básicamente un libro contra el poder en el que tanto en la realidad como en la fantasía suceden cosas inesperadas que cambian la vida de los personajes. Se publica poco antes de las elecciones italianas de 2001 donde era previsible que ganara Silvio Berlusconi –como así fue– y en él se pueden apreciar ciertas

6 En este caso el título del libro corresponde a un término español que en Hispanoamérica alude a un descendiente de mestizos, con caracteres propios de una sola de las razas originarias según el DLE; sin duda un guiño a la relación tan estrecha de Pitzorno con esas tierras sobre todo con Cuba.

críticas a corrientes y a personajes políticos del momento[7]. Colomba Toscani, la protagonista, es una niña de once años, huérfana de padre, que vive con se hermano y su madre; esta se encuentra sumida en una profunda depresión y se dedica a la compra compulsiva de productos que se promocionan en los canales de teletienda. La familia Toscani se traslada a Milán a una casa heredada; la madre es seleccionada para un programa de televisión de cambio de imagen, allí conoce a un divo del medio con el que se casa. Colomba y su amigo Pulce se dedican a luchar contra *mostri selvaggi* (más reales que ficticios). Los valores que se transmiten son los relacionados con la amistad, la fraternidad y la solidaridad y influencia alienante de la televisión, de la publicidad sobre las personas que, en ocasiones, llega incluso a anularlas.

Como ya hemos manifestado los protagonistas de las historias de Bianca Pitzorno siempre son mujeres –niñas o jóvenes– y una de sus peculiaridades más destacadas es que son exploradoras de los espacios de aventuras dedicados tradicionalmente a los representantes del género masculino. Son jóvenes que se presentan como personajes de carne y hueso, nada edulcorados, o como personajes fantásticos, pero siempre con cualidades humanas, cargadas de defectos pero también de virtudes. De igual modo, los animales de género femenino, están también presentes con rasgos de comportamiento propios de los seres humanos, participando en la convivencia diaria, compartiendo opiniones, e incluso llegan a aprenden a hablar (como la gata Prunilde), pero también manifiestan algunas cualidades negativas para la convivencia como por ejemplo en *La casa sull'albero*, donde Bianca le dice a Aglaia con respecto a la cigüeñas que llegan a la casa: "«Senti un po' che bugiarde […], al giorno d'oggi si incontrano davvero delle persone poco raccomandabili….» «Una cicogna è una persona?» chiesse Aglaia. «Se sta dentro a una storia, sì» rispose Bianca" (2012: 40). Aunque Pitzorno casi siempre mezcla realidad y fantasía en sus historias, mantiene nítida la línea que las separa, sin desligar la literatura de la realidad; ello lo hace para no confundir a sus lectores, pero a la vez para darles una visión completa de dónde empieza una y donde acaba la otra.

Junto a la categoría de heroínas, hallamos un segundo círculo de personajes femeninos, casi siempre, que podríamos denominar como secundarios: amigas, madres, hermanas, maestras, etc. De todos estos

7 Por ejemplo el antagonista de la historia Riccardo Riciardi representa a un empresario que se ha enriquecido gracias a especulaciones inmobiliarias y que ha consolidado su imagen pública gracias un grupo de comunicación de su propiedad; uno de sus más firmes aliados y colaboradores es un periodista que se muestra a favor de la discriminación racial. Como se observa son muchos los paralelismos con Silvio Berlusconi, *Il Cavaliere*.

arquetipos nos vamos a detener en una categoría fundamental, la de los "amigos", muy visible y muy cuidada por parte de la autora, todas nuestras protagonistas de una forma u otra se rodean de amigos, se apoyan en ellos sin importar su edad. La figura de los amigos/as ejerce numerosas influencias en el desarrollo de la personalidad del individuo; como por ejemplo dan seguridad, permiten el control emocional, ayudan al desarrollo de la identidad personal, facilitan el desarrollo moral y contribuyen a las capacidades sociales. Las relaciones de amistad ofrecen seguridad emocional necesaria para afrontar situaciones nuevas o difíciles, y ello gracias a que potencian la capacidad de empatía: es más fácil compartir los sentimientos con los amigos que con los desconocidos, lo que facilita el control emocional. Por otro lado, las interacciones con los amigos (sean de la edad que sean), al ser de igual a igual e íntimas, permiten experimentar una amplia escala de sentimientos y valores, tanto positivos (cariño, apoyo, afecto, confianza, lealtad), como negativos (celos, enojo, resentimiento, tristeza). El individuo aprende a diferenciar estas emociones y a controlar aquellas negativas. Se dan varias posibilidades y alianzas que se sustentan en relaciones de amistad sin importar la edad o el género: Bianca –un adulto- y Aglaia en *La casa sull'albero*, Michele, Francesca y Lorenza en *Clorofilla dal cielo blu*, Lavinia y Clodoveo en *L'incredibile storia di Lavinia* o Prisca, Elisa y Rosalba en *Ascolta il mio cuore* entre otras.

3. Conclusiones

La ética y la educación son conceptos que van unidos en el ser humano y este satisface su naturaleza cuando establece relaciones con otro por medio de la comunicación, ya que está en su esencia. La filosofía que rezuma la obra de Bianca Pitzorno nos lleva a hablar de un auténtico proyecto multicultural que reconoce la diferencia, la pluralidad y la singularidad, al tiempo que trabaja para detectar las desigualdades y pretende restablecer la equidad. Su obra es un auténtico proyecto de educación basado en la ética y que en todo momento intenta favorecer la igualdad de oportunidades.

El eje central de todo proceso educativo es la relación interpersonal entre iguales y, muy especialmente, la relación entre un adulto y un niño, si bien hay otras también importantes; esta relación está fuertemente impregnada por imágenes, afectos, etc. Entre el adulto y el niño se crea un rico entramado de deseos, sentimientos, identificaciones y proyecciones que catalizarán cualquier tarea futura. La escritora italiana lo deja bien claro en el prólogo de *Ascolta il mio cuore,* recordando los años en la escuela:

> Ma ciò che dava sapore alla vita, ciò che procurava felicità o disperazione, rabbia o entusiasmo, non erano le cose materiali, gli oggetti, i divertimenti, le comodità o la loro mancanza.
> La cosa più importante, allora come oggi, erano i rapporti tra le persone. E nel caso dei bambini, i rapporti con i coetanei da un lato, e dall'altro col mondo spesso incomprensibile degli adulti.
> È questo il motivo per cui nelle pagine seguenti incontrerete un numero cosí abbondante di personaggi, ognuno dei quali importantissimo nella vita delle tre protagoniste (2014: 9).

Como hemos visto a lo largo de este análisis, Bianca Pitzorno siempre ha mantenido que a los lectores más jóvenes se les tiene que ofrecer "buona letteratura", textos cuidados desde el punto de vista de la lengua, de la estructura y de la profundidad de ideas. En este sentido, no es partidaria de darle prioridad al lector en detrimento del texto, sino que los objetivos literario y artístico deben ser los que prevalezcan sobre el exclusivamente pedagógico. Sin embargo la posición que adopta frente a la dimensión ético-educativa en sus obras, hilvanada en torno a una relación de igual a igual con su público, viene a sumarse a la calidad y originalidad que tanto aman sus lectores. Recordemos las palabras antes mencionadas de Pitzorno: "Se io racconto una storia e [...] riesce a diventare, in qualche modo, specchio per una pluralità di persone, quella è letteratura, e quella è sempre stata la mia intenzione" (Dell'Amore 2014). Siempre se ha resistido a que se le impusieran etiquetas, a ser encasillada por parte de la crítica, ella escribe literatura sin establecer límites y mucho menos con respecto a la edad de sus lectores. Esta es la esencia de su *scrittura complessa,* aquella que no simplifica ni ofrece respuestas, sino la que provoca dudas y preguntas a cualquier lector, de cualquier edad. En este sentido Roberto Piumini (n.d.) hablaba de la comunión entre la escritora y su obra:

> Certi scrittori sono meglio dei loro scritti, altri peggio. Bianca è esattamente quello che scrive, e scrive esattamente quello che è: una libertaria assoluta, cocciuta, struggente, irriverente, immersa fino al tallone, e oltre, in un'ironia umanistica e generosa, in complicità piena di vita e intelligenza, che i suoi lettori, istintivamente, riconoscono e amano.

Para terminar e ilustrar todo lo que hemos ido exponiendo en nuestro análisis le vamos a dar la palabra a una de sus lectoras que, sin duda, representa a tantas generaciones a las que Bianca Pitzorno les ha mostrado el mundo, la realidad que les circundaba; nos referimos a Silvia Dell'Amore (2014):

Per me – e per tante bambine della mia generazione – Bianca Pitzorno non è stata solo una brava scrittrice; è stata una mamma bis che, senza scapaccioni né rimproveri, ha forgiato, pagina dopo pagina, il mio carattere e i miei ideali, prendendomi per mano e portandomi a conoscere la vita vera, quella, purtroppo, spesso nascosta ai più giovani poiché ritenuti "troppo piccoli per". Anno dopo anno, storia dopo storia, Bianca mi ha portata su, sempre più su, a rimirare il mondo dall'alto, rivelandomi cose che nessun adulto aveva ancora avuto il coraggio di dirmi.

Bibliografía

CAMBI, Franco (2001): "Classici e «cura di sé»", *Studi sulla formazione*. Vol. 1:111-118.

DELL'AMORE, Silvia (2014): *Intervista a Bianca Pitzorno* en *Le interviste di Finzioni* [http://www.finzionimagazine.it/news/interviste-news/intervista-a-bianca-pitzorno/; 20/6/de 2016].

DE MONTICELLI, Robeta (2004): *L'allegria della mente*, Milano: Mondadori.

MARCELO WIRNITZER, Gisela (2007): *Traducción de las referencias culturales en la literatura infantil y juvenil*. Frankfurt: Peter Lang.

MARIANI, Alessandro (2005): "La lettura como formazione di sè", M@gm@. Vol.3, n.3 [http://www.analisiqualitativa.com/magma/0303/articolo_06.htm; 22/5/2016].

MUÑOZ RAYA, Eva (2015). "La traducción de la literatura infantil: el caso de la escritora sarda Bianca Pitzorno", (Gloria Corpas Pastor et al. Eds.). *Nuevos horizontes en los Estudios de Traducción e Interpretación*. Ginebra: Editions Tradulex, 718-727.

PIUMINI, Roberto (n.d.). "Bianca Pitzorno", *Eciclopedia delle donne,* [http://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/bianca-pitzorno/; 2/5/2016].

PITZORNO, Bianca (1979): *Extraterrestre alla pari.* Milano: La Sorgente.

(1999): *L'incredibile storia di Lavinia*. Trieste: Edizioni EL.

(1991): *Ascolta il mio cuore*. Milano: Mondadori.

(1996): *Re Mida ha le orecchie d'asino*. Milano: Mondadori.

(2000): *Tornatrás*. Milano: Mondadori.

(2012): *La casa sull'albero*. Milano: Mondadori.

(2012): *Clorofilla dal cielo blu*. Milano: Mondadori.

Io accademica, io saggista, io donna: Marina Addis Saba, la ricercatrice detective

Damiano Piras
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

Riassunto: Quando entrai in contatto con gli scritti di Marina Addis Saba capii immediatamente che dinanzi a me non possedevo solo dei semplici testi bensì delle ricercate testimonianze di una vita improntata sulla ricerca e sugli studi, sui valori dell'uguaglianza, del rispetto e del giusto, sulla fervida passione per quegli *Women's Studies* che, tra articoli, saggi, testi, conferenze e seminari, divennero uno dei temi centrali della sua produzione letteraria e del suo stile di vita. Vedremo insieme come le tappe delle conquiste al femminile del Novecento coincidano in gran parte con la produzione scritta della Saggista, la quale dimostra di aver messo in pratica nel migliore dei modi il prezioso invito alla scrittura offertole dal grande amico e maestro Antonio Pigliaru.

Parole chiave: *Women's Studies*; Storia e femminismo; Sardegna; Saggistica; Uguaglianza di genere.

Esistono persone capaci di emozionare con le parole, di innalzarsi oltre il muro dell'indifferenza generale o del facile conformismo storico e di opinione per guardare la società con occhio critico, egualitario e femminile; esistono individui che si espongono in prima persona per manifestare i propri ideali, senza paura di apparire e senza presunzione di essere, di lottare per l'onore e di sdegnarsi dinanzi alle ingiustizie della società in cui vivono. Sono esseri umani che possiedono il più grande dei pregi possibili: possono guardare la vita negli occhi e a testa alta, in completa assenza di timore reverenziale nei confronti di quest'ultima. La "professoressa, studiosa, moglie amante e madre, cuoca veloce, infermiera e narratrice di favole, amica, figlia che vedeva invecchiare i suoi genitori, donna politica e donna di mondo" (Addis Saba 2004: 71) Marina Addis Saba riesce ad essere tutto questo e molto di più. Esponente del mondo intellettuale e antifascista sardo è autrice di numerosi saggi, articoli d'inchiesta, biografie, nonché intima relatrice della propria vita e delle proprie emozioni attraverso un'autobiografia ironica, pungente, sentita e illuminante.

È questa abile sapienza di donna, letterata e storica che captò immediatamente la mia attenzione, la sua voglia di ricercare al di là della mera osservazione approssimativa, quella sua naturale ritrosia ad addentrarsi in forme di ricerca insipidamente superficiali per virare su sentieri investigativi settoriali, scomodi senz'altro, ma estremamente efficienti ed efficaci, ricalcando un modello di indagine analitico proposto da Giovanni Morelli prima, e ripreso da Carlo Ginzburg poi. Io, umile ricercatore di anime e menti letterarie femminili, mi lasciai cullare fin da subito dallo stile composto, dalla precisione saggistica e dalla sottile ironia della professoressa sarda, ne rimasi piacevolmente sorpreso e fui letterariamente travolto dalla qualità dei suoi elaborati. Ben conscio del fatto che riuscire a racchiudere in questo limitato contributo tutta la sua conoscenza del mondo, le sue innumerevoli battaglie sociali e politiche nonché la sua bramosia di restituire alla donna la dignità e la posizione storico-sociale che merita (e che ha sempre meritato, aggiungeremmo) costituisse una battaglia persa in partenza, decisi di offrire uno spaccato della Addis Saba che facesse leva su una delle tematiche chiave del suo *essere* e della sua scrittura: la questione femminile e gli studi di genere che abbraccia e supporta con tutte le proprie forze, attivamente e passivamente, sempre con estremo entusiasmo e forza di volontà. L'ottica femminile e razionalmente femminista della letterata sarda ci permette di analizzare a fondo le differenti sfaccettature della sua vita e ci restituisce l'immagine di una donna tenace e caparbia.

Quello verso i *Women's Studies* è un sentimento ricercato e ponderato, accresciuto e condiviso nelle aule di prestigiose università europee, tra conferenze e dibattiti, combattuto nei suoi atteggiamenti quotidiani nonché orgogliosamente disposto nero su bianco nei propri scritti, dimostrando di aver fatto buon uso degli inviti alla scrittura e alla ricerca ricevuti dal compianto Antonio Pigliaru; quella scrittura che per sua stessa ammissione rappresenterà un ancora di salvezza nei momenti difficili, un mezzo per superare lutti, delusioni e fatiche del *doppio lavoro*, la vera conquista delle femministe. Storia di genere, quindi, ricerche che partono da convinzioni innate nell'animo dell'autrice, che crescono col passare del tempo e che in questa sede presento sotto vari aspetti. Non vi è spazio per l'improvvisazione o per l'approssimazione nel suo essere donna e attivista, passione e ragione si fondono in un tutto degno di nota e le prese di posizione fanno sempre leva su una competenza storiografica solida e ragionata:

> Cerco di realizzare la mia funzione, che è quella di insegnare e di fare ricerca, come intellettuale specifico che si serve della propria disciplina per conoscere ma anche per prendere posizione nei confronti

> dei problemi che oggi interessano la società in cui opera: poiché il sapere, anche quello storico, per dirla con Foucault, non è un sapere archeologico, ma un sapere prospettico (Addis Saba 1985: 11).

La Addis Saba punta su un attivismo personale ed emozionale atto a un'efficace e veritiera rivisitazione della storia in ottica femminile più che alla creazione di muri divisori tra due sessi propugnato dalle femministe più combattive e impulsive. La ragione smuove le sensibilità e la penna alimenta passioni e crea movimento, la mera lotta femminista che rifugge da ogni possibile mediazione con il genere maschile e con le istituzioni, pur fautrice di importanti raggiungimenti, si dimostrava limitata e la Saggista sarda intuisce immediatamente che, in taluni casi, la virtù del pazientare, la collaborazione e l'accettazione di compromessi possono condurre più velocemente ai traguardi sperati. I *Gender Studies* in Italia approdano in sordina, in un secondo momento rispetto ai Paesi Anglosassoni, alla Francia e alla Germania, e trovano terreno fertile in quei gruppi di autocoscienza femminile fautori di un lento, quantunque inesorabile, passaggio di consegne da un concetto di famiglia patriarcale a una progressiva emancipazione della donna, ormai consapevole delle proprie necessità, dei propri diritti e delle proprie forze. Come vedremo più dettagliatamente in seguito, il Regime fascista provò a soffocare la crescente presa di posizione delle donne, in modo ingannevole e prepotente, ma l'arroganza ha storicamente vita breve dinanzi alla determinazione, cosicché, al termine del conflitto, le donne vinsero la loro battaglia più importante: ottennero il loro sacrosanto diritto al voto attivo e passivo dopo decenni di lotte sociali e di delusioni e, successivamente, le ventuno donne elette (furono cinquecento dieci i loro colleghi uomini) ebbero modo di collaborare attivamente alla stesura dei principi della Carta Costituzionale. Gli anni Settanta smossero definitivamente le coscienze dell'opinione pubblica, segnarono un cambio di marcia concreto verso la definitiva consolidazione del binomio "persona-donna", tanto caro alla Letterata sarda; il problema principale era rappresentato dal colpevole silenzio che le istituzioni accademiche tributarono inizialmente al movimento delle donne, motivo per cui i principali avvenimenti di "genere" ebbero luogo dapprima fuori dagli organi di istruzione ufficiali. Per le accademiche aderenti al movimento si rese necessario applicare la strategia del travestimento, un agire in modo occulto attraverso etichette generiche e poco allarmanti, una corsa al nascondino ben sintetizzato in questo concetto di Paola Di Cori:

> Fino al 2000 le studiose femministe hanno fatto ricerca e insegnato 'sotto mentite spoglie', prive di nome, impossibilitate a esibire la propria carta d'identità. Gli studi delle donne li abbiamo dovuti non

solo inventare, ma anche continuare a reinventare un anno dopo l'altro, come se ogni volta fosse stato necessario presentare di nuovo i documenti per dimostrare la validità di nome, data di nascita e domicilio di residenza (Di Cori 2013: 16).

La genesi del movimento di Genere nel nostro Paese parrebbe riflettere in pieno la veemente personalità, attività e produzione saggistica e letteraria della Addis Saba; lei, ricercatrice e professoressa universitaria, appartiene di diritto alla categoria delle accademiche irriducibili, innamorata delle proprie idee, amante del giusto e del concetto dell'uguaglianza sociale, osservatrice interessata alle molteplici relazioni che le donne del ventesimo secolo imbastirono, di volta in volta, col Regime fascista, con la Costituzione, con la consapevolezza della propria femminilità e dei propri diritti sociali, con la becera discriminazione che sfocia nella violenza di genere, con una società decisamente di stampo misogino e dura a maturare, giusto per citarne alcune. Ma se la *Addis Saba accademica* ci consente di tesserne le lodi in qualità di attivista, di docente e di storica, aprendoci le porte della sua mente, la *Addis Saba donna e autobiografa* ci spalanca le finestre del suo cuore e della sua anima più intima, della sua sarda determinazione e del suo lato letterario più ironico.

La sua attenzione storica si posa principalmente sul fascismo perché permane "la necessità di comprendere le cause del sorgere del fascismo e del suo affermarsi, di cogliere le caratteristiche del fenomeno studiandone dall'interno i progressi, la diffusione, l'esito, come di una malattia, ereditaria o improvvisa, di cui si è sofferto e di cui si vuol guarire davvero" (Addis Saba 1976: 33), sebbene sulla scelta sia risultata decisiva l'amicizia con il già citato professor Antonio Pigliaru, maestro di vita oltre che docente eccelso, il quale seppe condurla sui binari della conoscenza profonda di sé stessa e delle sue potenzialità, e che riuscì a piantare in lei il seme della curiosità per via della sua giovanile militanza nel partito fascista. Spiegarsi come fosse stato possibile che un uomo così saggio, mite e sempre prodigo di buoni consigli avesse potuto accostarsi ideologicamente a un Regime tanto insensibile ed efferato divenne una priorità, e il desiderio di sapere si ingigantiva ogniqualvolta il Maestro, con sguardo indulgente e sincero, proferiva la fatidica frase: "studia e capirai" (Addis Saba 1996: 241). Lo studio, pertanto, si trasforma nell'unica vera arma contro l'omertà, le ingiustizie e la viltà, in un valido modo per osservare il passato da una prospettiva più matura, per cacciare i demoni usando la ragione e per vincere i propri timori. E la Addis Saba aveva tutte le ragioni per odiare un Regime che tanta sofferenza arrecò alla propria famiglia e che tante lacrime fece sgorgare dagli occhi dei suoi cari genitori. Ciononostante, dinanzi alle avversità e

ai periodi bui taluni preferiscono rifuggire dai ricordi, rintanandosi in un mondo idilliaco fatto di presente e futuro, mentre tal altri affrontano le ombre sprezzanti del pericolo e speranzosi di rendere giustizia postuma a sé stessi o a qualcun altro: la Addis Saba palesa questa voglia di affrontare quell'impalpabile nemico politico mettendo in gioco tutta la sua competenza storiografica, la sua anima da detective ricercatrice e la sua brillante femminilità. Da fanciulla osservò la condizione femminile durante il Regime, ebbe occasione di cogliere quel brillio speranzoso emanato dagli occhi di tutte quelle giovani illuse dai proclami accattivanti ma fuorvianti del potere, di abbracciare la rabbia e la frustrazione di altre "ribelli" come lei.

Le sue accurate ricerche permettono di osservare il lento ma progressivo mutamento della situazione della donna dal periodo futurista a quello fascista, un cambiamento inarrestabile (ma forse evitabile) che sfocia nella sottolineatura del modello femminile fascista della "donna muliebre" (Addis Saba 1988b: 33), una donna che vive in un turbinio di emozioni, in costante bilico tra un inquadramento nel proprio ruolo classico di mamma-moglie e un'ipotetica figura di nuova super donna patriottica che, sospinta da lusinghiere promesse e da idilliaci proclami di rinnovamento, si ritrova comunque a svolgere le mansioni di sempre, quantunque con uno stato d'animo maggiormente propositivo e virtualmente appagato. La Addis Saba sviscera sapientemente gli avvenimenti chiave di questo cambiamento, partendo dalle basi atte a plasmare questa donna religiosa, calma ma determinata, il cui sacrificio doveva sempre essere accompagnato da un sorriso. E fu così che la nostra Saggista cominciò ad intuire le vere ragioni della militanza fascista del professor Pigliaru, del suo impegno nei GUF, della sua partecipazione ai Littoriali Fascisti nonché del suo lavoro presso il giornale *Intervento*: anche lui era stato traviato dagli speranzosi annunci di progresso e miglioramento emanati dal Regime, anche lui aveva "disperatamente amato" (Addis Saba 1996: 241) quella corrente politica capace di modellare le menti dei giovani italiani, la stessa corrente che ripagò le sue speranze e le sue illusioni con il carcere e la prematura malattia. La ricerca si rese necessaria per la Addis Saba e con essa la scrittura. Una ricerca che, è bene precisarlo a scanso di equivoci, non si estingue né si limita a una prospettiva meramente femminile o femminista degli studi, quantunque ai fini del presente studio ci si soffermi principalmente su di essa per lo straordinario valore che possiede:

> La dimensione della ricerca di genere, che ho scelto, deve a mio avviso rigettare una concezione chiusa della differenza tra i due sessi, pur tenendo la differenza ferma come criterio metodologico fondante, e anzi all'interno di questa dimensione necessaria, deve

tendere a rilevare i rapporti e gli intrecci tra il maschile e il femminile, intrecci evidenti sempre e soprattutto in occasione di momenti drammatici [...]" (Addis Saba 1998: IX).

E di momenti drammatici, storicamente o culturalmente parlando, le donne ne hanno vissuto numerosi, tutti colpevolmente in credito con la memoria, il coraggio e la caparbietà del genere femminile. Marina Addis Saba sente che è il momento giusto per tracciare i suoi particolareggiati cammini storiografici e di ricordi, nella speranza di aggiungere nuova linfa agli studi precedenti, senza mai provare a sovrapporsi ad essi perché, come lei stessa afferma, la questione del vivere al femminile necessità di "molteplici punti di vista dai quali la donna può e deve essere guardata" (Addis Saba 1988b: 4). Perché solo abbracciando un concetto di pluralità di vedute è possibile ampliare la superficie di analisi di una questione, sebbene tale molteplicità osservativa debba valicare il muro della storicizzazione prettamente di stampo maschile e, talvolta, maschilista. Leggendo con attenzione i suoi scritti sul fascismo emerge con chiarezza la dinamica di pilotaggio della donna fascista già dall'infanzia, una descrizione minuziosa ci permette di comprendere le dinamiche dell'educazione delle giovani ragazze e donne, i cosiddetti principi cardine che il Regime forgiò per radicare la donna al proprio territorio, migliorarne la sua bellezza, prepararla all'educazione dei figli e all'esaltazione della Patria. Vigeva, quindi, una sorta di illuminata legge *del bastone e della carota*, un abile raggiro mediante il quale la donna manteneva "tutti quei doveri imposti come naturali espressioni della sua femminilità" (Addis Saba 1988b: 34), ma al contempo si puntava ad "educarla con tutta la forza di condizionamento di una dittatura antifemminista a compiti nazionali e sociali" (Addis Saba 1988b: 34). Tutte le apparenti migliorie offerte al mondo femminile da parte del Regime miravano al consenso delle donne, quel supporto a tutto tondo necessario per mascherare patriotticamente il loro solito ruolo di subordinazione all'uomo.

Accade però che in un clima avverso come quello sopracitato la tempra di talune donne coraggiose riesca faticosamente a tessere le trame di quello che sfocerà a breve nel movimento femminista e la Addis Saba ne dipinge orgogliosamente un quadro minuzioso, che supera le barriere del semplice resoconto saggistico per sfociare in un mare di emotività, oggettività e desiderio di giustizia. Le donne del Regime seppero essere molto più che delle semplici marionette fasciste, guidate dall'alto e falsamente idolatrate da esso: gettarono le basi per movimenti apolitici atti a rivendicare la loro precaria presenza nei settori che contavano e si batterono con tutti i mezzi a loro disposizione, non ultima una parsimoniosa gestione della loro capacità procreativa,

punto cardine dell'ideologia fascista. Le sibilline stoccate d'onore e di critica celate sapientemente dietro una prosa saggistica di prim'ordine, ad esempio ne *La Corporazione delle Donne* o ne *La Scelta*, riescono a prendere per mano il lettore e ad accompagnarlo nei sentieri scarsamente battuti della questione femminile di quegli anni storici. I tentativi fascisti di soffocare le rivendicazioni femminili non riuscirono pienamente nel loro intento e tra le crepe di questo muro repressivo si infiltrò il femminismo: "già usare il termine femminismo, come esse fanno ripetutamente in senso non dispregiativo, è un atto di grande coraggio in un clima in cui esso è diventato uno di quei bersagli d'obbligo di cui il regime ha riempito la sua mitologia" (Addis Saba 1988b: 64).

Il suo è un antifascismo di cuore, una scelta di vita dettata da un'educazione basata sul senso del giusto; la rigidità della dittatura si scontrava con la determinazione dello spirito della giovane Marina e con il bagaglio culturale che l'amato padre aiutò a forgiare, issato su un piedistallo repubblicano e condito da una passione e un orgoglio tutto sardo. Come poteva affezionarsi a quelle rigide e meccaniche maestre di regime, tutte divise e niente cuore, lei che era cresciuta cullata dall'arte sapiente della mamma e dall'amorevole sguardo liberale del papà? E come accettare l'idea che quelle imposizioni dittatoriali stessero spegnendo l'entusiasmo e la luce negli occhi dei propri cari? Impossibile. Il Regime e gli automi da esso manovrati avrebbero avuto modo di tastare con mano la caparbietà di una donna di grandi valori, camaleontica nel suo burlarsi del fascismo dal di dentro, nella sua capacità di scovare del buono anche nelle situazioni più buie. Poiché solo poggiando la mano sul suolo freddo e duro del dolore ci si slancia verso i tiepidi raggi della giustizia e del sorriso. La chiamavano perseveranza. E così la sua autobiografia, dal titolo eloquente ed evocativo (*Non recidere forbice quel volto*), potremmo leggerla rievocando quel simbolismo montaliano che si afferra con forza ai ricordi del passato nella speranza che non si affievoliscano col passare del tempo.

Ma se gli anni della guerra reclamavano a gran voce una rivalutazione della donna, non da meno furono gli anni della successiva Resistenza e della lotta armata e di ideali che seguì l'armistizio dell'otto settembre 1943. Rielaborando i pensieri della Saggista, le donne furono forse le prime a realizzare che tale armistizio non avrebbe sancito la fine delle ostilità belliche bensì l'inizio di una più aspra lotta di popolo volta ad afferrare le redini di una Nazione totalmente in balia del proprio destino. Marina Addis Saba ragiona e dipinge pazientemente il quadro femminile di quei venti mesi di orrore, riuscendo con abilità a battere sia il cammino Resistenziale, intrapreso da tutte quelle donne portatrici di odio nei confronti dell'oppressore nazifascista, sia quello repubblichino solcato dalle ragazze che appoggiarono la Repubblica

di Salò, perché "da entrambe le parti, si dice, si combatteva in buona fede, per una causa alla quale si era rimasti fedeli, e perciò vanno egualmente considerati i giovani e le ragazze di una e dell'altra parte" (Addis Saba 1998: 145). Ciononostante, dismessa la corazza di obiettiva storiografa, la Addis Saba persona si dimostra grata a tutte quelle donne "partecipi a vario titolo di quel grande moto rivoluzionario che fu per le donne la guerra di liberazione, dalla quale e per la quale si produssero rotture e mutamenti necessari e irreversibili per le donne, nel costume e nelle leggi" (Addis Saba 1998: IX). La lettura del saggio *Partigiane: tutte le donne della Resistenza* emoziona per profondità di pensiero, per consapevolezza dell'importanza di quel sacrificio femminile e per completezza di informazione, immettendoci in un vortice storico e sentimentale fatto di donne che, contrariamente agli uomini, prediligevano l'uso dell'arguzia e dell'inganno in una lotta che diveniva più psicologica che fisica. Sono tutte quelle donne che diedero vita ad un vero e proprio plotone secondario, meno appariscente rispetto a quello guerrafondaio maschile, autoironico e poco propenso a futili autocelebrazioni, quantunque intelligentemente e cinicamente effettivo. Per l'Autrice sarda è forse questa resistenza quotidiana fatta di piccoli e ragionati gesti, all'ombra dei duri combattimenti sul campo, il motivo principale per cui le donne sono spesso rimaste al margine delle raccolte storiografiche italiane, così vincolate alle mere vicissitudini bellicose e di brigata. Ecco, pertanto, che i vari ruoli al femminile degli anni della Resistenza trovano una meritoria esaltazione nelle sue pagine, come quello della *staffetta*, la donna coraggiosa finalmente libera di essere sé stessa e di muoversi che mette a disposizione tutto il suo ardore fungendo da collegamento fisico tra bande partigiane, molto spesso in sella al simbolo di libertà per eccellenza: la bicicletta.

Appare evidente che il passato non possa essere dimenticato, esso è tutto ciò che abbiamo e la Addis Saba lo valorizza talmente tanto da scolpire uno spazio personale ed emotivo nella letteratura italiana per tutti quei personaggi storici o politici che seppero far vibrare le corde dei suoi sentimenti. Lo fece nel modo a lei più congeniale, sotto forma di saggi capaci di far riflettere e di raccontare storia in modo veritiero. Dalle affascinanti pagine dedicate alla vita della valente anarchica, femminista e *dottora dei poveri* Anna Kuliscioff, che trovarono terreno fertile nella prestigiosa giuria del Premio Tobagi nel 1993, si passa ad un sentito ricordo di quell'Enrico Berlinguer che ebbe modo di conoscere, assieme a Giovanni, nelle lunghe e piacevoli scampagnate domenicali, durante le quali la spensieratezza dei bimbi prendeva il sopravvento sui timori degli adulti. Come non citare un luogo simbolo della sua infanzia, il Vivaio Bianchi, un posto idilliaco nel quale incontrare un personaggio carismatico, timido ma sicuramente non triste come Berlinguer rappre-

sentava una fantastica tappa tra un gioco e una scorpacciata di frutta fresca, tra un sorriso e una corsa in aperta campagna. E poi c'è la parte garibaldina della Saggista, quella ereditata dal nonno che, in giovane età, aveva avuto il piacere di conoscere l'Eroe de i due mondi, quella che riempì di gioia il suo animo alla caduta della Monarchia in favore della Repubblica e quella che traspare lungo tutto il corso della sua autobiografia.

Eppure sembrerebbero essere due gli individui che occupano un posto speciale nel cuore dell'Autrice, due uomini diversamente eroi sebbene entrambi capaci di smuoverla dall'interno, due grandi passioni meritevoli di elogi, pensieri e saggi dedicati, che in momenti diversi rischiararono il suo cammino. Il primo rappresentò per diverso tempo il prototipo dell'eroe sardo, del *balente*[1] coraggioso che con le sue imprese riuscì a restituire onore e dignità al povero e oppresso popolo sardo, del valoroso antifascista che sfidò la morte pur di restare fedele ai propri ideali: Emilio Lussu. Il combattente di Armungia catalizzò l'attenzione della giovane Marina come nessun'altro personaggio, reale o immaginario, riuscì a fare; persino il suo amato Pinocchio dovette inchinarsi all'intrepido sardo:

> Nessuna lettura e nessun eroe mi piaceva come Lussu, neanche il prediletto Pinocchio, Lussu era per me un giocoliere che tirava fuori di tasca le pistole una dopo l'altra, che si travestiva e sfidava i cattivi, mille volte chiedevo il racconto delle sue imprese e altrettante volte mio padre, se era in vena, raccontava" (Addis Saba 2004: 11)

L'autorevole biografia a lui dedicata valica i confini della mera opera storicistica per addentrarsi in un mondo nel quale sentimenti, ardore, passione politica e ideali si intrecciano in un tutto indivisibile. La sua sapiente penna catapulta il lettore nel vivo del movimento dei combattenti in Sardegna, sinonimo di ricerca spasmodica di armonia e benessere per un'isola ed un popolo ingiustamente barbarizzati da stranieri e *continentali*[2] per troppo tempo, dimenticati da tutti coloro che successivamente non esitarono a richiedere il loro prezioso supporto bellico. Il corpo di combattenti sardi durante il primo conflitto mondiale si riunì sotto l'effige di Brigata Sassari, un plotone che divenne leggendario, unitamente al nome di colui che lo condusse al trionfo, per l'appunto Emilio Lussu. E fu proprio la Brigata Sassari a gettare solide basi per il futuro consolidamento nell'isola di sentimenti indipendentisti e di rivalsa. Ciononostante, quando l'ombra fascista iniziò a

1 In lingua sarda "*balente*" indica una persona orgogliosa, valorosa e sprezzante del pericolo.

2 I sardi usano questo termine per far riferimento agli italiani della Penisola.

oscurare i cuori e le menti del popolo sardo, Lussu venne lentamente lasciato solo, fisicamente e spiritualmente, sempre più isolato dalla comunità, ricercato dalle truppe del Regime, asserragliato in casa con in mano una pistola per difendersi con la solita irridente determinazione. In questa delicata fase di solitaria ribellione nasce il "mito Lussu", quell'intrepido armato che popolava i pensieri della giovane Marina, il valente che con un colpo di arma da fuoco ricacciò Benedetto Porrà ed il vile attacco dello squadrone fascista alla sua casa cagliaritana, entrando definitivamente nel cuore della nostra Letterata. Quella pistolettata, che di fatto conclude la sequenza bibliografica proposta nel saggio *Emilio Lussu (1919 - 1926)*, segna la sua definitiva entrata nell'olimpo degli eroi guerrieri.

E poi c'è lui, Antonio Pigliaru, il maestro professore che fece breccia nella mente della Addis Saba, che la sprona a credere in sé stessa e nelle sue capacità, che riconosce nell'autrice una donna tenace, una ricercatrice sopraffina e una scrittrice degna di nota. Fu il primo a credere in lei con tanta sicurtà e fu anche colui che la tacciò di illuminista quando, durante una manifestazione universitaria, la Addis Saba manifestò il proprio punto di vista in modo cortese ma diretto. Antonio Pigliaru si dimostrò persona fuori dal comune, un maestro di vita, un professore innovativo che seppe renderla una studiosa, una professoressa e una donna migliore: "A. mi restituì a me stessa, mi guidò con sicurezza, affermò che dovevo scrivere: certo, non la Divina Commedia, ciascuno deve affrontare quel poco che sa e che gli interessa" (Addis Saba 2004: 74). Da appassionato di didattica ho analizzato con estremo interesse le innovazioni di insegnamento apportate dal Professore, novità plasmate sulla sua equipe di studiosi e, conseguentemente, anche sulla Addis Saba; lui rifuggiva dallo stantio e meccanico metodo di insegnamento e di ricerca universitario per abbracciare un approccio maggiormente collettivo e collaborativo, assieme comunicativo e umanistico-affettivo, nel quale il dialogo e la discussione imperavano. La nostra Autrice tastò con mano questo nuovo modo di concepire il processo di apprendimento:

> Mi chiamò a lavorare con lui all'università, col gruppo di "discepoli", già sperimentavamo nuovi metodi, seminari, relazioni di gruppo, persino esami di gruppo, i ragazzi ci seguivano con interesse, ogni cosa era discussa, approfondita, compresa a fondo. Come era bello lavorare così, dopo tanti anni non ero più sola (Addis Saba 2004: 75).

La spinta emotiva alimentata dalla collaborazione con Pigliaru le permise di acquisire maggiore consapevolezza nei propri mezzi e di progredire anche nel suo mestiere di *Professora*. No, non si tratta affatto

di un errore di stampa; nella sua autobiografia la Scrittrice fa orgogliosamente sfoggio di tale termine, beffandosi del tradizionale suffisso –*essa* e battendo indirettamente i pugni su un linguaggio storicamente misogino e poco gratificante dal punto di vista femminile. Perché anche una frase o una semplice parola possono emanare tutta la prorompente voglia di equità di genere e tutta la necessità di dialogo tra le parti. I preziosi insegnamenti di Pigliaru le consentirono di instaurare degli ottimi rapporti con i propri discenti, di creare con loro un dialogo che andava decisamente al di là del mero insegnamento meccanicistico della materia, adorava farli sentire partecipi del processo educativo, forgiare degli esseri pensanti. Loro percepivano questa empatia e dimostravano interesse ma anche sincera vicinanza emotiva con la propria Professoressa. "Signora, ma veramente d'amore si muore?" le chiesero alcuni studenti nel bel mezzo della spiegazione del canto di Paolo e Francesca, e la sua risposta lasciò trapelare un animo sensibile: "non si muore, no, ma ti sembra proprio di morire" (Addis Saba 2004: 55). E Marina Addis Saba soffre parecchio per amore, come lei stessa rivela nelle intime pagine autobiografiche, una sofferenza in gran parte dovuta alla distanza che si frapponeva tra lei e l'amato, sia fisica che mentale, giacché nessun individuo avrebbe potuto scostarla dai propri valori e dai propri ideali di vita, un'amarezza in parte lenita dalla consapevolezza della propria forza e della propria ricchezza interiore. Neanche il fascismo imperante nelle scuole riuscì a cambiarla, al contrario, rafforzò le sue convinzioni.

Marina Addis Saba non si nasconde dietro a prolissi giochi di parole, affronta temi importanti e spinosi, dimostrando di incarnare alla perfezione quel binomio donna-persona simbolo del miglioramento della condizione socio-culturale femminile. "Io non voglio essere schiava e neppure esser padrona voglio essere soltanto una donna, una persona" cantava Mia Martini nel 1976, un periodo nel quale i temi delle giuste rivendicazioni femminili riecheggiavano prepotenti e speranzosi sul territorio italiano, anni in cui il focus dell'attenzione veniva posto su temi scottanti come quello della violenza sulle donne, una pratica vile, tristemente e largamente ricorrente nei confronti della quale agire legalmente rappresentava l'unica reale ancora di salvezza. Ora, se nel 2013 l'approvazione da parte del Senato della legge contro il femminicidio venne da più parti etichettata come un primo timido passo per arginare un fenomeno deprecabile come la violenza di genere, l'accurata produzione saggistica di sensibilizzazione sul tema della Addis Saba appare un passo coraggioso e dovuto. Le donne cominciavano a ritagliarsi il loro agognato ruolo all'interno della famiglia e della società, erano riuscite a scappare da quella gabbia invisibile di tradizionalismo maschilista che le aveva impri-

gionate per lungo tempo, avevano già tagliato vari traguardi, "ogni anno infatti, dal 1970, si può dire scandito da una legge fondamentale per la condizione femminile" (Addis Saba 1985: 15). In *Io Donna, Io Persona,* datato 1985, le tappe del femminismo italiano vengono presentate al lettore in modo squisitamente dettagliato, così come le conquiste dei movimenti femministi e le narrazioni di tragici fatti di cronaca, in un turbinio di parole, sentimenti di rabbia, messaggi di speranza e realistica sofferenza. Insomma, le donne erano ormai stanche di essere trattate come un freddo corpo *da utilizzare*, come un oggetto di libidinosa perversione dell'uomo e la proposta di legge contro la violenza sessuale del 1979 divenne un primo scalino sul quale innalzare la torre dell'emancipazione femminile. Ma l'animo umano, così imprevedibile e così difficilmente addomesticabile da leggi create *ad-hoc* per assopirlo, in taluni casi si rivela una macchina cinica e priva di sentimenti, capace di inferire ferite mortali più con gli atteggiamenti che con le armi convenzionali. La cieca furia di alcuni beceri energumeni non trova freni legali possibili e le violenze perpetrate sulle donne occupano ancora le prime pagine dei giornali. Occorre continuare a gridare con forza, scrivere a riguardo, agire in modo sempre più propositivo e sensibilizzare ulteriormente le persone e la Saggista non nega mai il proprio contributo: collabora con il Gruppo Controparola, un'organizzazione di Letterate unite dalla volontà di alimentare l'oculata emancipazione femminile e forgiare una forza reazionaria che ristabilisca un ordine concettuale egualitario sociale e culturale. Questa collaborazione sfocia nella stesura di un libro indagine intitolato *Amori Assassini*, nel quale grandi nomi della letteratura e del giornalismo d'inchiesta fondono le proprie coscienze e le proprie inquietudini in un testo amaro, denso di rabbia e di delusione, nel quale le ricostruzioni di efferati casi di violenza di genere acquistano un potere che supera i confini della semplice sensibilizzazione della coscienza collettiva, per abbracciare anche un trentennio di conquiste sociali, legali e morali al femminile.

Esiste poi una costante nella vita e negli scritti della Addis Saba che si evince in modo lampante ma non discriminatorio, una continua manifestazione del proprio amore nei confronti della Sardegna, di quell'isola che tante pene ha patito nel corso del tempo e che scruta bellamente l'orizzonte nella speranza che l'arrivo di novità esterne possa finalmente rappresentare un nuovo e proficuo punto di partenza piuttosto che l'ennesima alterazione della propria quiete. L'isola si respira orgogliosamente nelle pagine della sua autobiografia e talvolta tutta la sua fierezza sarda si lascia intravedere, volutamente, nella semantica e nella sintassi della sua prosa. Tra le parole sarde più utilizzate acquista un significato speciale *scampudditu*, che equi-

vale più o meno a *fare la cresta sulla spesa*, ossia, quell'azione che veniva talvolta messa in atto dalla madre dell'Autrice come unico mezzo possibile per l'acquisto di adorni e vestiti per sé, per soddisfare la sua sana voglia di femminilità, per sentirsi esistente in un contesto nel quale la mancanza di un'occupazione lavorativa limitava la propria sensazione di libertà e di autonomia. Nessuno osava sottolineare questi gesti come un rimprovero, non si trattava di un semplice atto egoistico bensì della reale necessità di una donna responsabile di rialzare la propria dignità; ciononostante, la velata umiliazione che traspariva dagli occhi della Signora quando qualcuno si accorgeva di uno *scampudditu* resteranno per sempre nell'animo della Addis Saba e contribuirono a indirizzarla sul cammino dell'analisi della situazione della donna nella società e nella storia. Inoltre, quella sensazione di immediatezza e di maggior precisione che porta noi isolani all'uso di sporadiche frasi o parole sarde nelle nostre conversazioni informali, sottolineando il peso nonché il valore emotivo intrinseco a una determinata espressione, traspare anche in *Non recidere forbice quel volto*; in un caso specifico ho sentito una particolare emozione nella lettura, quando la descrizione del momento in cui la famiglia della Saggista apprende che il Duce era venuto meno e che la Guerra si avviava alla propria conclusione mescola italiano e sardo in un tutto pregno di significato:

> L'estate diventava più calda e alla fine di luglio mio padre si prese la malaria terzana, un giorno sì e uno no aveva la febbre alta e tremava tutto; una mattina si svegliò e ci raccontò ridendo «Ho sognato Mussolini, era nel cortile e piangeva, io l'ho fatto per il bene dell'Italia, diceva, quasi mi ha fatto pena»; dopo pochi minuti arrivò agitato zio Felice, il contadino e, entrando da mio padre quasi gridava: «Professò, nacchi è ruttu su Duce", «È ruttu, è caduto, disse babbo, ma come, è caduto da cavallo?» «Nono, nono, si ch'est ruttu, si ch'est andadu!". Mio padre si buttò dal letto «ecco cos'era il mio sogno» e si precipitò verso la porta, ma, prontamente fermato, ci mandò, noi bambini, in paese in bicicletta. (Addis Saba 2004: 29)

Il sardo, quindi, come mezzo linguistico di immediatezza emotiva di noi isolani, usato soprattutto nelle interiezioni e nelle frasi che contano per la comprensione subitanea dei nostri sentimenti, principalmente quelli di rabbia. Nei suoi scritti denotiamo un amore sconfinato per i paesaggi, per la genuinità della gente, per la bellezza delle montagne, ma soprattutto per la maestosità del mare. Mare che riesce a decantare adeguatamente nel testo dedicato a Stintino, la ridente

località sassarese che seppe accogliere quella giovane "bagnante"[3] per farne parte integrante della propria comunità, un volume nel quale storia, ricordi e sentimenti si amalgamano per dar vita a una lettura piacevole e formativa. Colpisce, inoltre, l'accuratezza con la quale la Addis Saba, a quattro mani con la dottoressa Gavina Angela Cappai, ripercorre i mutamenti della condizione femminile in un piccolo paese del centro Sardegna, Borore, dal secondo dopoguerra fino agli anni Ottanta, provando a comprendere in che modo gli scossoni storico-culturali-legislativi che avevano interessato l'Italia in quegli anni avessero mutato gli usi e i costumi delle donne locali, cercando di osservare il loro atteggiamento nei confronti delle leggi sul divorzio e sull'aborto, dei Consultori, del ruoli all'interno della famiglia, per poi offrire delle ragionate conclusioni che si estendono alla donna sarda in generale raffrontata a quella continentale ed Europea. E la lettura dell'elaborato offre vari spunti di riflessione, soprattutto il lento ma inesorabile cambio di mentalità nei confronti del lavoro al femminile, della stretta relazione esistente tra l'ottenimento di un titolo di studi e il riconoscimento del prestigio sociale per le donne, pur certificando come negli anni Ottanta le rivendicazioni e i buoni propositi al femminile aleggiassero pazientemente su una realtà ancora dominata dai saldi valori religiosi e tradizionali di un tempo. Ciononostante, sebbene i "condizionamenti della vita pubblica paesana sono sempre pesanti e tali vengono accuratamente giudicati dalle intervistate" (Addis Saba 1999: 21) si arriva ad affermare con orgoglio che la situazione delle donne bororesi, e più in generale sarde, non fosse dissimile a quella delle donne del nord Italia, attestando una necessità di rivalsa nonché un latente bisogno di autonomia e cambiamento molto più pronunciato rispetto alle donne del Mezzogiorno italiano dell'epoca.

Una radicata sardità che si manifesta apertamente nell'amara constatazione di quell'impotenza tutta isolana di afferrare saldamente le redini del proprio territorio e della propria dignità nei secoli passati, restando in balia degli eventi e degli invasori provenienti dal mare, eterni lettori di un destino scritto costantemente da altri. Marina Addis Saba, da buona scrittrice, ama mettere nero su bianco le sorti del proprio cammino, forgia con tenacia una serie di ideali di vita che mantiene sempre ben saldi, anche quando decide di tuffarsi nell'avventura politica, forse alimentata dall'inevitabile diffidenza verso quei democristiani incapaci di prendere una posizione chiara a favore della Repubblica in uno dei momenti più importanti della nostra storia. In

3 Bagnanti era il modo in cui i locali, molto legati alle proprie tradizioni marittime, indicavano i forestieri che si recavano in paese per farsi il bagno e per divertirsi in quel mare che per loro era fonte di lavoro e sudore.

modo inversamente proporzionale al rifiuto per quei politicanti indecisi e opportunisti, crescono in lei sentimenti sardisti ingigantiti e sospinti da tutti quei vecchi canti di ribellione del popolo sardo contro gli occupanti, che riempiono il suo cuore e le conferiscono la forza di esporsi in prima persona: divenne la prima donna candidata al Senato della Sardegna e, successivamente, si propose a membro del Consiglio comunale della sua città. Le vergognose campagne discriminatorie a lei riservate dai suoi "leali" avversari politici, l'ignoranza diffusa e la paura dei cambiamenti sfociarono in due annunciate sconfitte che però non intaccarono minimamente la sua figura, la sua persona e la sua professionalità; le resta il grande merito di aver sfidato un ambiente misogino con la sola forza delle proprie convinzioni e di esserne uscita sempre a testa alta.

Bibliografia

ADDIS Saba, M. (1976): *Dibattito sul fascismo*. Milano: Longanesi.

(1977): *Emilio Lussu (1919 – 1926)*. Sassari: Litotipografia editoriale Cav. A. Poddighe S.p.A.

(1985): *Io Donna Io Persona – Appunti per una storia della legge contro la violenza sessuale*. Roma: Felina.

(1988a): *Garibaldi sardo di elezione*. Sassari: Carlo Delfino Editore

(1988b): *La corporazione delle donne: ricerche e studi sui modelli femminili del ventennio*. Firenze: Vallecchi Editore

(1993): *Anna Kulishoff vita privata passione politica*. Milano: Mondadori.

(1996): "Postfazione". *Antonio Pigliaru: cosa vuol dire essere uomini*". Sassari: Iniziative Culturali, 239-242.

(1998): *Partigiane. Tutte le donne della Resistenza*. Milano: Gruppo Ugo Mursia Editore S,p.A.

(1999): "Insegnamento e testimonianza". *Società sarda: periodico di nuovo impegno*. Vol. 10: 94-98.

(2004): *Non recidere forbice quel volto*. Sassari: Doramarkus.

(2005). *La scelta, Ragazze partigiane e ragazze di Salò*. Roma: Editori Riuniti.

ADDIS Saba, M; CAPPAI, M. A. (1989): "Donne in Sardegna oggi: una ricerca sul campo". *Donne e società in Sardegna eredità e mutamento*. Sassari: Iniziative Culturali, 11-31.

ADDIS Saba, M; DE LEO, M.; TARICONE, F. (1996): *Alle origini della Repubblica: donne e costituente*. Roma: Presidenza del Consiglio dei Ministri.

ADDIS Saba, M.; di SAN MARZANO, C.; DONI, E.; GAGLIANONE, P.; GALIMBERTI, C.; GIANINI BELOTTI, E.; LEVI, L.; MARAINI, D.; PALIERI, M.S.;

SANCIN, F.; SERRI, M.; TAGLIAVENTI, S.; VALENTINI, C. (2008): *Amorosi assassini, storie di violenze sulle donne*. Bari: Editori Laterza.

DI CORI, P. (2013): "Sotto mentite spoglie. Gender Studies in Italia", *Cahiers d'études italiennes*. Vol. 16: 15-37.

Maria Montessori: dalla medicina all'impegno in campo educativo

Tiziana Pironi
Università di Bologna

Abstract: Questo contributo si focalizza sul passaggio dagli studi di Medicina all'impegno per il rinnovamento in campo pedagogico che ha caratterizzato il singolare percorso biografico di Maria Montessori. Si evidenzia come in questo cambiamento abbia giocato un ruolo importante l'appartenenza della studiosa al movimento femminista. In maniera particolare vengono qui analizzati i rapporti con l'Unione femminile di Milano, che rappresenterà un trampolino di lancio per la nascita di una Casa dei bambini, nel 1908, presso il quartiere della Società Umanitaria, importante istituzione benefica milanese. Grazie al sostegno e alla mediazione dell'Unione Femminile, la Società Umanitaria diventò, fino all'avvento del fascismo, il centro di iniziative in Italia per lo studio e la promozione della pedagogia montessoriana.

Parole-chiave: Milano; Filantropia; Pedagogia; Educazione infantile; Pacifismo; Età giolittiana.

Maria Montessori nacque a Chiaravalle, in provincia di Ancona, il 31 agosto 1870, da una famiglia di ceto medio, che si trasferì a Roma nel 1875, poiché il padre era stato assunto come funzionario, presso il Ministero delle Finanze. Nella capitale, la futura studiosa si distinse per la scelta di un percorso di studi secondari decisamente atipico, rispetto a quello a cui si indirizzavano le figlie della media e piccola borghesia, per lo più orientate a percorrere la strada dell'insegnamento (Pironi 2014: 45-46).

Nonostante la contrarietà del padre, dopo le elementari, ella decise di iscriversi alla Scuola Tecnica "Michelangelo Buonarroti", coltivando inizialmente l'aspirazione di diventare ingegnere. In quella scuola si ritrovò a frequentare le lezioni, solo con un'altra compagna, in una classe completamente maschile. Sulla base dei regolamenti vigenti che escludevano la coeducazione dei sessi, le due ragazze non potevano avere contatti con i loro compagni, e dovevano entrare in classe quando tutti gli allievi erano seduti, trascorrendo nell'aula tutto il

tempo della ricreazione. Era una situazione di relativo isolamento che, insieme alla difficile accettazione da parte dei compagni maschi, contrassegnerà il percorso formativo della futura studiosa, senza però mai scalfire la sua forte determinazione, potendo anche contare sui costanti incoraggiamenti della madre.

Conseguito il diploma della Scuola Tecnica, Maria Montessori proseguì gli studi tecnici nell'indirizzo fisico-matematico, una scelta che le consentirà di iscriversi, nel 1890, alla Facoltà di Fisica, Matematica e Scienze Naturali, per poi approdare, dopo il superamento del biennio, alla Facoltà di Medicina. Qui frequentò i corsi dei maggiori esponenti del positivismo medico (Jacob Moleschott, Angelo Celli, Clodomiro Bonfigli, Guido Baccelli), acquisendo i principi della metodologia scientifica, tramite la pratica costante dell'osservazione e della sperimentazione. Un impatto che inizialmente le creò non poche ansie e inquietudini, come quando si ritrovò da sola, la prima volta, a dissezionare cadaveri: il contatto brutale e impressionante con la morte sembrò per un momento farla desistere dalle sue aspirazioni - come confesserà in una lettera all'amica Clara - ma alla fine prevarrà la forte aspirazione a raggiungere la tanto agognata meta (Kramer 1976: 41-43).

Quando si laureò il 10 luglio del 1896, con una tesi sul *Contributo clinico allo studio delle allucinazioni,* discussa con Ezio Sciamanna, solamente cinque donne avevano ottenuto in Italia la laurea in Medicina. Altrettanto "controcorrente" fu pure la sua decisione di specializzarsi in Clinica psichiatrica, invece che in Pediatria o in Ginecologia, ritenute più consone a una donna che avesse voluto dedicarsi all'esercizio della professione medica (Babini; Lama 1999: 263-264).

Assistente di Sciamanna, presso la Clinica Psichiatrica di Roma, iniziò per lei un sodalizio di ricerca e di impegno sociale che la vide coinvolta nella rieducazione dei bambini "deficienti", insieme a Clodomiro Bonfigli, a Sante De Sanctis, a Giuseppe Montesano. Sono anni in cui la questione dei cosiddetti "frenastenici" viene considerata una vera e propria emergenza sociale, vista la moltitudine di bambini ritardati che affollano i manicomi provinciali, oppure stazionano nelle scuole elementari. Come lei stessa affermerà: «Fanciulli che attraverso castighi e persecuzioni finiranno per esserne scacciati senza aver nulla appreso» (Montessori 1910: 13).

Ricordiamo che in quel periodo più di un terzo della popolazione italiana era costituita da minori, un aspetto che dal punto di vista statistico non si poteva sottovalutare, e che creava forti allarmismi per gli effetti sociali provocati da una marginalità e devianza in costante aumento, dando avvio a dibattiti sul piano medico, sociale, educativo, al fine di individuare le più opportune strategie di correzione e di prevenzione da adottare.

Il progetto rieducativo nei confronti dei frenastenici era stato presentato in Parlamento, nel 1897, da Clodomiro Bonfigli, in qualità di deputato, al fine di sollecitare un intervento da parte dello Stato per una presa in carico del problema, con la creazione di appositi istituti medico-pedagogici, come avveniva in Francia e in Inghilterra. Nel contempo, si era creato un vasto movimento di opinione che, in un mancanza di una risposta positiva, da parte del governo in carica, porterà alla costituzione della Lega nazionale dei fanciulli deficienti, fondata nel 1899, anche grazie alla "rete" del femminismo "pratico", con cui Maria Montessori era entrata in contatto fin dai tempi della laurea (Babini, Lama 2000: 123-126). Per le sue abili capacità oratorie, la studiosa viene individuata dal movimento come la figura chiave per promuovere le attività della Lega, tanto che il suo intervento al Congresso pedagogico di Torino del 1898, per sensibilizzare il mondo pedagogico nei confronti della devianza minorile, ottiene l'esito sperato: il Congresso approva infatti la sua proposta di impartire un'educazione speciale ai frenastenici (Molineri; Alessio 1899: 124).

Come è noto, in quell'Assise, la studiosa aveva richiamato l'attenzione sul rapporto tra scuola e delinquenza minorile, sostenendo che il problema dei "frenastenici" era una questione prevalentemente pedagogica, anziché medica. Nell'evidenziare i limiti della scuola del tempo, soprattutto nei confronti dei bambini più problematici, avanzava la richiesta di provvedere con interventi didattici specifici (formazione di insegnanti specializzati, creazione di istituti medico-pedagogici e di classi aggiunte).

Il convergere dei suoi studi sulla devianza infantile divenne subito per lei una sfida all'impostazione deterministica della scuola lombrosiana: proprio nella teoria di Lombroso individuava un margine di un riscatto da un destino predestinato, grazie ad un tempestivo intervento educativo da effettuare in età infantile.

Negli stessi anni, Maria Montessori impegnata a tutto campo nelle battaglie femministe, invitava le donne ad appropriarsi della scienza, per farne uno strumento di autonomia, di autodeterminazione, coltivando innanzitutto «il sentimento della propria forza» (Babini 2004: 137). D'altra parte, l'insoddisfazione nei confronti del positivismo si era manifestata nel far valere le sue competenze di donna-scienziato confutando le tesi dei suoi colleghi sull'inferiorità della natura femminile: affermava infatti che non era la scienza ad essere contro le donne, ma erano gli scienziati maschi, con le loro infondate teorie sull'intelligenza femminile. Sottolineava infatti l'importante funzione di traino che il movimento delle donne doveva assumere nel dibattito e nell'azione sociale e politica, valorizzando il ruolo emancipativo e insieme trasformativo della scienza.

Nell'aprile del 1899 era partito proprio da Milano il suo *tour* di conferenze per sponsorizzare la nascita della Lega per la protezione dei bambini deficienti. Ospite dell'Unione Femminile, tenne due discorsi a pagamento per sovvenzionare la Cucina dei malati poveri e l'Albergo popolare, due iniziative promosse da Alessandrina Ravizza. Fu questa un'importante occasione per sottolineare che le donne dovevano dedicarsi con passione agli studi scientifici, apportando il loro contributo, in un'ottica *femminile*, secondo una visione nuova e diversa della realtà. Nella sua conferenza *La donna nuova* sosteneva che le donne dovevano opporsi alla guerra e a condizioni disumane di lavoro non facendo leva su sentimenti di pietà, ma in nome «della ragione scientifica, che non soffoca la ragione del cuore ma ne spiega le ragioni e l'appoggia» (Montessori 1899). Artefice di questo mutamento sarebbe stata la *donna nuova,* chiamata innanzitutto ad impegnarsi in una vasta e profonda opera educativa, in particolare nei confronti di quelle donne, ancora schiave di pregiudizi, in merito a competenze e capacità femminili. La seconda conferenza, *Carità moderna,* collegandosi alla precedente, considerava il ruolo-chiave del connubio scienza-femminismo nell'ottica di sostituire l'idea di carità con quella di prevenzione, quale prioritario compito istituzionale su cui far convergere la ricerca scientifica.

In quel momento la realtà milanese si stava profilando come un nodo nevralgico per la sperimentazione progettuale di interventi volti all'abbandono definitivo del modello volontaristico e caritatevole della beneficenza. Note emancipazioniste erano entrate a far parte delle amministrazioni di opere di pubblica assistenza, mentre l'Unione femminile e la Società Umanitaria, erano impegnate a tutto campo nella sperimentazione di progetti innovativi.

Sempre a Milano, nel 1906, Maria Montessori partecipò alla Mostra didattica promossa dall'Associazione magistrale milanese nell'ambito l'Esposizione internazionale, dove anche l'Unione Femminile aveva presentato l'esperienza della Scuola professionale di disegno per le «piscinine».

Dunque, grazie ai consolidati rapporti con l'Unione Femminile, sarà possibile realizzare la Casa dei bambini nel 1908, presso la Società Umanitaria. In particolare fu Gemma Muggiani a fare da tramite per l'avvio dell'esperimento montessoriano presso l'Umanitaria. Al suo ritorno dal Congresso nazionale delle donne italiane (Roma, 23-25 aprile 1908), dove aveva rappresentato l'Unione Femminile, Gemma Muggiani scriveva a Ersilia Majno:

> Tengo a dirti che ho ottenuto l'adesione con intervento al Congresso di Milano della Dottoressa Maria Montessori e che sarà bene organizzare una conferenza sulla sua "Morale sessuale nell'educazione", tema che essa tratta in modo nuovo; si potrebbe fare a beneficio

dell'Asilo Mariuccia. Nel Congresso poi bisogna riservarle il posto per parlare dell'educazione infantile, per cui essa ha inventato dei metodi assolutamente geniali che rivoluzioneranno completamente il campo e metteranno per sempre a dormire Froebel e le sue scatole!! rivendicando al genio italiano e di donna questa scoperta benefica. Io penso alla mia Stella che potrà imparare senza fatica e senza coercizioni alla sua natura vivace e mi propongo di far tutto per divulgarlo, certa che tu mi appoggerai e mi aiuterai (Pironi 2010: 123).

La Montessori partecipò infatti il mese dopo al Congresso di Attività Pratica Femminile di Milano, organizzato da Ersilia Majno. Qui presentò il suo esperimento della Casa dei Bambini, presso il quartiere romano di San Lorenzo, che stava riscuotendo i primi successi. Il suo intervento venne perciò accolto con grande entusiasmo dalla platea del femminismo lombardo. Linda Malnati a chiese addirittura alla Montessori di ripetere il suo intervento sulle Case dei Bambini di fronte al mondo scolastico cittadino. Fu scelta la sede della Società Umanitaria, l'ente che in quegli anni si distingueva per le molteplici iniziative d'avanguardia in campo educativo, e di cui la stessa Malnati aveva fatto parte, quale membro del Consiglio direttivo. Maria Montessori si rivolse a un pubblico composto in gran parte da insegnanti e dalle famiglie che abitavano nel quartiere operaio di via Solari, da poco fatto costruire dall'ente milanese. Ella tenne poi una conferenza sull'educazione sessuale nel ridotto della Scala, concesso gratuitamente dal Comune, il cui ricavato venne devoluto all'Asilo Mariuccia («Unione Femminile», luglio, 1908). Nello stesso numero, la rivista riportava la notizia che la Montessori partecipò nei giorni successivi (29-30 maggio) al Convegno Nazionale promosso dal Comitato italiano contro la tratta delle bianche, insieme all'Unione femminile, presentando la relazione *L'educazione in rapporto alla vita sessuale*.

Ritornata poi a Roma, Maria Montessori scrisse alla Majno, complimentandosi per «l'indimenticabile Congresso». Aggiungeva, inoltre, di sentirsi «sua alleata e collaboratrice», a lei unita in una sintonia di ideali e di intenti, specialmente dopo la visita alle Mariuccine: «Quando entrai per la prima volta all'Asilo Mariuccia ebbi l'impressione di entrare non in un Istituto ma nell'anima grande di una Donna» (Pironi 2010: 124).

Il Congresso di Attività Pratica Femminile rappresentò dunque l'occasione per far conoscere al Consiglio direttivo della Società Umanitaria la novità del modello montessoriano. Come si vedrà, nella gestione delle Case dei Bambini, l'Unione femminile avrà una parte significativa anche in seguito, esercitando una certa vigilanza soprattutto dal punto di vista didattico.

Da ricordare che la Società Umanitaria era legata a doppio filo all'Unione femminile, sia dal punto di vista personale (Ersilia Bronzini Majno

era sposata con uno dei suoi fondatori), che per le numerose attività consorziate. Le due istituzioni milanesi, gravitanti nell'ambito del socialismo riformista, operavano spesso in completa sinergia, nella sperimentazione di interventi miranti non solo a risolvere i bisogni contingenti, ma a indagare le cause dei fenomeni, in un'ottica di prevenzione dello svantaggio sociale.

Non sorprende perciò che Maria Montessori intravvedesse in quell'ambiente un fecondo terreno per portare a frutto e far decollare la sua novità pedagogica. Lo spirito dell'Umanitaria, con le sue pratiche di autogoverno, le sembrava trovarsi in perfetto accordo con quell'idea di autonomia, ritenuta il principio fondante della Casa dei Bambini. Montessori sperava insomma che l'ambiente pragmatico, sperimentale dell'Umanitaria, sempre pronto a farsi pilota di iniziative all'avanguardia, potesse diventare la sede ideale per istituire un osservatorio di applicazione e di sviluppo del suo metodo, anche con la produzione diretta del materiale didattico da lei brevettato. La proposta montessoriana andava ad inserirsi nell'ambito della politica culturale, già avviata dall'Umanitaria. Qui i vari servizi socio-educativi erano stati istituiti via via sulla base di indagini comparative su quanto avveniva all'estero, oltre a tener conto delle richieste degli inquilini espresse con la compilazione di appositi questionari. La percentuale dei bambini rappresentava circa il quaranta per cento degli abitanti e vista la notevole presenza di madri lavoratrici si rivelava necessario anche l'asilo infantile.

Il 1 luglio 1908, il Consiglio direttivo dell'ente milanese deliberò l'istituzione di una Casa dei Bambini nel quartiere di via Solari quale esperimento didattico sociale di grande importanza che l'Umanitaria, per la sua opera di educazione popolare e di istruzione professionale ha interesse – coll'esempio – a propagare sicché sorga in ogni quartiere e in ogni città (Pironi 2010: 135).

Il 18 ottobre 1908, venne inaugurata la Casa dei bambini, alla presenza di un vasto pubblico, allietato da uno spettacolo offerto dalla Società degli inquilini, dal Ricreatorio laico e dall'orchestrina del quartiere. Nel frattempo la Montessori tornò a Milano a metà settembre per i preparativi organizzativi, mentre la Casa di lavoro diretta dalla Ravizza fu incaricata di costruire il mobilio e il materiale didattico La pedagogista tenne presso l'Umanitaria un ciclo di conferenze, rivolte ad insegnanti e genitori, per illustrare le potenzialità di stimolo del suo metodo sui bambini; anche presso la sede dell'Unione Femminile, la dottoressa impartì un breve corso di lezioni per le aspiranti al posto di direttrice, al quale parteciparono in qualità di uditrici anche due ospiti dell'Asilo Mariuccia.

Fu soprattutto grazie all'impegno di Augusto Osimo, con il sostegno e la mediazione dell'Unione Femminile, che la Società Umanitaria portò avanti con successo, anche negli anni seguenti, il suo sodalizio con

Maria Montessori. L'ente milanese diventò, fino all'avvento del fascismo, il centro di iniziative in Italia per lo studio e la promozione delle Case dei Bambini. Una lettera, inviata dalla Montessori ad Osimo, testimonia come la loro collaborazione appaia ulteriormente rinvigorita da una causa comune, la costruzione di un mondo senza più guerre:

> Anch'io sento come lei quanto si potrebbe fare in Milano e sono convinta che quello è il centro di elaborazione e di diffusione. Se il mio materiale desse sollievo a famiglie infelici, alle vittime della guerra: e se i mutilati lavorassero a un'opera di educazione che preparando individualità libere preparerà pure la più formidabile difesa contro la guerra, quanto sarei fortunata di esser vissuta. Anche per l'idea: a Milano potrà esser più che altrove compresa e difesa, perché Milano ha la popolazione più libera che ci sia oggi in Italia (Pironi 2010: 151).

Per questo motivo, nel 1917, da San Diego in California, si rivolse al presidente della Società Umanitaria, Augusto Osimo, per coinvolgerlo nel progetto della "Croce bianca", al fine di formare personale educativo specializzato nella cura dei danni psichici, subiti dai bambini durante i conflitti bellici. La studiosa non riuscì a concretizzare quest'iniziativa, che avrebbe dovuto assumere carattere mondiale e permanente. Vale però la pena riportare alcuni stralci della sua lettera, inviata ad Osimo, per coglierne la portata significativa:

> Le scrivo per interessarla alla "White Cross", la Croce bianca dei bambini. Si tratta di istituire una Croce bianca per bambini – parallela alla Croce Rossa pei feriti in guerra. In questa guerra consuntiva dei popoli, i bambini sono vittime specialmente degne di richiamare una sollecita cura […]. Specialmente nei luoghi invasi i bambini non si possono considerare più come "figli dei feriti", che devono essere "curati". Gli "shocks" psichici nei bambini (spavento, ecc.) rappresentano delle vere e proprie "ferite nella razza" minacciata da degenerazione nel sistema nervoso […]. Per questo si è ideata la "croce bianca". Essa dovrebbe salvare la vita della razza, che si troverà domani nella necessità di ricostruire il mondo distrutto dalla guerra - e che ha quindi bisogno di tutta la forza di carattere e di intelligenza - di tutto l'equilibrio del sistema nervoso - necessari a compiere l'opera colossale attesa nella pace futura. I medici di malattie nervose e le maestre, specialmente preparate, sono nella "croce bianca" ciò che i chirurghi e le infermiere sono nella "croce rossa" […], ed andrebbero a prestare servizio presso i bambini […]. Sono i bambini di oggi quelle forze di ricostruzione sulle quali speriamo nel dopoguerra […]. Salvare i bambini: ecco il grido di chi oggi lavora per l'umanità (AA.VV. 1922: 268-271).

Del resto, l'impegno pacifista di Maria Montessori resterà inalterato negli anni, a differenza di quanto accadde per gran parte dei movimenti femministi che, in occasione della prima guerra mondiale, metteranno in evidenza tutta la loro fragilità identitaria, col conseguente ripiegamento delle competenze femminili soltanto a lenire le ferite della guerra.

Infatti, a distanza negli anni, alle soglie di due conflitti mondiali dagli esiti così devastanti, la studiosa rinnoverà i suoi appelli pacifisti sempre in nome della scienza: per lei la pace potrà essere realizzata solo prendendosi cura della salute psichica degli esseri umani fin dall'infanzia, poiché le cause della guerra risultano profondamente annidate nella psiche degli individui. Nel pieno del primo conflitto mondiale affermava:

> La medicina si è limitata ad alleviare le malattie prodotte artificialmente. Essa ha constatato una causa di malattia e l'ha lasciata indisturbata, limitandosi ad alleviare i mali che ne derivano alla moltitudine delle vittime. Essa non si è atteggiata alla sua gran dignità di "difenditrice" della vita; ma, come a un servizio di Croce Rossa in una guerra, s'è limitata a curare i feriti e ad alleviare le condizioni dei sofferenti: senza pensare che l'autorità acquistata come custode della salute, poteva farle mandare il supremo grido di pace, che ponesse fine a una guerra così pericolosa, così ingiusta e inumana (Montessori 2000: 47).

Si tratta di una prospettiva che Montessori cercherà di argomentare anche dal punto di vista scientifico: gli studi biologici che si addentravano a scoprire i segreti della natura, si sono incontrati nell' "amore" come chiave della vita. Gli scienziati hanno finito col vedere, dopo tante ricerche, la cosa più evidente: che è l'amore che mantiene le specie animali, non la "lotta per l'esistenza" (Montessori 2000: 287).

Come è noto, la rottura definitiva della studiosa col Regime avviene nel 1932, con la famosa conferenza *Peace and education*, da lei pronunciata al *Bureau international d'éducation*; qui la studiosa sostiene che i germi della guerra si annidano nei rapporti autoritari tra adulti e bambini: l'obbedienza a cui è sottomesso il bambino nella famiglia e nella scuola, obbedienza che non ammette ragione e giustizia, prepara l'uomo ad essere sottomesso alla fatalità delle cose (Montessori 2004: 20).

Sempre fedele a se stessa, animata da un forte pathos umanitario, pacifista, internazionalista, la scienziata cercherà di realizzare il suo progetto in ogni parte del mondo, spesso in situazioni di emergenza, nella convinzione che «L'unica via di scampo per l'individuo è che tutta l'umanità sia salva» (Montessori 2000: 244).

Morì il 6 maggio 1952 nella sua casa di fronte al mare, a Noordwijk aan Zee (Olanda), mentre stava preparando la sua partenza per il

Ghana, insieme al figlio Mario. Era fortemente decisa ad affrontare quel viaggio, nonostante l'età avanzata: «Se ci sono bambini bisognosi di aiuto, quelli sono proprio i poveri bambini dei paesi africani. Certo che dobbiamo andare!» (Montessori Montesano 2007: 19).

Bibliografia

AA.VV. (1922): *L'Umanitaria e la sua opera.* Milano: Società Umanitaria.

BABINI, Valeria Paola; LAMA, Luisa (ets) (1999): *Maria Montessori: una donna nella scienza,* "Il Risorgimento", 2-3, 260-271.

(2000): *Una "donna nuova". Il femminismo scientifico di Maria Montessori.* Milano: Franco Angeli.

BABINI, Valeria Paola (2004): *Tra scienza e femminismo. Maria Montessori prima del "Metodo"*. Milano: Franco Angeli.

KRAMER, Rita (1976): *A Biography.* Chicago: University of Chicago Press.

MOLINERI, Giulio Cesare; ALESSIO, Giuseppe Cesare (ets) (1899): *Atti del Primo Congresso Pedagogico nazionale italiano*. Torino, Stabilimento Tipografico F. Camandona.

MONTESSORI, Maria (1899): *La donna nuova (Conferenza della dottoressa Maria Montessori),* "L'Italia femminile", 19 febbraio.

(1910): *Antropologia pedagogica.* Milano: Vallardi.

(2000): *L'autoeducazione nelle scuole elementari*. Milano: Garzanti.

(2004): *Educazione e pace*. Roma: Opera nazionale Montessori.

MONTESSORI MONTESANO, Mario (2007): *My most unforgettable Character*, in *Centenary of the Montessori Moviment*. Chennai: Kalakshetra Pubblication.

PIRONI, Tiziana (2010): *Femminismo ed educazione in età giolittiana. Conflitti e sfide della modernità.* Pisa: ETS.

(2014): *Percorsi di pedagogia al femminile dall'unità d'Italia al secondo dopoguerra.* Roma: Carocci.

María de Maeztu, pedagogía y feminismo

Ángel Serafín Porto Ucha
Universidad de Santiago de Compostela

Raquel Vázquez Ramil
Escuela de Magisterio CEU-Universidad de Vigo

La mujer no ha tenido que luchar sólo contra la tiranía del varón, sino contra la tiranía de las mujeres que los manejan.
María de Maeztu[1]

Resumen: María de Maeztu y Whitney nació en Vitoria en 1881. Muy joven comenzó a ejercer como maestra en Bilbao, donde destacó por sus iniciativas innovadoras. El estímulo de su madre, también dedicada a la enseñanza, y de su hermano mayor, el intelectual Ramiro de Maeztu, la llevaron a proseguir su formación académica, graduándose en la Escuela Superior del Magisterio en 1912. Entre 1908 y 1913 disfrutó de ayudas de la Junta para Ampliación de Estudios para visitar centros educativos en Inglaterra y Suiza y para especializarse en Filosofía en Alemania, orientada por Ortega. Cuando en 1915 se abre la Residencia de Señoritas en Madrid, María se hace cargo de la dirección, puesto que ocupará hasta 1936. Fue además directora de la sección primaria del Instituto-Escuela desde 1918, conferenciante, escritora, militante de asociaciones feministas e incansable defensora de la educación de la mujer como medio de alcanzar el respeto y la dignidad.

Palabras clave: María de Maeztu; Junta para Ampliación de Estudios; Residencia de Señoritas; Instituto-Escuela; Feminismo.

1. María de Maeztu y Whitney. Orígenes y marco familiar

María de Maeztu y Whitney nació en Vitoria el 18 de julio de 1881. Fue su padre Manuel de Maeztu Rodríguez, natural de Cienfuegos (Cuba), dueño de dos ingenios azucareros en la isla caribeña, y Jua-

1 María de Maeztu, "Historia de la cultura femenina en España", conferencia pronunciada en el Centro Gallego de Montevideo el 24 de julio de 1926.

na Whitney y Boné, «escocesa católica, hija del diplomático y cónsul de Gran Bretaña en Niza, Juan Whitney» (González Cuevas 2003: 29). Manuel de Maeztu y Juana Whitney tuvieron otros cuatro hijos: Ramiro (1874), Ángela (1877), Miguel (1880) y Gustavo (1887). Los Maeztu Whitney disfrutaron de una desahogada posición económica, codeándose con lo más granado de la sociedad vitoriana hasta el fallecimiento repentino de Manuel de Maeztu en 1894 en Santa Clara (Cuba), dejando a la familia en una precaria situación que obligó al hijo mayor, Ramiro, a abandonar los estudios y dedicarse a diferentes ocupaciones. Esa etapa de inflexión y de cambio de fortuna en los destinos familiares marcará definitivamente el pensamiento de Ramiro de Maeztu, tiñéndolo de voluntarismo.

Durante la crisis de fin de siglo Ramiro de Maeztu se relaciona con grupos de intelectuales regeneracionistas y de modo especial con Azorín y Baroja, con los que forma el Grupo de los Tres, germen de la Generación del 98. Los artículos finiseculares de Maeztu, que colaboraba profusamente en la prensa de la época, se recogieron en el libro *Hacia otra España* (1899), de gran trascendencia por su dureza al denunciar las condiciones de debilidad del carácter nacional (Valladares 1998: 177-213).

Por su parte, Juana Whitney, mujer decidida y emprendedora, se trasladó con sus hijos a Bilbao, ciudad más industriosa que Vitoria, y abrió un colegio femenino en la calle Ledesma 8, con el nombre de Academia Anglo-Francesa, en el que enseñaba idiomas y cultura general y al que acudían las hijas de intelectuales y políticos progresistas, como las de Indalecio Prieto, el político socialista que ocupará importantes cargos durante la Segunda República. Posteriormente el magnate Horacio Echevarrieta ayudará a Juana construyendo en 1912 un edificio ad hoc para academia en la calle Orueta 4.

Mientras tanto, María de Maeztu acudió a una escuela primaria de Bilbao en compañía de su hermano pequeño Gustavo, aunque el cimiento de su educación es la Academia de su madre, en la que posteriormente va a colaborar.

2. Labor pedagógica de María de Maeztu: de la escuela primaria a la Residencia de Señoritas de Madrid

En 1896 María ingresó en la Escuela Normal de Maestras de Álava y, tras estudiar dos años con excelentes calificaciones, obtuvo el título de maestra de primera enseñanza elemental en mayo de 1898, cuando aún no había cumplido diecisiete años. Dada su juventud, dedica un

tiempo a ayudar a su madre y a estudiar idiomas, pero no tarda en presentarse a oposiciones, obteniendo plaza en la escuela pública de párvulos del Este de Santander en 1902; en septiembre de ese mismo año supera en Valladolid el examen-reválida de maestra de primera enseñanza superior.

2.1. El magisterio como opción y vocación

Desde el primer momento María destaca, pues en los pocos meses que estuvo en Santander fue nombrada directora de la escuela. Sus afanes estaban, no obstante, en Bilbao, junto a su madre; solicita el traslado, alegando motivos familiares, y se le concede a finales de 1902, haciéndose entonces cargo de la Escuela de la calle de Cortes de la capital bilbaína, donde va a desplegar una intensa actividad pedagógica que no pasará desapercibida (Porto; Vázquez Ramil 2015: 50). La calle de Cortes albergaba por entonces infraviviendas casi al pie de las explotaciones mineras, en condiciones de insalubridad y penuria que afectaban de modo especial a los niños; es allí donde la joven y tenaz María pone en práctica métodos activos deudores de Pestalozzi y conectados con la Institución Libre de Enseñanza (ILE), ocupándose no solo del aprendizaje de los pequeños, sino de su salud y de bienestar físico, para lo cual crea cantinas, roperos e incluso duchas.

En esos años inicia María su labor de conferenciante; en julio de 1904 interviene en el ciclo de Conferencias Pedagógicas de Bilbao y habla sobre la educación de la mujer, obteniendo gran éxito de público. Los diarios la presentan como "hermana de Ramiro de Maeztu", quien en esa época despliega una intensísima actividad en la prensa. En 1905, durante la Exposición Escolar de Bilbao, la joven María comparte estrado con personalidades como Miguel de Unamuno, Concepción Saiz y Otero o Adelina Méndez de la Torre. Es una figura conocida en Bilbao, que alterna con personas de relieve, y su fama no tardará en extenderse.

2.2. Contacto con la Junta para Ampliación de Estudios: formación superior y pensiones en el extranjero

En 1907 se crea la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE), y María de Maeztu es una de las primeras en solicitar una pensión para «estudiar en Inglaterra la formación del carácter por la educación y las escuelas profesionales»[2]. La elección de Inglaterra parece clara, dados los vínculos de María con el país por su madre y el prestigio de la educación inglesa entre muchos sectores

2 Archivo JAE: Expte. JAE/90-39, p. 7.

de la enseñanza, especialmente los próximos a la ILE; en cuanto a las escuelas profesionales, María había dado clases en las escuelas municipales de adultas de Bilbao; por tanto, era un tema de su interés. La solicitud de María fue avalada por un informe del Ayuntamiento de Bilbao y por Martina Casiano, profesora de la Escuela Normal de Maestras de Bilbao. En septiembre de 1908 María pide de nuevo una pensión a la JAE para estudiar en Inglaterra "las nuevas corrientes de filosofía pedagógica, en especial sobre los trabajos experimentales acerca de la Psicología de la infancia"[3]. Ese mismo año forma parte de la comisión enviada por el Gobierno español para estudiar la sección pedagógica de la Exposición Franco-británica celebrada en Londres.

En esa época cursa Filosofía y Letras en Salamanca como alumna libre; en 1909 remata el segundo curso y aprueba además la asignatura de Derecho Natural con Matrícula de Honor, lo cual indica su carácter polifacético y el interés por estudiar también la carrera de Derecho.

En 1909 María, siguiendo su inicial vocación pedagógica, se matricula en la recién creada Escuela Superior del Magisterio de Madrid. Son años de intensísima actividad que preparan a la joven María para las responsabilidades que va a asumir a partir de 1915.

En julio de 1909, en el Congreso Nacional Pedagógico celebrado en Valencia, habló María sobre la Pedagogía como obra de laboratorio y subrayó el papel fundamental del maestro, al que debe darse una formación universitaria pues de la escuela depende la salvación de la patria; la pretensión de una formación universitaria para los maestros era novedosa y tardará muchos años en hacerse realidad.

Cuando María se matricula en la sección de Letras de la Escuela Superior del Magisterio de Madrid, en septiembre de 1909, es ya conocida en los ambientes pedagógicos españoles. Su nombre suena asociado al de su hermano Ramiro, que en los últimos años del siglo XIX y principios del XX es asiduo en la prensa crítica de la época y que a partir de 1905 trabaja como corresponsal en Londres. Pero en 1909 empieza a tener entidad propia y a ser reconocida por su tarea en la escuela de la calle de Cortes de Bilbao y por sus dotes de comunicación en conferencias y congresos. María tiene 28 años y continúa formándose. En la clase de Filosofía de la Escuela Superior del Magisterio María fue alumna de José Ortega y Gasset.

La admiración hacia el maestro es también cercanía personal y, como en el caso de Unamuno, la relación se produce a través de Ramiro. María se aloja en los bajos de la casa de los Ortega en Madrid, en la calle Goya nº 6, y frecuenta a la familia, entablando una estrecha amistad con la hermana del filósofo, Rafaela, quien posteriormente co-

3 Archivo JAE: Expte. JAE/90-39, pp. 13-14.

laborará en tareas organizativas de la Residencia de Señoritas. En el verano de 1910 Ortega escribe a Ramiro de Maeztu elogiando el talante de María (Ortega Spottorno 2002: 151):

> María no tiene ningún defecto grave y es la mujer más capaz de intelecto y corazón que conozco… ¡Pobre, cómo la han hecho sufrir en la escuela! Creo que no debe volver a ella, pero que necesita vivir en Madrid, en suma, fuera de Bilbao. Si pudiera pasar junto a mí este año que entra pienso que acabaría de pertrecharse para escribir que –ya sé que piensa usted lo contrario– considero su misión radical. Su acción en Bilbao representa un lujo que no puede permitirse nuestra raza.

Y en efecto, María asistió con cierta asiduidad, a partir de 1910, a las clases de Metafísica de Ortega en la Universidad Central. La vinculación con la JAE continúa: en el verano de 1910 María puede por fin hacer uso de la pensión que se le había concedido en 1909 para estudiar «Problemas actuales de educación» y durante tres meses visita establecimientos educativos en Bélgica, Suiza e Italia. En marzo de 1912 hace las prácticas correspondientes al tercer curso de la Escuela Superior del Magisterio como agregada en el Museo Pedagógico Nacional, dirigido por Manuel B. Cossío, lo cual le permite permanecer en Madrid, como había indicado Ortega. Termina la carrera en junio de 1912 con el número uno entre las alumnas de la Sección de Letras.

En agosto de 1912 es nombrada profesora de Letras de la Escuela Normal de Maestras de Cádiz, con un sueldo anual de dos mil quinientas pesetas, pero no se incorpora a su destino puesto que la JAE le había concedido, por R.O. de 27 de junio de 1912, una pensión de un año para estudiar la fundamentación de la pedagogía en Alemania con el profesor Paul Natorp. En la elección del destino pesó, sin duda, el consejo de Ortega, quien había estudiado en Berlín, Leipzig y Marburgo con Hermann Cohen y Paul Natorp.

Al llegar a Alemania, María permanece tres meses en Leipzig para perfeccionar el idioma alemán y aprovecha para visitar escuelas primarias, aunque no era el objeto de su viaje, porque según confiesa a Castillejo, secretario de la JAE, la enseñanza primaria en Leipzig está admirablemente organizada, y con los datos recogidos María se propone hacer un estudio comparativo entre las escuelas inglesas y las alemanas "como tipos representativos que obedecen a dos ideales distintos… La escuela inglesa forma al hombre, la escuela alemana al especialista"[4].

4 Archivo JAE: Expte. JAE/90-39 (p. 41). Carta de María de Maeztu a José Castillejo (Marburg, 17 de febrero de 1913).

A continuación, se dirige a Marburgo y asiste al seminario filosófico de Hartmann, discípulo de Cohen y muy amigo de Ortega, donde estudia la "deducción de los conceptos puros del entendimiento"; profundiza también en la Pedagogía social de Natorp, que le interesa mucho y que domina bastante bien gracias a las clases de Ortega. María aprovechó al máximo las clases de los discípulos de Natorp y tradujo al español el *Curso de pedagogía* del profesor alemán.

Durante el semestre de verano estudió Propedéutica filosófica con Natorp, Historia de la filosofía antigua con Hartmann y Psicología con Erich Jaensch, sucesor de Cohen; María comenta que a la lectura de la *Crítica* de Natorp asisten treinta alumnos, la mitad mujeres, y que se trata de una actividad libre, sin matrícula ni reconocimiento académico, lo cual le produce una honda emoción y declara: "Cada día estoy más contenta de mi estancia en Alemania. Un año aquí valen (sic) por 10 en España —He dicho mal, porque la labor de aquí es insustituible"[5]. María quiere trasladar ese espíritu de aprendizaje desinteresado a España y extenderlo entre los jóvenes para que no estudien "sólo por el título". Tiene treinta y dos años y después de haber ejercido como maestra y de darse a conocer como conferenciante, disfruta de las lecciones de los filósofos alemanes y aspira a difundirlas en España, como hace Ortega, su maestro. Permanece en Alemania durante el verano, estudiando las escuelas de Berlín, mientras no se solventa el espinoso problema de su destino en la Escuela Normal de Cádiz, que no le atrae de ninguna manera. El asunto se soluciona cuando la JAE la nombra agregada del Departamento de Filosofía Contemporánea del Centro de Estudios Históricos, dirigido por Ortega, a partir de noviembre de 1913. Colabora también con el Instituto Internacional, donde da clases de Pedagogía y Moral práctica; este contacto resultará muy fructífero cuando se establezca la Residencia de Señoritas, puesto que el Instituto Internacional, a través de María, encontrará la manera de sostener su obra educativa, y la Residencia la forma de asentarse y expandirse (Vázquez Ramil 2012: 167-182).

En el curso 1914-15 María de Maeztu es agregada a la Escuela de Estudios Superiores del Magisterio y se encarga de las clases de Geografía en la sección de alumnas. El 29 de enero de 1915 María consigue el traslado a la Escuela Normal de Maestras de Álava, con un sueldo anual de tres mil pesetas; se acerca así a su madre, ante la incertidumbre de no consolidar su posición en Madrid. Aprovecha, además, para terminar la carrera de Filosofía y Letras en Madrid, obteniendo el premio extraordinario de licenciatura en la sección de Filosofía. Y en medio de tanta actividad continúa con su tarea de conferenciante, y así el 27

5 Archivo JAE: Expte. JAE/90-39 (p. 45). Carta de María de Maeztu a José Castillejo (Marburg, 15 de abril de 1913).

de febrero de 1915 pronuncia en el círculo de obreras del Comité Femenino de Higiene Popular una conferencia sobre "La necesidad de la asistencia de los niños a la escuela".

Entre 1908 y 1915 María de Maeztu aparece estrechamente vinculada a la JAE; por tanto, no extraña que cuando se proyecta abrir un Grupo Femenino de la Residencia de Estudiantes, sea María la elegida.

2.3. María de Maeztu y "su" obra: la Residencia de Señoritas de Madrid

En 1910, dentro de su obra de renovación de la vida universitaria española, la JAE abrió una Residencia de Estudiantes en Madrid que fue un éxito inmediato. Inicialmente establecida en dos hotelitos de la calle de Fortuny, la demanda de plazas obligó a pensar en edificios nuevos, cuya construcción comienza en 1913 en los Altos del Hipódromo, bajo la dirección del arquitecto Antonio Palacios. A partir de ese momento la JAE decide aprovechar los edificios de Fortuny para ampliar la obra residencial a un grupo de niños internos, a cuyo frente ha de estar Luis Álvarez de Santullano, y a un grupo de mujeres. ¿Y quién puede dirigir este último? María de Maeztu poseía una sólida formación pedagógica y filosófica, estaba muy vinculada a la JAE y a sus actividades, poseía el respaldo de Ortega, y era conocida por sus numerosas conferencias de divulgación en diferentes lugares de España. Por tanto, parecía una elección inevitable.

En reunión celebrada por la Junta en junio de 1915 con objeto de planear las actividades académicas del curso siguiente, se decide abrir un grupo femenino similar al universitario y exclusivamente masculino de la Residencia de Estudiantes y se añade:

> Al frente de este grupo debe colocarse una persona familiarizada con los problemas pedagógicos y con las escuelas femeninas, de cultura intelectual superior, de prestigio entre el profesorado, conocedora de las instituciones semejantes extranjeras y que por su edad y su entusiasmo pueda sin embargo vivir en relación de intimidad con las alumnas.
> La Junta ha creído que debe confiarse esta misión a la señorita Doña María de Maeztu y Whitney[6].

María de Maeztu figura al frente de la Residencia de Señoritas cuando ésta abre sus puertas a principios de octubre de 1915; su nombra-

6 ARSM. Comunicación de Santiago Ramón y Cajal, presidente de la Junta, al Ilmo. Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes; Madrid, 12 de junio de 1915. CAJA: Residencia (sección Bullón-Maeztu).

miento oficial es por R. O. de 1 de febrero de 1916. Por R.O. de 7 de marzo de 1916 se adjudica a la directora de la Residencia una remuneración anual de cinco mil pesetas.

Los inicios de María como directora fueron complicados, pues había que comenzar de la nada. Contaba con los edificios de la calle de Fortuny, y existía el modelo de la Residencia de Estudiantes, pero se destinaba a varones y universitarios; la empresa de María era arriesgada, aunque en la Junta tenían plena confianza en su viabilidad. Los problemas pequeños son a veces los más acuciantes y con ellos tropezó María, que necesitaba a una persona para organizar la "casa". Como aún no había organigrama dentro de la Residencia de Señoritas, decide recurrir a una amiga para que la apoye y sugiere a Castillejo el nombre de Rafaela Ortega, la hermana de Ortega y Gasset, que colaborará con la Residencia en diferentes etapas, no de forma regular, sino atendiendo a las peticiones puntuales de María, gran amiga suya. Superados los tropiezos iniciales, la Residencia de Señoritas avanza año a año con paso seguro y se consolida como una institución educativo-residencial modélica y única. Con ella avanza también la directora. En 1918 la JAE crea el Instituto-Escuela[7] como centro experimental y encarga la dirección de la sección primaria a María de Maeztu, en reconocimiento a su originaria dedicación al Magisterio y a sus extensos conocimientos pedagógicos; desempeñó el cargo hasta 1934. En estos años, además de realizar las arduas tareas de organización y asentamiento de la Residencia de Señoritas y de la sección preparatoria del Instituto-Escuela, María pronuncia conferencias en diferentes puntos de España.

2.4. Entre política y pedagogía

Además de atender a sus cargos en la Junta para Ampliación de Estudios y de seguir punto por punto el funcionamiento de la Residencia, María de Maeztu participó también en actividades políticas: en octubre de 1927 Primo de Rivera la designa, junto con otras doce mujeres, para formar parte de la Asamblea Nacional inaugurada el 11 de noviembre (Vázquez Ramil 2014: 10); aceptó el puesto porque lo consideraba un primer paso en la afirmación de los derechos políticos de la mujer española, que en ese momento aún no tenía derecho a voto.

El acercamiento de María de Maeztu al régimen primorriverista y su colofón, el gobierno Berenguer, es notorio. Por R.O. de 13 de junio de

7 R.D. de 10 de mayo de 1918; en el Instituto-Escuela las enseñanzas se distribuían en nueve grados: los tres primeros correspondientes a la sección primaria y los seis restantes a la secundaria. María de Maeztu se ocupó de la dirección de la sección primaria, auxiliada por María Goyri, esposa de Menéndez Pidal, una de las primeras universitarias y primera doctora en Filosofía y Letras.

1930 es designada representante del gobierno español en la Federación Universal de Asociaciones de Estudiantes que se celebra en París del 24 al 28 de junio. Y en septiembre de 1930 es nombrada vocal del Consejo de Instrucción Pública, la única mujer en el alto organismo de asesoramiento del Ministerio de Instrucción Pública. Pionera en tantas cosas, es también de las primeras españolas que se dedican a la docencia universitaria: el 1 de octubre de 1932 es nombrada por cuatro años prorrogables auxiliar temporal de la cátedra de Pedagogía de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid. La asignatura encomendada a María de Maeztu era la de Didáctica especial y problemas actuales de Educación (Universidad de Madrid 1935: 188).

El 20 de septiembre de 1934 María de Maeztu presentó la dimisión de su puesto de directora de la sección preparatoria del Instituto-Escuela y se centró en sus clases de Pedagogía en la Facultad de Filosofía y Letras y en la dirección de la Residencia de Señoritas, en ese momento una obra amplia en la que se alojaban trescientas mujeres estudiantes de diferentes carreras y que organizaba actividades culturales de gran relevancia, como las conferencias, veladas y conciertos a cargo de intelectuales y personalidades de prestigio (Vázquez Ramil 2015a: 330).

3. El feminismo de María de Maeztu: pensamiento y práctica

Como hemos visto, la actitud de María de Maeztu fue la de una mujer que se esforzó por superarse y por vencer dificultades y que llegó a unos niveles de relevancia social indiscutibles durante los años veinte y treinta, hasta el corte dramático de la guerra civil. Su pensamiento, como el de su hermano mayor Ramiro, que ejerció indudable influencia en ella, se tiñe muchas veces de voluntarismo, al que no es ajeno la figura singular de su madre, Juana Whitney, de origen inglés, que luchó por sacar adelante a sus hijos sola y que regentó un centro de educación femenino.

3.1. Bases y expresión del pensamiento feminista de María de Maeztu

El marco familiar es el fermento en el que germina María, abocada en un primer momento al magisterio como opción de supervivencia propia y de auxilio a la economía familiar. Sin embargo, fue más allá y en la escuela bilbaína de la calle de Cortes realizó una labor encomiable que no pasó desapercibida y que le granjeó las simpatías de unos y las críticas de otros. Desde joven se acostumbró a luchar por lo que creía y

también a expresarlo en público, como lo demuestran sus actividades de conferenciante y divulgadora. Naturalmente, y tratándose de una maestra, sus primeras disertaciones y sus artículos iniciales se referían a la escuela y sus carencias; pero pronto se centró en un aspecto que le interesaba de forma especial, la educación de la mujer y su acceso a todas las profesiones. Y así, en abril de 1909, cuando ya había disfrutado de una pensión de la JAE en Londres, diserta en la Extensión Universitaria de Oviedo sobre "La cuestión moral en Inglaterra" y sobre "Feminismo"; las conferencias son glosadas por un joven Federico de Onís[8], quien con cierta condescendencia afirma: "He aquí una ventaja que no pueden negar las feministas: disponen siempre de un público numeroso formado en gran parte por mujeres" y más adelante puntualiza lo acertado de la actitud de la conferenciante en la segunda disertación: "Puso en ella María de Maeztu toda su alma *femenina,* y en este sentido estuvo incomparable […] Su enorme cultura no ha venido a matar en ella lo femenino (como ocurre a tantas otras mujeres)" (Onís 1909: 29).

En diciembre del mismo año participa María en el Congreso de Primera Enseñanza de Barcelona con una ponencia titulada "Aptitud de la mujer para los estudios superiores", muy oportuna porque en ese momento el acceso de las mujeres españolas a la Universidad estaba condicionado a la aprobación de las autoridades académicas y, por tanto, era escaso. El acceso sin trabas legales es sancionado por la Real Orden de 8 de marzo de 1910, al derogar la Real Orden de 11 de junio de 1888 que obligaba a las mujeres que quisiesen estudiar en establecimientos universitarios a pedir permiso a la Superioridad (Flecha 1996: 92). La cuestión le tocaba de cerca, puesto que ella misma había iniciado su vida profesional como maestra a los 18 años, para ir superándose y completando su formación con los estudios de Filosofía y Letras, demorados en el tiempo por otras ocupaciones, la especialización en la Escuela Superior del Magisterio de Madrid, y las pensiones en el extranjeros concedidas por la JAE entre 1908 y 1913. En ese sentido es un ejemplo de superación y por ello se identifica tan estrechamente con la Residencia de Señoritas, a la que convierte en un centro que ofrecía a las mujeres estudiantes o deseosas de cultura las facilidades que ella no había tenido.

En junio de 1913 María de Maeztu, que en ese momento estudia en la Universidad de Marburgo, publica en la revista barcelonesa *Estudio* el artículo "Desde Alemania. Feminismo" (Porto Ucha; Vázquez Ramil 2015:

8 El ovetense Federico de Onís estuvo vinculado a la JAE desde los inicios, como María de Maeztu, con quien mantuvo una cordial relación profesional durante años. Al igual que María, Federico recibió el magisterio de Unamuno y Ortega; la correspondencia entre ambos fue fluida, cuando Federico de Onís desempeñaba el puesto de director del Instituto de la Españas en Estados Unidos.

200-207), en el que expone su visión sobre el movimiento feminista en un momento crítico, cuando la *Women's Social and Political Union* realizaba violentas campañas a favor del voto femenino en Gran Bretaña y cuando la cabeza visible del movimiento sufragista inglés, Emmeline Pankhurst, pronuncia en Connecticut su famoso discurso "*Freedom or Death*". María de Maeztu denuncia a quienes se burlan de las sufragistas, que no son solo hombres, sino también muchas mujeres temerosas de perder el amparo masculino y de verse abocadas a un mercado de trabajo competitivo e implacable, y así dice: "El mayor obstáculo que se ofrece al feminismo no lo presentan los hombres, sino las mujeres, aquellas para quienes la emancipación económica resulta, no una idea liberadora, sino una promesa de esclavitud" (Maeztu 1913: 416). Para ella el feminismo surge entre las mujeres de clase media, puesto que las "mujeres del pueblo" trabajan codo a codo con los hombres y sus demandas son las que defiende el movimiento obrero, y las mujeres de clase alta, privilegiadas, pretenden preservar su vida fácil y cómoda. Y en este punto expone las características del feminismo español, mucho menos politizado y combativo que el anglosajón; según Shirley Mangini (2001: 93), se trataba de "un feminismo de base, cuya primera y más esencial meta era según la burguesía un imprescindible movimiento pedagógico masivo para las mujeres españolas", línea en la que se inscribe plenamente María de Maeztu.

Tal vez la definición más conocida del feminismo de María de Maeztu sea la expresada en el artículo "Lo único que pedimos", escrito originariamente en 1917 e incluido por Gregorio Martínez Sierra en su libro *La mujer moderna*, editado en 1920 (Porto; Vázquez Ramil 2015: 221-223). Se trata de un texto breve y contundente, de ahí su éxito, sobre todo las primeras frases:

> Soy feminista: me avergonzaría de no serlo, porque creo que toda mujer que piensa debe sentir el deseo de colaborar, como persona, en la obra total de la cultura humana. Y esto es lo que para mí significa, en primer término, el feminismo; es, por un lado, el derecho que la mujer tiene a la demanda de trabajo cultural, y, por otro, el deber en que la sociedad se halla de otorgárselo.

El artículo fue escrito al final de la Primera Guerra Mundial, que supuso un vuelco importante en la situación de las mujeres europeas, las cuales, durante el conflicto, se habían incorporado masivamente al mercado laboral. María de Maeztu reitera los argumentos expresados en el artículo que en 1913 había publicado en la revista *Estudio* y afirma que los mayores enemigos del feminismo no son los hombres, sino las propias mujeres, bien por temor, bien por egoísmo, y afirma que el

medio para superar los obstáculos es la educación; por ello, cuando milite en organizaciones feministas, lo hará para defender la educación de las mujeres, y más concretamente la educación superior, puerta de acceso al mundo profesional.

3.2. Militancia activa en agrupaciones feministas

Cuando María asume la dirección de la Residencia de Señoritas, en septiembre de 1915, ve la ocasión de plasmar su ideario feminista en la práctica, proporcionando a las mujeres recursos para acceder a la enseñanza superior y crear "un tipo superior específico de cultura femenina", articulado precisamente por "las muchachas de nuestras clases medias" (JAE 1925: 378). Al mismo tiempo, milita en agrupaciones feministas de carácter burgués que reivindican el sufragio femenino y la igualdad de derechos civiles; y así es de las primeras en inscribirse en la Asociación Nacional de Mujeres Españolas (ANME), fundada en 1918 por María Espinosa de los Monteros e Isabel Oyarzábal de Palencia, y en la que también militaron Victoria Kent y Clara Campoamor.

Impulsa también en la Juventud Universitaria Femenina[9], creada en 1920, de la que es nombrada presidenta; el fin de esta asociación era facilitar el acceso de las mujeres a la educación superior y a todas las profesiones (Vázquez Ramil; Porto Ucha 2015: 210); el nombramiento de María de Maeztu como presidenta no es casual dado el peso de las residentes entre las primeras asociadas. La Juventud Universitaria conecta con la *International Federation of University Women*, creada en Londres en julio de 1920; pero la Federación Internacional sólo admitía mujeres con carreras universitarias concluidas, y por ello en enero de 1921 nace la Federación Española de Mujeres Universitarias, presidida asimismo por María de Maeztu y con sede en la Residencia de Señoritas de Madrid (IFUW 1921: 16); ejerce como secretaria la doctora Elisa Soriano Fischer, oftalmóloga y primera médica española de la Marina Mercante. Dado el escaso número de mujeres licenciadas o doctoras en este momento, las afiliadas son escasas hasta mediados de los años 20 y los nombres tienden a repetirse, siendo el de María de Maeztu el más recurrente, junto a la doctora Elisa Soriano.

El 4 de julio de 1921 acude a la reunión de la *International Federation of University Women* que se celebra en la *London School of Medicine for Women* y pronuncia el discurso "The Higher Education of Women in Spain" (Porto Ucha y Vázquez Ramil 2015: 210-220) donde da cuen-

9 María de Maeztu ocupa desde 1926 la vicepresidencia de la Juventud Universitaria Femenina, encargándose de la presidencia la doctora Elisa Soriano. En 1929 asume la presidencia de la entidad la abogada Clara Campoamor, quien imprime un sello más social y reivindicativo a la entidad, reclamando activamente el derecho al sufragio (Maillard 1990).

ta del largo proceso de incorporación de las españolas a los estudios universitarios, cuya sanción oficial, como hemos visto, data de 1910. En el interesante discurso, de una lucidez indiscutible, María analiza la evolución del sistema educativo español y el carácter secundario de la educación de la mujer hasta el siglo XX, cuando en ciertas capas de la sociedad se asume la conveniencia de preparar a las mujeres para actividades profesionales en un mundo cada vez más complejo; la carrera femenina por excelencia era la del magisterio, corta y económica y con resultados tangibles, "since both custom and the law agreed in leaving primary education chiefly in the hands of women" (Porto Ucha; Vázquez Ramil 2015: 215). La incorporación de la mujer a carreras superiores es constante, alentada, como señala María de Maeztu, por el ejemplo de la Residencia de Señoritas de Madrid, que ofrece a las estudiantes alojamiento, clases complementarias y becas, y por la Junta para Ampliación de Estudios, que otorga pensiones para ampliar estudios en el extranjero. La incorporación a la *International Federation of University Women* se justifica por la experiencia de otros países, capaces de prestar consejo y ayuda a las mujeres que desean desarrollar carreras profesionales[10].

El 19 de julio de 1922 María de Maeztu asiste a la conferencia bianual de la Federación Internacional que se celebra en el *American University Women's Club* de París. En la reunión se tratan las dificultades que las mujeres universitarias encuentran a la hora de incorporarse al mundo laboral, y se señalan los problemas que surgen en países latinos, concretamente en Francia, Italia y España, reacias al asociacionismo, del que se dice: "It is a temperamental obstacle, an instinctive preference for individual rather than group activity" (IFUW 1922: 10). En el caso concreto de España, las mujeres acuden sin problemas a la Universidad, pero "it is difficult for them to find profesional openings afterwards".

Uno de los fines esenciales de las asociaciones pertenecientes a la Federación Internacional de Mujeres Universitaria es el de fomentar el intercambio de estudiantes entre los países miembros, y al efecto se constituye en 1920 un Comité de Becas presidido por María Goyri de Menéndez Pidal e integrado por María de Maeztu, la doctora Trinidad Arroyo de Márquez, José Castillejo en nombre de la JAE y Zenobia Camprubí, esposa del poeta Juan Ramón Jiménez, en calidad de secretaria (Vázquez Ramil 2015b: 272). La política de intercambios fue un éxito, y en el caso de la Residencia de Señoritas, se gestionó a través de convenios con una serie de *colleges* femeninos estadounidenses, como Smith, Bryn Mawr, Wellesley o Barnard.

10 En 1921 forman parte de la Federación Estados Unidos, Inglaterra, Canadá, España, Francia, India, Noruega, Suecia y Holanda, y están pendientes de incorporarse Australia, Checoslovaquia, Finlandia, Italia, Nueva Zelanda, Rumanía y Serbia.

En agosto de 1923 María de Maeztu aprovecha un viaje a Estados Unidos para asistir a la reunión del Congreso de la *American Association of University Women* en Portland (Oregón).

La actividad de María de Maeztu en la Federación Internacional de Mujeres Universitarias fue intensa hasta 1925; también fue destacada la labor de otras asociadas españolas, como Victoria Kent o Clara Campoamor, quien representa a España en el Congreso que la *IFUW* celebra en Viena en 1927.

El XII Congreso Internacional se reunió en España en la segunda quincena de septiembre de 1928; los actos congresuales tuvieron lugar en Barcelona, Sevilla y Madrid, y la sede oficial de los mismos fue la Residencia de Señoritas, donde se alojaron la mayoría de las congresistas (Vázquez Ramil 2001: 277). El Congreso fue ampliamente reseñado en la prensa de la época; de especial interés es el artículo publicado por Clara Campoamor en la revista madrileña *Estampa* y titulado "Mujeres de 30 países visitan España".

La rama internacionalista del movimiento feminista español giró en los años veinte en torno a la obra de María de Maeztu y la Residencia de Señoritas y sirvió, sobre todo, para estrechar lazos de intercambio con Universidades extranjeras, especialmente norteamericanas, pues eran líderes en todas las actividades de la *IFUW*. No obstante, el número de afiliadas españolas fue escaso; en 1928 la Juventud Universitaria Femenina Española tenía sesenta y ocho afiliadas, mientras que la *IFUW* reunía a 48.568 mujeres (Vázquez 2001: 277).

3.3. El Lyceum Club, lugar de encuentro de intelectuales y burguesas

En abril de 1926 María de Maeztu promueve, junto a un grupo de mujeres, una asociación o círculo de reunión, el Lyceum Club Femenino; María se ocupa inicialmente de la presidencia. El fin de esta sociedad era: "Defender los intereses morales y materiales de la mujer, admitiendo, encauzando y desarrollando todas aquellas iniciativas y actividades de índole exclusivamente económica, benéfica, artística, científica y literaria que redunden en su beneficio" (Lyceum Club 1929: 2).

Colaboraron en la creación del Lyceum Isabel Oyarzábal Smith, Victoria Kent, Zenobia Camprubí, Helen Phipps, Amalia Galinizaga, María Martos de Baeza, Carmen Monné de Baroja, entre otras mujeres muy conocidas en la sociedad de la época[11]; el Club constaba de siete secciones promotoras de otras tantas actividades: social, musical, artes

11 Puede verse una recreación del Lyceum en el libro de José Antonio Marina y Mª Teresa Rodríguez de Castro, *La conspiración de las lectoras,* Barcelona, Anagrama, 2009.

plásticas e industriales, literatura, ciencias, internacional e hispanoamericana; la primera sección se encargó de revisar la posición legal de la mujer y de crear guarderías para hijos de trabajadoras; las restantes de promover conferencias, veladas, sesiones cinematográficas y cursos: García Lorca habló en sus salones de "Imaginación, inspiración y evasión en poesía", Manuel García Morente de "El espíritu filosófico y la feminidad", Unamuno leyó su drama *Raquel encadenada*, y Rafael Alberti provocó un monumental escándalo al presentarse vestido de payaso para dar una conferencia insólita "Palomita y galápago (¡No más artríticos!)" (Alberti 1978: 282-289); otros, como Jacinto Benavente, hicieron gala de una misoginia incurable negándose a hablar "a tontas y a locas". El Lyceum reunió a un grupo de mujeres de la burguesía madrileña y a algunas extranjeras; la presidencia efectiva fue desempeñada por María Lejárraga, esposa de Gregorio Martínez Sierra, dadas las múltiples ocupaciones de María de Maeztu, y la secretaría por la eficaz Zenobia Camprubí, esposa de Juan Ramón Jiménez (Aguilera 2011: 65-90).

La presencia de María de Maeztu en el Lyceum Club era obligada dada su relevancia como directora de la Residencia de Señoritas y sus contactos con la Federación Internacional de Mujeres Universitarias; no obstante, ocupó el puesto solo dos años y como figura representativa, pues la verdadera presidenta del Lyceum fue Isabel Oyarzábal[12], quien ocupó el puesto desde 1928 hasta 1934. En el Lyceum se reunían las esposas de los intelectuales más destacados de la época[13] (Ortega, Marañón, Martínez Sierra, Juan Ramón Jiménez, Pérez de Ayala, Besteiro, Casares Quiroga, Azaña…), un buen número de extranjeras que vivían en Madrid e incluso títulos nobiliarios; era un lugar agradable, de buen tono, instalado en la Casa de las Siete Chimeneas, en un entorno refinado y exclusivo.

Shirley Mangini (2006: 126) resalta la importancia del Lyceum Club como lugar que permitió a las mujeres desarrollar "una vida social y cultural de convivencia entre mujeres", demostrar sus talentos en un foro propio y proponer cambios en su situación social y jurídica. En todo caso, la presencia de María de Maeztu en los salones del Lyceum fue relativamente escasa, dadas las muchas ocupaciones que debe afrontar en esa época, aunque los vínculos personales con muchas de las asociadas eran fuertes.

---

12 Isabel Oyarzábal Smith (1878-1974) fue una conocida articulista, casada con el intelectual Ceferino Palencia. Muy cercana a María de Maeztu, dio varias conferencias en la Residencia de Señoritas. Secretaria del Consejo Supremo Feminista de España, durante la República fue nombrada ministra plenipotenciaria en las Naciones Unidas. Murió en México. Entre sus obras destaca *I Must Have Liberty* (1940) (Vázquez 2012: 251).

13 Ello dio pie a que lo bautizasen como "el club de las maridas", con tono ácido.

4. La última vuelta del camino

María de Maeztu realizó no pocas actividades pero su dedicación preferente, la que centró las restantes, fue la dirección de la Residencia de Señoritas; hizo de ella su casa, como habían hecho antes los fundadores de la Institución Libre de Enseñanza con su obra, y la amplió desde unos orígenes modestos (treinta mujeres en dos hotelitos) a una entidad digna, muy semejante a un *college* de estilo americano, cosmopolita y abierto a mujeres de diferentes países.

Su estrella, como la de tantos otros, cambiará de signo con la guerra civil: en octubre de 1936 es ejecutado en Aravaca Ramiro de Maeztu, el hermano predilecto; María sale entonces de Madrid y se dirige a Francia, para entrar desde allí en la España nacional. En septiembre de 1936 María presenta su dimisión como directora de la Residencia de Señoritas.

Durante la guerra María no ceja en su actividad docente y de conferenciante en el extranjero, en Estados Unidos, en Chile, en Uruguay y en Argentina, donde se le ofrece una cátedra en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires, al tiempo colabora en el diario *La Prensa*.

Estos años son de dolor y de profunda reversión ideológica: María de Maeztu, muy afectada por el drama de la guerra civil, se considera heredera de su hermano Ramiro y propagadora de sus ideas imperiales.

Tenía intención de regresar definitivamente a España, pero la muerte la sorprendió en Mar de Plata el 7 de enero de 1948. Su cadáver fue trasladado a España y sepultado en Estella el 9 de febrero de 1948.

Fuentes primarias

Documentación del Archivo de la Residencia de Señoritas de Madrid (ARSM), en depósito en la Fundación Ortega y Gasset-Marañón de Madrid.

Archivo de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (Archivo JAE), accesible en: http://archivojae.edaddeplata.org/jae_app/JaeMain.html

Bibliografía

AGUILERA SASTRE, Juan (2011): "Las fundadoras del Lyceum Club femenino español", *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, nº 35, 65-90.

ALBERTI, Rafael (1978): *La arboleda perdida. Libros I y II de Memorias.* Barcelona: Seix-Barral.CAMPOAMOR, Clara (1928): "Mujeres de 30 países visitan España", *Estampa* (Madrid), 11/09/1928, 10-12.

FLECHA GARCÍA, Consuelo (1996): *Las primeras universitarias en España, 1872-1910.* Madrid: Narcea.

GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro C. (2003): *Maeztu: biografía de un nacionalista español*. Madrid: Marcial Pons.

INTERNATIONAL FEDERATION OF UNIVERSITY WOMEN (1921): *Report, 1920-21*. S.l.: John Roberts Press Ltd.

(1922): *Occasional Paper No. 1. September 1922*. S.l.: IFUW.

JUNTA PARA AMPLIACIÓN DE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS (1909): *Anales*, (tomo I). Madrid: Imprenta de Fortanet.

(1925): *Memoria correspondiente a los cursos 1922-23 y 1923-24*. Madrid: JAE.

LYCEUM CLUB FEMENINO (1929): *Reglamento*. Madrid: Ramona Velasco Viuda de Pérez.

MAEZTU, María de (1913): "Desde Alemania. Feminismo", *Estudio* (Barcelona): 412-418.

MAILLARD, Mª Luisa (1990): *Asociación Española de Mujeres Universitarias (1920-1990)*. Madrid: AEMU-Instituto de la Mujer.

MANGINI, Shirley (2001): *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de vanguardia.* Barcelona: Península.

(2006): "El Lyceum Club de Madrid: un refugio feminista en una capital hostil", *Asparkía*, 17, 125-140.

MARINA, José Antonio; RODRÍGUEZ DE CASTRO, Mª Teresa (2009): *La conspiración de las lectoras.* Barcelona: Anagrama.

ONÍS, Federico de (1909): "María de Maeztu", *Nuevo Mundo,* (Madrid), 29/04/1909: 29.

ORTEGA SPOTTORNO, José (2002): *Los Ortega*. Madrid: Taurus.

PORTO UCHA, Ángel Serafín; VÁZQUEZ RAMIL, Raquel (2015): *María de Maeztu. Una antología de textos.* Madrid: Dykinson.

UNIVERSIDAD DE MADRID (1935): *Libro del estudiante, 1935-36.* Madrid: Gráfica Universal.

VALLADARES, Secundino (1998): "Hacia la otra España del joven Maeztu", *Revista de Antropología Social*, nº 7: 177-213.

VÁZQUEZ RAMIL, Raquel (2001): *La Institución Libre de Enseñanza y la educación de la mujer en España: la Residencia de Señoritas (1915-1936)*. Betanzos (A Coruña): Lugami.

(2012): *Mujeres y educación en la España contemporánea. La Institución Libre de Enseñanza y la Residencia de Señoritas de Madrid.* Madrid: Akal.

(2014): *La mujer en la Segunda República*. Madrid: Akal.

(2015a): "La Residencia de Señoritas de Madrid durante la II República: entre la alta cultura y el brillo social", *Espacio, Tiempo y Educación,* vol. 2, nº 1, 324-346.

(2015b): "A Thoroughfare of Freedom: intercambios de becarias entre colleges femeninos norteamericanos y la Residencia de Señoritas de Madrid (1919-1936)", en: *Mujeres en vanguardia: la Residencia de Señoritas en su centenario (1915-1936)*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes: 270-281.

Una firme promotora de la educación de la mujer afroamericana: Mary McLeod Bethune

Antonia Sagredo Santos
Universidad Nacional de Educación a Distancia

Resumen: Mary McLeod Bethune (1875-1955) experimentó por sí misma los efectos de acceder a la educación y las consecuencias positivas que reportaba sobre la mujer afroamericana dentro de la sociedad estadounidense. Ella creía firmemente que a través de la educación la comunidad de color lograría integrarse en la sociedad. El gran objetivo de su vida fue equiparar los derechos de las mujeres afroamericanas a los del resto de ciudadanos. Para conseguirlo fundó escuelas, centros de secundaria y posteriormente, centros de educación superior, para chicas de color, ya que no eran admitidas dentro del sistema educativo de EE.UU. Su gran obra educativa pervive en el *Bethune-Cookman College* en Daytona Beach, Florida, que Mary Bethune fundó en 1904 y en el cual está enterrada. Su memoria vive para siempre en esta institución que se dedica a dar una formación universitaria a las jóvenes afroamericanas.

Palabras Clave: Estados Unidos; Mary L. Bethune; Educación; Afroamericanas, Bethune-Cookman College.

1. Introducción

En los Estados Unidos en los años que le tocó vivir a la Sra. Bethune, la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX, las personas afro-americanas eran consideradas ciudadanos de segunda clase y, en general, sufrían la marginación y segregación. Además, les estaba vedado acceder a cualquier tipo de formación, por lo que se situaban en la sociedad siempre entre las capas sociales más desfavorecidas. Sin embargo, Mary M. Bethune fue una gran visionaria al afirmar que sólo a través de la educación la población de color podría a salir de su ostracismo e ir integrándose progresivamente en la sociedad por sus propios méritos.

A comienzos de 1900, en los Estados Unidos, las sufragistas luchaban para conseguir su derecho al voto, aunque las mujeres del Sur estaban alejadas de esta lucha. En esa época tampoco podían votar los hombres de color. Al vivir en esa realidad social, Mary M. Bethune, desde muy joven, comprendió las repercusiones positivas que podía tener involucrarse activamente en la política del país. Como consecuencia, en 1912, Mary se integraba en la *Equal Suffrage League*, una rama de la *National Association of Colored Women* (Sagredo 2010: 224).

En 1920, después de la aprobación de la Enmienda 19 de la Constitución de los Estados Unidos[1], en la que se reconocía el derecho al voto de todos los ciudadanos estadounidenses incluidas las mujeres, fue cuando Mary decidió que había llegado el momento de pasar a la acción, convirtiéndose en una de las activistas pioneras en la lucha a favor de los derechos civiles de la comunidad negra estadounidense, con la que se identificaría hasta el final de sus días. Ella creía firmemente que si todos los ciudadanos afroamericanos, tanto hombres como mujeres, pudieran ejercer su derecho al voto, se registrarían cambios significativos en la sociedad que mejorarían su situación. Así pues, una de las primeras acciones que puso en práctica con este grupo desfavorecido fue alfabetizar a un grupo de cien hombres afroamericanos para que pudieran superar el examen que les permitía votar. Esta iniciativa le dio una gran notoriedad dentro de la comunidad de color en Estados Unidos y pronto fue reclamada para ejercer como su portavoz en defensa de sus intereses.

Mary Bethune inició un rápido ascenso en su larga carrera al servicio de la comunidad de color. En 1920, es elegida para formar parte del Consejo Ejecutivo de la *National Urban League*. Paralelamente, creó numerosos clubs para trabajar con chicas afro-americanas. Asimismo, presidió la *Southeastern Federation of Women's Clubs*, y en ese mismo año, fue elegida presidenta de la *National Association of Colored Women*, que tenía más de 200.000 miembros.

La Sra. Bethune siempre utilizó su influyente posición para favorecer el acceso a la educación de las personas de color. Simultáneamente, fue una destacada figura en numerosas asociaciones. Entre ellas, fue presidenta de la *National Association of Teachers in Colored Schools* y de la *Interracial Council of America* y fundadora y primera presidenta del *National Council of Negro Women*, (NCNW).

En 1935, Mary M. Bethune fundó el *National Council for Negro Women (NCNW)*. Esta organización contaba con la publicación periódica, el *Afroamerican Woman's Journal*. La *NCNW* era la mayor federación

1 Amendment XIX. Women's Suffrage. Ratified 8/18/1920.

- The right of citizens of the United States to vote shall not be denied or abridged by the United States or by any State on account of sex.

- Congress shall have power to enforce this article by appropriate legislation.

de organizaciones de mujeres de color y su principal objetivo era centralizar toda la información sobre las actividades que realizaban las mujeres afroamericanas.

Mary Bethune siempre defendió que los ciudadanos de color tenían que integrarse socialmente por su propio esfuerzo. No debían esperar a que los demás los promocionasen. Ella sabía que el acceso a la educación era el medio fundamental de incorporarse a la sociedad estadounidense con todos sus derechos y así, desde dentro, poder tratar de influir y cambiarla, eliminando las barreras que tenían establecidas y que persistían a través de los años. Para conseguirlo, puso en marcha una serie de iniciativas que vamos a estudiar a lo largo de este trabajo.

2. Su acceso a la educación

Mary M. Bethune, nació el día 10 de julio de 1875 como Mary Jane McLeod en una plantación de algodón y arroz, cerca de la ciudad de Mayesville en el estado de Carolina del Sur. Patsy McIntosh, su madre, era esclava en la hacienda McIntosh, en Mayesville. Su padre, Samuel McLeod, también nació esclavo en la plantación McLeod. Generalmente los esclavos tomaban el apellido del dueño de la plantación y se lo transmitían a todos sus hijos. Samuel, además de trabajar en la plantación, en su escaso tiempo libre, trabajaba otras tierras, consiguiendo así unos ahorros con los que compró a Patsy a los McIntosh para casarse con ella y constituir una familia.

Durante los años de la Guerra Civil, los McLeod se vieron obligados a irse de la plantación, en la que vivían, a la que volvieron una vez finalizada la misma y cerca de la cual compraron cinco acres de tierra. En esa pequeña propiedad, conseguida con gran esfuerzo, Samuel y su hijo mayor construyeron una cabaña de madera con una chimenea de ladrillo a la que llamaron "*The Homestead*" y a la que se trasladó toda la familia a vivir.

Mary tuvo diecisiete hermanos, siendo ella la antepenúltima, de los cuales algunos habían sido vendidos como esclavos (Lash 1971: 523) y fue ella la primera en nacer en la "*Homestead*". Sin embargo, a pesar de haber nacido en la nueva casa familiar, fuera de la plantación, trabajó en los campos de algodón con toda su familia durante extenuantes jornadas.

Su núcleo familiar tenía firmes creencias religiosas y Mary fue educada en la cultura del trabajo y del esfuerzo, ayudando a los demás y, posteriormente, por sus buenas obras sería recompensada por Dios. Mary tenía una gran determinación como sus padres. Así, vemos como desde muy pequeña supo aprovechar todas las oportunidades que se

le presentaron. Sus padres siempre anhelaron que recibiera una formación y se esforzaron para que asistiera a la escuela. Su primer colegio fue el *Trinity Presbyterian Mission School* en Mayesville, dirigido por Emma Wilson. Desde 1882 iba a la escuela diariamente, que estaba situada a cuatro millas de distancia, y que tenía que recorrer para ir y otros tantos para volver a su hogar. El aula en la que se impartía la enseñanza estaba situada en barrio de color de Mayesville. Era una de las escuelas que habían abierto algunas iglesias del norte para llegar a las zonas pobladas por gente de color y a la que no llegaba la enseñanza pública. Un año más tarde recibieron la financiación necesaria para construir una verdadera escuela de ladrillo amarillo con dos habitaciones que se utilizarían como clases (Meltzer 1988: 13).

Los avances que iba registrando en su aprendizaje se debían, fundamente, al hecho de que asistía regularmente, hecho muy infrecuente en el medio rural en aquellos años, sobre todo si estamos considerando a la población de color:

> One reason for Mary's quick progress in her school work was her regular attendance. Though the school term lasted only four months each year, many families kept their children home any time there was work to do… Some girls stayed home if they didn´t have a nice dress to wear. And always there was sickness. But Mary was never sick… Nothing but ripe cotton to be picked would have tempted Mary to miss a day in the Schoolroom and, of course, cotton-picking time came during the long vacation… (Sterne 1957: 50-51)

El gran cambio que registró Mary al aprender a leer, a escribir y a manejar el cálculo revirtió en toda su familia e incluso en su comunidad. Los primeros beneficiarios fueron sus hermanas pequeñas, Hattie y Margaret, a las que enseñó a leer, al tiempo que instaba a sus hermanos mayores a que aprendieran también ellos. Utilizaba la Biblia como libro básico para alfabetizar a los distintos miembros de su familia.

La hija de los McLeod era la única joven de color que había asistido a la escuela por lo que era admirada y respetada entre el vecindario, y pronto puso sus conocimientos al servicio de la comunidad, desde el tercer curso ya ayudaba a todo el que se acercaba a su casa a descifrar las facturas y a leer su contenido, tanto a personas de raza blanca de raza blanca como de color, evitando así que fueran engañados en sus intercambios comerciales, como nos presenta una de sus biógrafas, Emma G. Sterne, (1957: 54) a continuación:

> After that, others came to get Mary's help, White and Black. It was good to have somebody who could read and write and figure, besides

> the big planters and the men at the gin. Somebody who could add up your accounts and tell you exactly what you owned. Neighbors kept coming all that winter, and Sam walked around proud as could be, bragging about Mary's learning that third year of her schooling.

Mary era una buena alumna y debido a su gran aplicación y a sus buenos resultados académicos fue seleccionada por su profesora para acceder a una beca[2], que consiguió en 1886 para estudiar en el *Scotia Seminary* que en la actualidad es conocido como el *Barber-Scotia College*. Éste era un centro educativo exclusivo para jóvenes afroamericanos situado en la ciudad de Concord, en Carolina del Norte. En el *Scotia Seminary* la joven McLeod tenía una beca que le cubría las tasas académicas pero tenía que realizar algunas labores domésticas en el centro para sufragar su estancia porque su familia carecía de medios económicos para ayudarle a pagar su manutención.

La despedida de Mary al dejar su localidad para estudiar en el *Scotia Seminary* fue un auténtico acontecimiento en Mayesville, donde era muy apreciada por la ayuda que prestaba a todo el vecindario, como se recoge en las siguientes líneas:

> On the autumn afternoon in 1887, the entire rural community stopped working and headed toward the Mayesville railroad station to say good-bye to Mary. Some traveled by ox, some by horse and cart, and others walked for miles. At the station, they all gave Mary a hearty send-off as she boarded the train for North Carolina to continue her schooling and learn more about the world (Halasa 1989: 26-27).

El *Scotia Seminary* había sido fundado para proporcionar enseñanza superior a las chicas afro-americanas. Cuando Mary llega al centro llevaba ya funcionando seis años y ofrecía cursos de enseñanza superior *(college)*. Ella se incorporó algunos días antes que el resto de las alumnas para poder adaptarse mejor a la situación, ya que todo era nuevo para ella. Lo que más le impresionó, según dejó escrito en sus propios testimonios, fue que el claustro de profesores estaba compuesto por docentes de raza blanca y negra, transmitiéndole la idea de que "el color de una persona no tenía nada que ver con su cerebro, y que el color, el linaje, o las distinciones de clase eran algo nocivo" (Halasa 1989: 29).

---

2 Mary Crissman, una costurera cuáquera de Denver, Colorado, ofreció al Director del *Scotia Seminary* de Concord, Carolina del Norte, una beca para que realizara estudios durante un curso escolar una chica afroamericana. Cuando a Emma Wilson, profesora de Mary en el *Trinity Presbyterian Mission School* en *Mayesville,* le dijeron que pensara en una estudiante que pudiera aprovechar esta ayuda, no lo dudó, ya que su mejor alumna había sido Mary y a ella iría destinada.

Mientras Mary Bethune estuvo estudiando interna en el *Scotia Seminary* tuvo que permanecer algunos periodos vacacionales interna por no tener dinero para pagar el viaje hasta su casa para pasar con su familia esos días sin clases, quedándose en la zona trabajando como sirvienta, cocinera y lavandera para poder obtener algunos ingresos. Transcurrieron cinco años antes de que ahorrase el suficiente dinero para poder pagarse el viaje para volver a casa ver a los suyos.

En 1894 se gradúa en el *Scotia Seminary,* y sus mejores resultados académicos fueron en inglés y música, ya que tenía una bonita voz para cantar. Aunque había hecho los cursos para ejercer la docencia su principal objetivo era hacerse misionera y viajar a África, que sentía como la tierra en la cual estaban enraizados sus orígenes.

Posteriormente, continuará su formación en el *Moody Bible Institute* en Chicago, en el estado de Illinois y en su solicitud escribiría: "es mi deseo entrar en su Instituto con el propósito de recibir educación bíblica para estar preparada para la gran tarea a la que estoy llamada a realizar en el África negra. Ser una misionera seria es la ambición de mi vida" (Halasa 1989: 30). De nuevo, gracias a una beca, ingresó en el *Moody Bible Institute*, siendo la única alumna de color de la Institución. Allí, Mary completó sus estudios durante dos años con la intención de, finalmente, trabajar como misionera en tierras africanas. Sin embargo, no pudo cumplir el sueño de ir a las misiones ya que no se contemplaba que una mujer afro-americana pudiera desempeñar esa tarea.

3. Su obra educativa: The Bethune Cookman College

En 1896, Mary volvió al Sur, a la ciudad de Augusta, para trabajar como maestra, realizando actividades con los "niños de la calle de color" en las tardes de los domingos, consiguiendo una buena reputación como educadora. En 1897, vuelve al estado de Carolina del Sur, en el que nació, a la escuela que ella había asistido, para ayudar a su antigua profesora Miss Wilson.

Posteriormente, el *Board of Missions* le ofrece un puesto en el *Haines Institute*, en Augusta, en el estado de Georgia. Este centro educativo había sido fundado por Lucy C. Laney, una mujer de color nacida esclava y que llegó a convertirse en una afamada educadora. El centro había sido creado hacía diez años en el sótano de una iglesia y era exclusivo para estudiantes de color. Con Laney, según las propias palabras de Mary, "tuve una nueva visión: mi trabajo no sería en África sino en mi propio país" (Melzer 1988: 22) y comenzó a creer firmemente que algún día tendría un colegio propio.

En la ciudad de Sumter ejerció como profesora en el *Kendall Institute* durante dos cursos. En 1898, se casa con un miembro del coro en el que cantaba, Albertus Bethune, estableciendo su residencia familiar en Savannah, estado de Georgia. Un año más tarde tuvo su único hijo, Albert. Posteriormente, trabajaría como docente en Palatka, Florida, donde permaneció durante cinco años.

Mientras vivió en Palatka observaba como muchas familias de color se desplazaban con todas sus pertenencias desde Alabama, Georgia y las Carolinas, dirigiéndose al sur hacia Daytona, ciudad en la que estaban construyendo el ferrocarril que recorrería toda la costa este del estado de Florida hacia una nueva zona de vacaciones en la que se construían hoteles para recibir a los ciudadanos blancos del norte que vendrían a pasar allí sus estancias invernales, buscando su clima benigno. Cuando el Dr. Mason visitó Palatka unos meses más tarde en su inspección regular le confirmó a Mary que Daytona podía ser un buen lugar para fundar un colegio para niñas de color, debido al aluvión de familias afroamericanas que estaba llegando a la zona.

Mary estaba convencida plenamente de que la educación era el arma más poderosa para liberar a los ciudadanos afroamericanos de la opresión y discriminación racial. Siempre con su gran decisión, alquiló una casa semiderruida en la ciudad de Daytona, Florida, y el 3 de octubre de 1904 fundó un colegio de enseñanza primaria sólo para niñas de color, conocido como *Daytona Educational and Industrial School for Training Negro Girls*. El centro educativo comenzó su larga andadura tan sólo con cinco alumnas. En esta escuela se les enseñaba a realizar tareas domésticas, tales como: cuidar de la casa, cocinar, coser, y además a leer, escribir y a manejar el cálculo. Cada una pagaba cinco céntimos a la semana. El lema que presidía el centro era: "Entrad para aprender, salid para servir". En la escuela se realizaban tartas, pasteles y comidas para vender a los trabajadores del ferrocarril y así poder conseguir fondos para su mantenimiento. El programa que seguía en la escuela es descrito en las siguientes líneas:

> Mrs. Bethune kept to her plan of having lessons half the day and devoting the other hours to making and selling pies to the railroad workers. Prayers and reading from the Bible morning and evening and singing the songs from Fisk Jubilee songbook gave the pattern, a unity to the day (Sterne 1957: 133).

Tenía alumnas que vivían en la escuela y otras de familias que estaban asentadas en la zona y se desplazaban a diario para asistir a las clases y que pagaban un dólar al mes. Los padres de la mayoría de ellas trabajaban como sirvientes en las casas de familias blancas

adineradas. Además, ese año, se inauguró el hotel del Sr. Flager al que acudían en invierno hombres de negocios blancos del norte para disfrutar de su buen clima. En ellos, intuyó Mary, que podría encontrar una gran ayuda para expandir su pequeño colegio. Las alumnas guiadas por ella misma cocinaban pasteles que vendían a estos visitantes y al mismo tiempo aprovechaban para presentarles su proyecto educativo. Uno de los primeros que colaboró decididamente, apoyando económicamente al pequeño centro educativo fue James N. Gamble, un importante empresario de la industria de jabón.

Sin embargo, a pesar de las grandes dificultades que tuvo en sus comienzos, la escuela tuvo un gran éxito y fue creciendo hasta alcanzar las cuatrocientas estudiantes. Posteriormente, se amplió con una escuela de secundaria. En 1923 el colegio femenino se fusionó con el *Cookman Institute* de Jacksonville, Florida. Éste era un centro educativo metodista para chicos de color. La institución educativa resultante fue denominada *Bethune-Cookman College,* de la que la Mary M. Bethune pasaría a ser su directora. Su trayectoria profesional nos la presentan (Holt 1964; Peare 1951 y Sterne 1957) en sus biografías y McCluskey (1984), en su selección de documentos y ensayos sobre Mary Bethune).

4. Una afro-americana con una proyección nacional e internacional

Mary M. Bethune acumuló a lo largo de su larga vida una gran experiencia en el mundo educativo y tenía un gran conocimiento de la situación de la enseñanza entre la población afroamericana en los Estados Unidos, especialmente en los estados del sur, en uno de los cuales había nacido. Todo este conocimiento unido al decidido compromiso personal de utilizar la educación con el objetivo de erradicar la discriminación de la población de color y tratar de establecer una mayor igualdad entre blancos y negros fue el principal motivo por el cual fue asesora de varios presidentes. El presidente Calvin Coolidge le invitó a asistir a la conferencia sobre *Child Welfare Conference,* en 1928 y posteriormente, Herbert C. Hoover le llama para asistir a la Conferencia sobre *Child Healh*, en 1930.

Al empeorarse las condiciones de vida de toda la sociedad estadounidense con la crisis de 1929 y en especial la de los ciudadanos de ascendencia afroamericana, Mary se involucra de nuevo en política con la que siempre había estado relacionada. Durante las décadas de 1930 y 1940, Mary Bethune fue una gran amiga de Eleanor Roosevelt, esposa del Presidente Roosevelt, mujer muy comprometida con los temas

sociales, visitando de forma regular la Casa Blanca, y llegando a dar conferencias en ella, como nos presenta la propia Primera Dama en su libro *This I Remember*.[3] Entre las dos mujeres llegó a existir una verdadera amistad y confianza. A pesar de su diferencia de edad, ya que Bethune era once años mayor que Eleanor, tenían muchos intereses en común y Eleanor siempre apoyó decididamente la tarea de Mrs. Bethune como nos presenta Joseph P. Lash (1971: 523):

> She was a great lady, but without Eleanor's support she could have accomplished little. Mrs. Bethune never came to see Eleanor without a long budget of requests- Negroes to be appointed, a conference to speak at, a Negro housing project to be financed, and, as a footnote, something that she wanted Mrs. Roosevelt to do for Bethune-Cookman College.

Dentro de esta nueva línea trazada en la política estadounidense, a partir de 1933, se puede encuadrar el nombramiento de Mary M. Bethune[4], quien trabajo en la administración Roosevelt como consejera especial para temas relacionados con las minorías, siendo la primera mujer de color que dirigió un organismo federal. Desde 1936 hasta 1944, Bethune fue la directora del Departamento *Negro Youth Division* de la *National Youth Administration (NYA*). Su objetivo era ofrecer mayores oportunidades al sector más joven de la población afro-americana (Conkin 1992: 60).

Las competencias de la *National Youth Administration* recibieron sus críticas de un amplio sector de la sociedad blanca que veía con recelo que los jóvenes de afroamericanos accediesen a la educación, como se recoge a continuación:

> The *NYA* took one of the most significant steps in the Negro's struggle for educational parity when it established a special fund which made it possible for students from states where Negroes were denied graduate facilities to attend Negro universities such as Howard, Atlanta, and Fisk, as well as Northern colleges which did admit them.

3 "A meeting I had arranged in the White House at which Mrs. Mary McLeod Bethune was to speak, had to be carried on without me. I got home at a quarter before six and Miss Thompson and I were at the Washington airport at ten minutes past seven, ready to start with Mayor LaGuardia to the west coast". (Roosevelt 1949: 235, 236).

4 Durante el *New Deal* (1933-1939) que promovió el presidente demócrata, Franklin D. Roosevelt, en los Estados Unidos se registraría otro hito importante para la comunidad de color. El primer mandatario incorporó a su círculo a personas que pertenecían a diferentes grupos étnicos y raciales, tales como católicos, judíos o afro-americanos. Antes del *New Deal* el equipo de asesores presidenciales estaba formado únicamente por hombres *White, Anglo-Saxon Protestants (WASP)*.

> A constant barrage of criticism was leveled at most of the New Deal innovations. The answer to the critics of the expenditure of money for the education of Negroes was not so much a denial that they might go "red" or try to start a new political party or a revolution, but that they might stagnate emotionally, lose their ambition and driving force and, facing futility, become willing wards of their communities… (Holt 1964: 2010)

En la década de los 30, bajo la presidencia de Franklin D. Roosevelt y durante su programa de gobierno, los negros recibieron por primera vez subvenciones y ayudas de organismos federales y estatales, siendo Mrs. Bethune una de sus principales artífices, como escribe el historiador William E. Leuchtenburg (1963: 186-187):

> Most of all, Negroes swung to Roosevelt because they had been granted relief. In many areas, Negroes, hit harder than any other group by the depression, survived largely because of relief checks... The National Youth Administration, through the noted Negro leader Mary McLeod Bethune, funneled funds to thousands of young Negroes. Negro intellectuals might fret at the inequities of the New Deal, but the masses of Negroes began to break party lines in gratitude for government bounties and nondiscriminatory treatment.

Mary M. Bethune siempre confío en la fuerza que tenían las asociaciones y para emprender la lucha de forma conjunta en torno a una causa justa, y se comprometió en la dirección de algunas de ellas. Así, en 1940, ocupa la vicepresidencia de la *National Association for the Advancement of Colored People (NAACP)*. Simultáneamente, durante esos años, Mary reunió a un grupo de afroamericanos que ocupaban puestos de responsabilidad en la administración demócrata y que eran conocidos como el "*Black Cabinet*". Continuó colaborando en los círculos gubernamentales de Washington hasta 1944.

Mary M. Bethune siempre estuvo relacionada con la lucha por los derechos civiles de la población de color. Una vez concluida la Segunda Guerra Mundial, fue una de las tres figuras de color consultadas por la *United States Delegation* cuando se estaba redactando la Carta de las Naciones Unidas, liderada por Eleanor Roosevelt.

En 1952, Mary M. Bethune representó oficialmente a su país, presidiendo una delegación enviada por el presidente norteamericano Harry S. Truman a Liberia, con motivo de la formación de este nuevo país, situado en la costa occidental de África, a donde había emigrado un gran número de afroamericanos para establecerse allí.

Mary M. Bethune pasó sus últimos años en Florida, donde vivió hasta su muerte el 18 de mayo de 1955, a la edad de 79 años, después de vivir una vida plena y siempre comprometida con la causa de las personas de color. Está enterrada en el centro educativo que fundó en la ciudad de Daytona, Florida: el *Bethune-Cookman College*.

Mary M. Bethune recibió múltiples reconocimientos y honores en vida. Le concedieron la *Spingarn Medal* en 1935, la *Frances Drexel Award for Distinguished Service*, en 1937, y la *Thomas Jefferson Award for Leadership*, en 1942. Asimismo, recibió el grado de Doctora en Humanidades del Rollins College en 1949, siendo la primera persona de color que obtuvo esta distinción de una universidad de blancos (Sagredo 2010: 229).

El último acto público en su honor se celebró el 10 de julio de 1974, noventa y nueve años después de su nacimiento. Ese día se inauguró una estatua en su honor en el Lincoln Park de Washington, D. C., convirtiéndose en la primera mujer de color que alcanzó tal honor.

5. A modo de conclusión

Mary McLeod Bethune fue una de las primeras mujeres de color que defendió la importancia de la educación entre los afro-americanos porque estaba convencida que facilitaría a su incorporación en la sociedad estadounidense, disfrutando de todos sus derechos. Ella lo vivió en primera persona y luchó denodadamente durante toda su vida para que pudieran asistir a los centros educativos las niñas de color desde su más tierna infancia. Su vida es la de la mayoría de los ciudadanos estadounidenses de color que sufrieron la desigualdad, la injusticia y la discriminación debido al color de su piel. Sin embargo, en el caso de Mary McLeod Bethune, nos encontramos ante una mujer con una fuerza de voluntad extraordinaria y con unas ideas muy firmes, alguien que ante la dificultad o la injusticia, siempre utilizaba la fuerza de la razón. Así, con la energía que dan unos argumentos justos, fue capaz de ir superando todas las dificultades que iban surgiendo a lo largo de su trayectoria vital.

La Sra. Bethune fue una de las mayores activistas a favor de los derechos civiles en la primera mitad del siglo XX en los Estados Unidos. Ella denunció siempre la injusta discriminación que sufría la población afroamericana y, al mismo tiempo, inició una lucha lenta pero tenaz, a través de la educación, para que este grupo desfavorecido de la sociedad alcanzase el lugar que le correspondía desempeñar. La población de origen afro-americano había vivido en el país durante generaciones sometida a la esclavitud, sin ser considerados ciudadanos de pleno derecho. Han tenido que pasar muchos años para que se hicieran realidad los ideales por los que luchó Mary M. Bethune duran-

te toda su vida y que dejó plasmados en su testamento[5], que presentamos a continuación (Holt 1964: 287-289):

MY LAST WILL AND TESTAMENT

Sometimes I ask myself if I have any other legacy to leave. Truly, my worldly possessions are few. Yet, my experiences have been rich. From them, I have distilled principles and policies in which I believe firmly, for they represent the meaning of my life's work. They are the products of much sweat and sorrow. Perhaps in them there is something of value. So, as my life draws to a close, I will pass them on to Negroes everywhere in the hope that an old woman's philosophy may give them inspiration. Here, then is my legacy.

I LEAVE YOU LOVE. Love builds. It is positive and helpful. It is more beneficial than hate. Injuries quickly forgotten quickly pass away. Personally and racially, our enemies must be forgiven. Our aim must be to create a world of fellowship and justice where no man's skin, color or religion, is held against him. "Love thy neighbor" is a precept which could transform the world if it were universally practiced. It connotes brotherhood and, to me, brotherhood of man is the noblest concept in all human relations. Loving your neighbor means being interracial, interreligious and international.

I LEAVE YOU HOPE. The Negro's growth will be great in the years to come. Yesterday, our ancestors endured the degradation of slavery, yet they retained their dignity. Today, we direct our economic and political strength toward winning a more abundant and secure life. Tomorrow, a new Negro, unhindered by race taboos and shackles, will benefit from more than 330 years of ceaseless striving and struggle. Theirs will be a better world. This I believe with all my heart.

I LEAVE YOU A THIRST FOR EDUCATION. Knowledge is the prime need of the hour. More and more, Negroes are taking full advantage of hard-won opportunities for learning, and the educational level of the Negro population is at its highest point in history. We are making greater use of the privileges inherent in living in a democracy. If we continue in this trend, we will be able to rear increasing numbers of strong, purposeful men and women, equipped with vision, mental clarity, health and education.

5 Mary McLeod Bethune publicó *My Last Will and Testament* por primera vez en el *Ebony Magazine* en el ejemplar de agosto de 1955.

I LEAVE YOU FAITH. Faith is the first factor in a life devoted to service. Without faith, nothing is possible. With it, nothing is impossible. Faith in God is the greatest power, but great, too, is faith in oneself. In 50 years the faith of the American Negro in himself has grown immensely and is still increasing. The measure of our progress as a race is in precise relation to the depth of the faith in our people held by our leaders. Frederick Douglass, genius though he was, was spurred by a deep conviction that his people would heed his counsel and follow him to freedom. Our greatest Negro figures have been imbued with faith. Our forefathers struggled for liberty in conditions far more onerous than those we now face, but they never lost the faith. Their perseverance paid rich dividends. We must never forget their sufferings and their sacrifices, for they were the foundations of the progress of our people.

I LEAVE YOU RACIAL DIGNITY. I want Negroes to maintain their human dignity at all costs. We, as Negroes, must recognize that we are the custodians as well as the heirs of a great civilization. We have given something to the world as a race and for this we are proud and fully conscious of our place in the total picture of mankind's development. We must learn also to share and mix with all men. We must make an effort to be less race conscious and more conscious of individual and human values. I have never been sensitive about my complexion. My color has never destroyed my self-respect nor has it ever caused me to conduct myself in such a manner as to merit the disrespect of any person. I have not let my color handicap me. Despite many crushing burdens and handicaps, I have risen from the cotton fields of South Carolina to found a college, administer it during its years of growth become a public servant in the government of our country and a leader of women. I would not exchange my color for all the wealth in the world, for had I been born white I might not have been able to do all that I have done or yet hope to do.

I LEAVE YOU A DESIRE TO LIVE HARMONIOUSLY WITH YOUR FELLOW MEN. The problem of color is worldwide. It is found in Africa and Asia, Europe and South America. I appeal to American Negroes -- North, South, East and West--to recognize their common problems and unite to solve them. I pray that we will learn to live harmoniously with the white race. So often, our difficulties have made us hypersensitive and truculent. I want to see my people conduct themselves naturally in all relationships -- fully conscious of their manly responsibilities and deeply aware of their heritage. I want them to learn to understand whites and influence them for good, for it is advisable and sensible for us to do so.

We are a minority of 15 million living side by side with a white majority. We must learn to deal with these people positively and on an individual basis.

I LEAVE YOU FINALLY A RESPONSIBILITY TO OUR YOUNG PEOPLE. The world around us really belongs to youth for youth will take over its future management. Our children must never lose their zeal for building a better world. They must not be discouraged from aspiring toward greatness, for they are to be the leaders of tomorrow. Nor must they forget that the masses of our people are still underprivileged, ill-housed, impoverished and victimized by discrimination. We have a powerful potential in our youth, and we must have the courage to change old ideas and practices so that we may direct their power toward good ends.

Faith, courage, brotherhood, dignity, ambition, responsibility – these are needed today as never before. We must cultivate them and use them as tools for our task of completing the establishment of equality for the Negro. We must sharpen these tools in the struggle that faces us and find new ways of using them. The Freedom Gates are half-ajar. We must pry them fully open.

If I have a legacy to leave my people, it is my philosophy of living and serving. As I face tomorrow, I am content, for I think I have spent my life well. I pray now that my philosophy may be helpful to those who share my vision of a world of Peace, Progress, Brotherhood, and Love.

Bibliografía

BETHUNE, Mary McLeod (1955): "My Last Will and Testament", *Ebony Magazine,* (August), 58-61.

CONKIN, Paul. K. (1992): *The New Deal.* Wheeling: Harlan Davidson.

HALASA, Malu (1989): *Mary McLeod Bethune. Educator.* New York/Philadelphia: Chelsea House Publishers.

HOLT, Rackham (1964): *Mary McLeod Bethune: A Biography*. Garden City, N.Y: Doubleday.

LASH, Joseph P. (1971): *Eleanor and Franklin.* New York: Smithmark.

LEUCHTENBURG, William E. (1963): *Franklin D. Roosevelt and the New Deal, 1932-1940.* New York: Harper & Row.

MCCLUSKEY, Audrey Thomas & SMITH, Elaine M, eds. (1984): *Mary McLeod Bethune. Building a Better World. Essays and Selected Documents.* Bloomington: Indiana University Press.

MELTZER, Milton (1988): *Mary McLeod Bethune. Voice of Black Hope*. New York: Puffin Books.

PEARE, Catherine Owens (1951): *Mary McLeod Bethune*. New York: Vanguard Press.

ROOSEVELT, Eleanor (1949): *This I Remember*. New York: Harper & Row.

SAGREDO SANTOS, Antonia (2010): "Mary M. Bethune: defensora de los derechos de la mujer afro-americana". *Norteamericanas con voz propia*. Editora Mª Eugenia Sánchez Suárez. Málaga: Editorial Sepha: 219-231.

STERNE, Emma Gelders (1957): *Mary McLeod Bethune*. New York: Alfred A. Knopf.

Apuntes para una lectura crítica del pensamiento educativo de Emma Perodi

María Dolores Valencia
Universidad de Granada

Resumen: Cuando en 1883 la escritora y periodista Emma Perodi consolida su vocación en el ámbito de la literatura infantil, el Reino de Italia era una realidad política, social y civil desde hacía veinte años; sin embargo, es notorio que la formación de una sociedad civil que se identificase unitariamente como "italiana" estaba aún lejos de ser una realidad. Uno de los desafíos a los que tuvo que enfrentarse la clase dirigente de la época fue la creación del futuro ciudadano italiano, por ello, se asignará un papel primordial a la educación, no sólo en las aulas sino también en el campo literario. En el presente estudio nos proponemos mostrar cómo esta intencionalidad pedagógica guiará la trayectoria humana y artística de esta escritora casi olvidada, cuya obra se puede colocar junto a Collodi y De Amicis. A este compromiso dedicó toda su vida produciendo cuentos, fábulas, libros de texto escolares y dirigiendo revistas como el *Giornale per i bambini,* fundado en 1881 e ideado como complemento del sistema educativo nacional.

Palabras clave: Educación; Literatura infantil; Periodismo; Unificación italiana.

El panorama socio-cultural de Italia en la segunda mitad del siglo XIX se caracteriza por el fuerte compromiso adquirido por las instituciones en pos de la alfabetización de las capas populares, hecho que se materializará sobre todo en una atención especial a la instrucción y a la educación de la infancia. Las ideas y las propuestas culturales y educativas de muchos autores de la época muestran de manera evidente las dificultades con las que Italia tuvo que enfrentarse en la época de la unificación para superar, entre otras cosas, regionalismos y localismos y para crear una nueva consciencia ciudadana. El proceso que se inició posteriormente para formar a las nuevas generaciones, comprometió no sólo a la clase política sino también a intelectuales y educadores. La conocida y rigurosa frase de Massimo D'Azeglio, uno de los padres del Risorgimento italiano, "Fatta l'Italia, occorre ora fare

gli italiani" (D'Azeglio 1891: 5) reflejaba con crudeza la difícil situación italiana, formada por una población que, por su diversa proveniencia, tenía un carácter, unas tradiciones y una lengua diferentes. Por ello, en estos años se produce un desarrollo bastante considerable de textos para la infancia, en los que prima de modo especial la orientación pedagógica desde una perspectiva cívica y social. Como consecuencia de ello, se publican relatos, cuentos, fábulas y libros de texto junto a obras de la talla de *Giannettino* (1877) y de *Pinocchio* (1883), que se centran en aspectos de la infancia poco tratados hasta el momento.

Los textos escolares[1], mediante preceptos y acciones ejemplares, ponen de manifiesto la importancia de un comportamiento respetuoso con los padres, con los maestros, con la familia, con el prójimo y con la religión; al tiempo que recomiendan respeto, solidaridad, amor al estudio y al trabajo, templanza y obediencia; aspectos que serían característicos también de un tipo de producción específica para la infancia, los famosos "giornalini"[2]. Así pues, la rica producción de periodismo y literatura juvenil, nacida tras la formación del estado italiano con una clara intencionalidad educativa, implicará no sólo a los escritores especialistas en el tema, sino también a los narradores de la literatura para adultos, como testimonia la producción artística de Emma Perodi.

En torno a la vida y a la obra de esta escritora, apreciada y conocida en su tiempo más de lo que lo es hoy día, sigue existiendo una cierta ambigüedad[3]. El lugar de su nacimiento, ocurrido en 1850 en Cerreto Guidi, provincia de Florencia, no se supo con seguridad (Micheli 2005:18) hasta hace unos años y siguen siendo escasos los datos referidos a la época de su infancia y sobre todo a la de su formación. Por otra parte, es difícil seguir el itinerario artístico de una intelectual

1 Uno de los primeros y más exitosos manuales escolares de este tipo es *Giannetto* (1837) de Luigi Alessandro Parravicini. Reflejo del fervor patriótico de la época en que se compuso, es un texto que alterna el código narrativo con el código de los diversos conocimientos que se deben adquirir, dividido en seis categorías (el individuo, los oficios, la geografía, las ciencias naturales, las costumbres de la infancia y la historia de Italia), que se corresponden con las de la vida del protagonista Giannetto y con la de sus jóvenes lectores en fase de escolarización. Vid. Piero Boero; Carmine De Luca (1995). *La letteratura per l'infanzia*. Roma-Bari: Laterza, 13.

2 En el último tercio del siglo XX, tras años de silencio, el tema de las revistas para la infancia ha atraído la atención de los estudiosos, véanse a propósito los estudios de Giovanni Genovesi (1972). *Stampa periodica per ragazzi. Da "Cuore" a Charlie Brown.* Parma: Guanda y de Silvana Marini; Alberto Raffaelli (2001). *Riviste per l'infanzia fra '800 e '900 dai fondi della Biblioteca Alessandrina.* Firenze: Franco Cesati ed.

3 El ensayo de Piero Scapecchi "Una donna tra le fate: ricerche sulla vita e sulle opere di Emma Perodi", en *Emma Perodi. Saggi critici e bibliografia (1850-2005),* a cura di Federica Depaolis y Walter Scancarello (2005). Pontedera: Bibliografia e Informazione, 25-45, constituye todavía uno de los instrumentos más completos para el estudio preliminar de esta escritora.

que fue periodista y traductora, escritora de libros para adultos y para niños, colaboradora y directora de numerosos periódicos y cuyo talento ha sido calificado por la crítica como prolífico y poliédrico; basta echar un vistazo a su producción para comprender que no hay otro modo de calificar la mole de su obra, que por cantidad y calidad es ciertamente vasta y heterogénea.

El carácter poliédrico de Perodi se manifiesta ya en sus primeras publicaciones. Mientras que su primera novela *Il Cavalier Puccini,* publicada en 1877 en Florencia en la imprenta de la *Gazzetta d'Italia*, se dirige a un público adulto, la segunda obra impresa *A veglia,* publicada en 1883 en la colección "Biblioteca educativa ed istruttiva per le scuole", está pensada y dirigida al público infantil. Y un poco antes, en 1880, la revista *Cornelia: rivista letteraria, educatica, dedicata principalmente agli interessi morali, materiali delle donne italiane,* publicaba por entregas el relato perodiano *Le idee di Elena* en el que, a través de la revalorización del mundo obrero que lleva a cabo la protagonista, se pone de manifiesto el interés de la autora por los problemas de la mujer y su cercanía al ambiente de los movimientos feministas del siglo XIX (Scapecchi 2005: 27).

Por tanto, desde sus comienzos, la escritura de Perodi se reparte entre literatura y periodismo, prodigándose en géneros, estilos y destinatarios diversos. Esta versatilidad, que es una peculiaridad constante en su obra, la acercará a otras grandes intelectuales de la segunda mitad del siglo XIX como Ida Baccini, Matilde Serao o Grazia Deledda, entre otras. Su actividad periodística es tanto o más significativa que la de escritora; de hecho, fueron muchas las revistas que dirigió o en las que colaboró. De este modo, seguía la corriente del siglo, porque hay que tener en cuenta que precisamente un aspecto típico del mundo literario de aquellos años consistía en utilizar este doble canal de difusión: monografía y artículo para atraer la atención de los lectores (Scapecchi 2005: 31).

La escritora participa del buen momento que atravesaba el mercado editorial y de la actividad cultural que tuvo lugar en los dos últimos decenios del siglo tanto en Roma como en Milán. En 1881, Emma Perodi se encuentra en Roma donde colabora con diversas revistas: *La Stampa, Il Fanfulla della domenica, La Nuova antologia, Il Popolo romano*, Il *Corriere della sera* o *Il Giornale illustrato per ragazzi.* El periodo romano fue de una gran actividad para nuestra escritora, que en una carta al director de la *Nuova antologia* escribe: "sono occupatissima e non posso mantenere gli impegni che ho con le riviste con le quali collaboro" (Scapecchi 2005: 30). Al año siguiente empieza su relación laboral con los hermanos Treves y con el editor Edoardo Perino, moviéndose, por tanto, entre las ciudades de Roma y Milán. Posterior-

mente, en 1898 inicia su colaboración con el editor siciliano Salvatore Biondo, por ello se traslada a Palermo, ciudad en la que residirá hasta su muerte en 1918[4].

La publicación de revistas para niños, que era una propuesta de la clase dirigente para despertar la consciencia civil de los jóvenes italianos, supuso para las mujeres escritoras un nuevo medio en el que publicar:

> Le donne istituzionalmente legate al mondo dell'infanzia come riproduttrici ed educatrici nella famiglia, trovano nell'insegnamento, nell'assistenza, nell'editoria, un campo di intervento e di impegno quasi naturale, e trasformano il tradizionale ruolo privato di madri in un ruolo pubblico di insegnatrici, scrittrici, giornaliste, operatrici culturali e sociali (Marini-Raffaelli 2001: 8-9).

Cuando en 1881 se crea en Roma una nueva revista, *Il Giornale per i bambini,* expresamente dirigida a los jóvenes, ya existían en Italia otros periódicos de tal signo, no obstante, supo mantenerse en el mercado gracias a la sabia combinación de las firmas de escritores ilustres y de sus elegantes litografías que incluso se llegaron a comprar a pintores extranjeros. La dirección del periódico la inició Ferdinando Martini (de 1881 a 1883), para pasar después a Carlo Collodi (de 1883 a 1885) y, por último, a Emma Perodi (de 1887 a 1889)[5]. Entre sus colaboradores figuraban nombres ya conocidos del público infantil como Luigi Capuana, Giuseppe Giacosa, Sofia Albini, Ida Baccini, Emma Perodi y, sobre todo, Carlo Collodi que en él publicó por entregas su *Pinocchio*. Esta revista se siguió editando hasta 1889, año en que se unió al *Giornale dei fanciulli* dirigido por Virginia Tedeschi Treves y con sede en Milán.

Muchos de los escritos más hermosos e interesantes de Emma Perodi aparecieron en las páginas del *Giornale per i bambini,* un periódico que pretendía educar en los valores de la patria y del progreso desde una orientación laica y positivista y que se dirigía directamente a los lectores

4 La estancia en Palermo y su amistad con el máximo estudioso de las tradiciones populares, Giuseppe Pitrè, influyeron de manera decisiva en su actividad literaria puesto que a su conocimiento de la tradición toscana unirá la experiencia siciliana mostrándose sensible a las temáticas de la narración verista de autores como Capuana o Nuccio, que compartían también con ella el gusto tanto por la literatura para adultos como por la de la infancia.

5 La gestión del periódico no la asumieron los directores que figuraban oficialmente en la portada, sino personajes como Guido Biagi o Emma Perodi que actuaron como "directores en la sombra". En concreto, el papel desempeñado por Perodi no fue reconocido oficialmente hasta 1887, año en que aparece su nombre oficialmente en calidad de directora del periódico. Vid. Fabiana Loparco. *Educare alla lingua italiana nell'Italia post-unitaria: Dante e il Giornale per i bambini (1881-1883), https://www.academia.edu/11721498/Educare_alla_lingua_italiana_nell_Italia_post-unitaria._Dante_e_il_Giornale_per_i_Bambini_1881-1883_* (18.11.2015).

más jóvenes y, entre estos, sólo a "quelli *per bene,* che sapevano usare correttamente penna e calamaio" (Finocchi; Gigli 2004: 317). Fundado cuando la literatura infantil era casi inexistente, sirvió, no obstante, de estímulo a la difusión de este género hasta el punto de que la misma redacción reconoce que:

> vede ogni giorno aumentare il numero dei libri per bambini, tratti nella massima parte dalle sue colonne, e vede accrescere continuamente il numero dei suoi abbonati e dei suoi lettori. Questi fatti provano quanto fosse necesario, e come risponda al gusto del pubblico a cui è destinato, ed alle idee dei genitori o di chi è preposto all'educazione dei bambini (*Giornale per i bambini*: 1884).

El papel innovador que Perodi desempeñó en las páginas de este nuevo medio de difusión ha sido destacado por la crítica:

> Anzitutto Perodi è figura moderna, frutto dell'attenzione all'infanzia già rilevata nell'età umbertina ed estrinsecata in riviste per bambini, collane organicamente progettate, libri costruiti con occhio attento alla dimensione figurativa, vere e proprie corrispondenze giornalistiche, editori che investono in popolo e fanciulli; in secondo luogo la scrittrice ha coscienza del pedagogico cui obbliga il moralismo dell'epoca (Boero-De Luca 1995: 74).

La confianza que los lectores mostraron en el *Giornale per i bambini,* pone de manifiesto que tuvo éxito la operación emprendida por su dirección. El periódico, con escritores toscanos en su redacción, asumió la función de complemento del sistema escolar italiano y, desde su primer número (7 de julio 1881), llevó a cabo, entre otros objetivos, un programa de educación lingüística proponiendo las tesis de Manzoni sobre el uso del florentino culto y hablado como lengua nacional, al principio mediante la publicación de un relato y después incrementando sus páginas con biografías de personajes ilustres y concursos de cartas, con el fin de mostrar a la juventud el uso del italiano correcto. La necesidad de enseñar a los jóvenes lectores la lengua italiana, entraba dentro de la tan discutida "questione della lingua" sobre la que tanto se había debatido en el país mucho antes de la unificación, pero, lejos de ser ahora una disputa más, se consideró un deber patriótico, casi una emergencia nacional en un país unido geográfica y políticamente, pero con profundas diferencias lingüísticas y culturales.

En 1882, se concedió en el periódico más espacio al apartado dedicado a las biografías, muchas de las cuales se deben a la pluma de Emma Perodi que años más tarde, concretamente en 1888, recogería

las crónicas que había publicado semanalmente en el volumen *Le passeggiate al Pincio: (l'Era antica, il Medio evo e il Rinascimento). Conversazioni con i bambini*[6], en el que la autora se proponía explicar tanto "le parole il cui senso non fosse ben chiaro per i piccoli lettori, come tutte le idee oscure o troppo elevate per la loro intelligenza", al tiempo que esperaba que estas *Passeggiate* sirvieran para despertar en el corazón de los niños "quell'amore per il nostro bel paese, che è ingenito in tutti gli italiani e che in epoche diverse ha contribuito a fare dell'Italia la custode delle discipline civili, la signora dell'umano pensiero"[7].

Con la consolidación de la nacionalidad, la enseñanza de la historia adquirió una relevancia política insospechada, y como escribió Gaetano Salvemini "diventò un mezzo formidabile per l'educazione del sentimento nazionale" (Salvemini 1966: 740). De hecho, en el ámbito escolar de estos años el estudio de la historia gozará de una particular importancia, porque se le considera una materia especialmente adecuada para transmitir a los jóvenes mensajes que por su finalidad ético-civil e ideológico-política habrían de contribuir a la formación de la identidad nacional italiana.

Así pues, en sus paseos al Pincio, Perodi, tras analizar con sus jóvenes acompañantes los perfiles de figuras tan importantes como Escipión, César, Virgilio u Horacio, le dedica a la figura de Dante un amplio capítulo[8], en el que describe los acontecimientos humanos y políticos en los que se vio envuelto el poeta y ofrece además una detallada exposición de sus obras más conocidas. Recurriendo a una actividad de carácter positivista, utiliza como recurso narrativo la creación de la figura de la "ziina" que lleva a un imaginario grupo de pequeños sobrinos a una especie de paseo didáctico para estimular sus conocimientos. De manera inductiva, la autora, ante el busto que lo representa, pregunta a los niños por sus conocimientos de Dante, que se reducen a unos fragmentos del *Canto* del conde Ugolino y al soneto "Tanto gentile e tanto onesta pare", utilizado por la madre de uno de los ellos para explicarle que la honestidad es la virtud más hermosa en la mujer. Dante consideraba a Beatriz el *ideal* femenino, la *summa* de todas las virtudes que deben adornar a la mujer: "Beatrice è per lui talvolta la filosofía, la belleza, la fede, la teologia che lo guidano attraverso gli ostacoli della vita"

6 "Le passeggiate al Pincio", en *Giornale per i bambini*, a. 2, desde el n. 22 (1 de junio) al n. 48 (30 de noviembre),1882. *Le passeggiate al Pincio: (l'Era antica, il Medio evo e il Rinascimento). Conversazioni con i bambini* (1888). Torino: Paravia. A partir de ahora, nos limitaremos a indicar en el texto el número de página de esta edición.

7 Cfr. Perodi, "Ai lettori" en *Le passeggiate al Pincio*.

8 Emma Perodi dedicó también en esta obra amplias biografías a Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Lorenzo de' Medici y Leonardo da Vinci, entre otros, en las que se señalaba el importante papel que habían desempeñado en la consolidación de la lengua y la cultura italianas.

(Perodi 1888: 81). Para que los niños entiendan mejor el significado de *idea,* recurre a la comparación: "Gli antichi chiamavano l'idea ispiratrice dei loro versi *Musa,* e la rappresentavano come donna, i poeti cristiani invece presero come ispiratrice una donna che riuniva agli occhi loro tutte le perfezioni, e ne fecero il loro ideale" (Perodi 1888: 81). Pero el afecto y la veneración con que oyen hablar del poeta, despierta la curiosidad de los pequeños oyentes y las ganas de conocer datos de su vida que les ayuden a entender la *Divina Commedia.* La profesora decide entonces reconducir el diálogo explicando el título de la obra, por qué se llama *commedia* y en qué se distingue ésta de la *tragedia.* La *Divina Commedia,* les explica, arranca del descenso a los infiernos y termina contemplando en el paraíso "la onnipotenza divina e la eterna beatitudine", logrando así un final feliz.

Entusiasmados con las aclaraciones de la profesora, los niños piden más respuestas y de acuerdo con el programa pedagógico del periódico, se introducen términos y expresiones lingüísticas poco conocidas para integrarlas en el léxico infantil, sobre todo en la parte más consistente de la lectura: cuando se traza el perfil político de Dante que fue condenado "a esser bruciato vivo in contumacia":

> - Che vuol dire signora?
> -Vuol dire condannato allorchè era assente. Quando uno è condannato in contumacia, appena cade nella mani della giustizia, la sentenza si eseguisce. L'accusa che colpiva Dante era quella di malversazione e usura e si basava sulla *fama pubblica,* cioè su nessun fatto certo, ma sulle voci che correvano su di lui, sparse certo dai suoi nemici (Perodi 1888: 82).

La dificultad propia de los temas políticos tratados obliga a una simplificación de los hechos; Perodi tiende, por tanto, a separar claramente el bien del mal y la interpretación de la historia adquiere tintes morales:

> E tutti i vizi che egli ha trovati in patria e altrove, tutte le bassezze che offendono il suo cuore generoso e amante del buono e del bello, sono flagellati da lui nella *Divina Commedia.* "Trovai- dice egli nell'Epistola a Can Grande della Scala, di cui vi ho già parlato – l'esempio del mio *Inferno* nella terra che abitiamo" (Perodi 1888: 83).

La autora caracteriza el pensamiento de Dante como gibelino, por tanto, totalmente anticlerical, y refuerza esta idea con las intrigas de los papas que no dudan en aliarse con los monarcas extranjeros para conservar su trono. De igual modo, les habla del tratado *De Monarchia* en el que se proclama el poder temporal del emperador, reconociéndoles

a los papas sólo el poder espiritual. El libro, contrario a las doctrinas y principios que propugnaba la corte papal, fue quemado en Bolonia tras la muerte del poeta en un "auto da fè, che è espressione spagnola", señala la maestra. A continuación, les describe el peregrinar de Dante por las distintas cortes italianas "afflitto dei mali della patria e senza speranza di vederli alleviati" (Perodi 1888: 82). Además del valor de su obra literaria, les explica que se le reconoce también como "padre" de la lengua italiana:

> Altro pregio grandissimo di questo uomo straordinario è quello di aver raccolto la povera lingua volgare o italiana tanto dispregiata dai suoi contemporanei, che sdegnavano servirsene e scrivendo le preferivano la latina, e di averla unificata ed innalzata al grado di lingua colta, atta ad esprimere qualsiasi idea elevata e nobile. Egli l'ha piegata a tutto, quella povera lingua del volgo, e ora dopo sei secoli e mezzo la *Divina Commedia,* la *Vita nuova*, spirano un profumo di freschezza insolita" (Perodi 1888: 85).

Perodi concluye señalando que ahora que se ha logrado la unidad de Italia, todos los ciudadanos tienen una deuda con el poeta que supo mantener alto el ideal de la patria y que "in tempi di servaggio provava al mondo la potenza del genio italiano" (Perodi 1888: 86).

La labor cultural y pedagógica de la intelectual florentina está presente también en sus manuales de lectura, la mayoría de ellos se adoptaron en las escuelas del joven Reino de Italia, y en los que destaca ese rasgo de modernidad al que hicimos alusión anteriormente. Así, por ejemplo, en su libro *I bambini delle diverse nazioni a casa loro,* que recoge textos aparecidos en la sección "L'amico dei bambini" del *Giornale per i bambini,* dirigiéndose a sus jóvenes lectores afirma que les ha contado lo que sabe de la vida de los niños de otros países y que:

> con queste narrazioni ho voluto far nascere nel vostro animo la simpatia e l'affetto per i bimbi, che sono sparsi sulla superficie della terra, ho voluto mostrarvi che certe virtù sono stimate ovunque, che certi difetti ovunque sono riprovati, e che al polo nord come nei paesi equatoriali il cuore delle mamme è ugualmente buono e affettuoso per le creature cui ese hanno dato la vita. Lo scopo che mi sono prefisso è molto modesto, e lascio a voi il giudicare se ho saputo raggiungerlo[9].

9 Emma Perodi (1890): "Premessa" en *I bambini delle diverse nazioni a casa loro*. Firenze: Bemporad & Figlio.

Su objetivo es dar a conocer a los niños aspectos presentes en sus vidas que son muy actuales y que se refieren tanto a la diversidad y al pluralismo como al sentido de la libertad y de la solidaridad; para ello, lleva a cabo un análisis detallado de los diversos modelos educativos, de las costumbres y de la cultura de los diferentes países. Así, la pertenencia a grupos sociales diferentes, hecho muy relevante para los fines educativos perseguidos, se hace muy evidente entre los niños de Rusia y de Polonia, sociedades esencialmente patriarcales, pero también entre los ingleses, escoceses y holandeses; de los niños de Egipto señala que reciben una escasa instrucción, pero que escuchan con interés los relatos de la fantasía; de los chinos destaca su carácter supersticioso y su rígida educación muy discriminante para las mujeres, y en las diferentes descripciones nuestra autora "lascia trasparire l'importanza del senso della libertà, del pluralismo, dell'identità, della solidarietà, e tutta l'amarezza per le situazioni di degrado e di violenza verso l'infanzia dovute alla povertà e alle condizioni di vita, a cui però i paesi più civili danno risposte positive proprio con i valori sopra richiamati" (Marciano 2005: 50). Es evidente la importancia de una obra en la que la autora entremezcla los conocimientos de antropología, el estudio de la infancia y el deseo de adquirir conocimientos, con el testimonio cívico de dignidad de la persona, con la intención de generar un sentimiento hacia la infancia que no se base sólo en la mera ayuda asistencial y que sea contrario al dañino clasismo. En el planteamiento de éste y estos muchos libros escolares de la escritora toscana habría que destacar también por su carácter innovador algunos aspectos metodológicos y didácticos; en concreto, normalmente al texto propuesto le siguen preguntas de comprensión o ejercicios de composición referidos a las poesías propuestas por una escritora "dotata di genialità" y con "alle spalle un mestiere collaudato", capaz de llevarle a experimentar formas educativas originales (Boero; De Luca 1995: 75).

En 1893 en la "Biblioteca fantastica" del editor romano Edoardo Perino se publicaban por primera vez en cinco volúmenes *Le novelle della nonna: fiabe fantastiche*[10] de Emma Perodi, texto por el que se le conoce en el mundo de la literatura infantil y en el que, fundamentalmente, destacan dos aspectos: su compromiso pedagógico y su carácter popular, puesto que sus relatos se dirigen no sólo a la burguesía, sino también al pueblo, que poco a poco se va alfabetizando. De hecho,

10 Tras la muerte de Perino (1895), *Le novelle* tendrán a lo largo del siglo XX una recepción particularmente significativa. Editada durante más de sesenta años por el florentino Salani en una colección de narrativa para jóvenes, fue reeditada en 1974 por Einaudi en *I Millenni,* una colección dedicada al género fantástico. Por ello, en esta edición, el título y el subtítulo se invierten: *Fiabe fantastiche: le novelle della nonna.* Nuestras citas al texto se harán de la edición Emma Perodi (2013). *Le novelle della nonna. Fiabe fantastiche,* introducción de A. Andreoli. Roma: Newton Compton.

aunque su autora pretendía realizar también una obra que respetara las normas pedagógicas de la época, sus cuentos fantásticos se basan en relatos y leyendas oídos en los pueblos de las colinas de Casentino y constituyen un documento de gran valor antropológico y literario sobre la cultura popular. Sin embargo, el hecho de utilizar el género fantástico en el campo educativo le lleva a crear un texto inusual en la literatura para la infancia de finales del siglo XIX, por lo que cabría preguntarse por el género literario al que pertenecen las "novelle" que cuenta la abuela. Ella misma nos dice en el texto que "son fiabe da ragazzi, quelle che io racconto" (Perodi 2013: 464). Y Perodi, en la introducción de la obra, ya había precisado: "fiabe meravigliose, che ella aveva udito a sua volta dalla propia nonna e dalle vecchie del vicinato" (Perodi 2013: 6).

De igual modo que el *Decamerone* de Boccaccio o que el *Pentamerone* de Basile, también las *Fiabe fantastiche* pueden considerarse una obra "a cornice". Los cuarenta y cinco cuentos están engarzados en una especie de gran relato que narra los acontecimientos de la familia Marcucci:

> In una casa di Farneta, piccolo borgo sulla via di Camaldoli, la familia del contadino Marcucci era tutta riunita sotto l'ampia cappa del camino basso […]. Il vecchio capoccia era morto, la moglie gli sopravviveva, e intorno a lei erano aggruppati i cinque figlioli maschi, i quali avevano tutti moglie, meno l'ultimo Cecco […]. Fra la vecchia Regina, le nuore, i figliuoli e quei quindici nipoti, facevano venticinque persone" (Perodi 2013:3)

Con estas palabras Perodi nos presenta a la familia protagonista de la historia que sirve de marco narrativo y recoge los cuarenta y cinco relatos que la vieja abuela Regina se dispone a contarles durante un año. Este mundo "real" no sólo cumple una función en la narración, sino que tiene su propia autonomía, su propia dinámica y se relaciona también con el mundo "legendario" de los cuentos, sobre todo en el plano de las enseñanzas morales[11]. Regina Marcucci es la protagonista de estos dos mundos por lo que cumple una doble función: por un lado, es el alma de la familia, la mujer experta a la que se recurre en busca de buenos consejos en los momentos difíciles de la vida, por otro, como experta narradora de leyendas populares, domina y orienta con sus sabias advertencias las opiniones de sus oyentes.

11 Vid. Carmine De Luca, "Nota critica", en Emma Perodi (1992). *Fiabe fantastiche*. Torino: Einaudi, 93. Se trata de una edición con una selección de fábulas y un breve estudio de este crítico, que contiene: "Il diavolo che si fece frate", "La fidanzata dello scheletro", "L'incantatrice" e "Il diavolo e il romito".

Casi todos los cuentos terminan con el asombro de los presentes por la habilidad y la memoria de la narradora y con los consejos y amonestaciones de la anciana que, como ella misma afirma, no sólo cuenta historias para divertir sino también para enseñar a grandes y pequeños:

> Il solo divertimento non basta – replicò Regina. – Fin d'ora dovete assuefarvi a cercare nelle cose più il lato utile che quello divertente; dovete pensare che la missione dell'uomo è molto seria, e bisogna prepararvisi fino da piccoli con la riflessione. Chi cerca nella vita solo il divertimento, va avanti poco bene, ve lo assicuro io (Perodi 2013: 534-35).

De hecho, las advertencias y consejos de la abuela Regina no son más que el reflejo de las que se hacían en la época de la Italia umbertina de finales de siglo, a pobres, campesinos, analfabetos y a jóvenes honradas para que no cedieran a las vanas esperanzas de una vida mejor que la presente. En cuanto a la influencia que los "saggi avvertimenti" tienen en sus destinatarios, Perodi no parece albergar ninguna duda: "Quando Regina, parlando, toccava argomenti seri e dava ammonizioni, la sua voce prendeva un suono solenne ed affettuoso a un tempo, che commoveva la famiglia, come il suono di una voce che venisse dall'alto" (De Luca 1992: 94).

Queda fuera de toda duda que la finalidad que persigue el relato es, al mismo tiempo, lúdica y didáctica y se dirige tanto a mayores como a niños. Las vivencias de la familia Marcucci crean una historia paralela a la de los relatos fantásticos, pero mientras estos últimos son bastante heterogéneos, con tramas, tonos y personajes muy variados, el relato que funciona como marco es bastante lineal y verosímil puesto que solo representa a un grupo social de la Toscana de finales del siglo XIX. Sin pretensiones históricas, la escritora florentina sólo quiere ofrecer una imagen plausible de la Italia recién unificada. En consecuencia, sólo centra su atención en aquellos aspectos que le sirvan para reforzar su proyecto: describir una familia de "onesti e meritevoli contadini che continuano a vivere secondo natura", y que funcione como "espressione ideologica dell'opinione liberale" (Colin 2000: 90).

Frente a la movilidad social o geográfica, en la obra se defiende el conservadurismo social, es decir, la necesidad de permanecer fiel a los usos y costumbres de cada clase y la de respetar los pocos preceptos en los que se basa la ética de los Marcucci: la unión entre los miembros de la familia, la dedicación al trabajo y la fe y la honestidad para superar las adversidades; por tanto, la historia de esta familia confiere a la obra una coherencia narrativa que va más allá del simple pretexto unificador. Por otra parte, la misma autora interviene en el texto para elogiar a esta familia modelo, rompiendo así la ficción literaria:

> Ormai già conoscete quei buoni contadini e sapete che essi erano pronti a qualunque sacrificio, pur di risparmiare ai congiunti, e specialmente alla vecchia Regina, crucci e amarezze. In seguito vedremo con quale animo forte essi sopportano la sventura: e sempre più spinti saremo ad ammirarli. Ma per ora non mettiamo il carro avanti ai buoi, e lasciamo che la narrazione segua il suo corso (Perodi 2013: 390).

Mediante un hábil recurso literario, la abuela Regina representa y encarna a la misma Emma Perodi y sus relatos son una representación del quehacer de la autora, es decir, escribir historias para sus lectores. Unas historias de cuya riqueza y deseo de conservación es consciente también la narradora que en la ficción narrativa utiliza como pretexto la edad y la mala salud de la "vecchia nonna Regina" para justificar la necesidad de transmitir en el plazo de un año todos los relatos que guardaba en su memoria.

Le novelle della nonna es una obra rica e interesante, además de por los aspectos comentados relacionados con el ámbito de las estructuras narrativas y semánticas, también por otros referidos al vasto campo de la historia de la literatura italiana. Es sabido que la narrativa fantástica apenas encontró eco en la Italia del Ottocento puesto que se redujo sólo a algunos relatos de los escritores de la Scapigliatura. La crítica ha apuntado como uno de los motivos de esta evidencia el abismo existente entre la cultura erudita y la popular; así, mientras el Romanticismo europeo tomaba de las tradiciones populares las leyendas y relatos en los que abundaban los elementos sobrenaturales como el diablo o los misterios del más allá, en Italia Manzoni sugería que la literatura debía proponerse "l'utile per iscopo, il vero per soggetto, l'interessante per mezzo", y en su *Lettera sul romanticismo* (1823) consideraba al margen de la buena literatura el "guazzabuglio di streghe e di spettri" de los románticos del norte de Europa, en nombre de la razón y de la religión. Perodi recuperará el repertorio fantástico de la literatura popular y acogerá los contenidos y las formas de la cultura campesina, hecho que se explica tanto por el florecimiento de las colecciones de usos y tradiciones populares debido a los estudiosos positivistas como a la inserción del género narrativo fantástico en otro género también menor como es la literatura juvenil: "Le tematiche fantastiche irrazionali vi sono accolte perché piegate agli ideali pedagogici e moralistici della scrittrice, tipici degli educatori liberali del secolo scorso" (Colin 2005: 65).

Le novelle se escriben con una clara función educativa moral y cultural, fundamentalmente. Vemos así, cómo el interés por la educación lingüística se declara explícitamente en las líneas que preceden al comienzo del primer cuento narrado la noche de Navidad: "prese a dire con la voce dolce e il purissimo accento, proprio degli abitanti delle

montagne toscane" (Perodi 2013: 5). Observación que pone también de manifiesto la atención prestada al espacio en el que están ambientados tanto la historia principal como los relatos, espacio que coincide casi siempre con la tierra natal de la abuela: el Casentino[12], es decir, la región montañosa que ocupa el valle alto del Arno, una geografía real como escenario de historias fantásticas. El contraste entre la naturaleza salvaje de las montañas y la riqueza cultural del territorio, daba a estas tierras un carácter mítico y atractivo. La representación de este territorio está presente en la tradición literaria inaugurada por la *Divina Commedia*. Por ello, la estancia de Dante en Casentino, así como las evocaciones que hace de este valle en su obra nos permiten comprender su valor mítico en los relatos de Perodi. No olvidemos que Foscolo y Mazzini habían ideado el mito de un Dante precursor del Risorgimento y lo habían convertido en el prototipo del patriota italiano. Así pues, cuando se logra la unidad nacional, el culto a Dante proviene, por tanto, de los intelectuales del Risorgimento. La lengua de los campesinos de los cuentos de Perodi atesora un ilustre pasado literario. Además, siguiendo las teorías de Manzoni sobre el uso de la lengua hablada florentina, Perodi recurre a la figura de un profesor de Pisa que, tras oír los relatos de la abuela, afirma que quiere "raccogliere dalla bocca del popolo la lingua parlata" y considera que los relatos de los montañeses toscanos tienen un gran interés cultural, porque la tradición y la lengua han mantenido en esos lugares sus características originarias: "La Toscana, terra privilegiata nella storia della lingua e della letteratura italiana, costituisce con i suoi contadini, analfabeti ma italofoni, un modello e una speranza per tutti gli 'ignoranti e zoticoni' della penisola"(Agostini-Ouafi 2005: 74).

Por tanto, podríamos concluir señalando que Perodi se sirve en esta obra de la sabiduría popular tradicional para atraer a un público que está en pleno proceso de alfabetización. Por ello, queda fuera de toda duda que la intelectual florentina con el conjunto de su obra, de la que sólo hemos abordado una muestra pequeña, pero representativa, se sitúa en el centro de un movimiento cultural y pedagógico que sienta las bases para superar los rígidos preceptos y la disciplina que caracterizaron el siglo XIX, al proponer un modelo educativo en el que están presentes todas las figuras del imaginario infantil y en el que, aunque la narradora aconseja y predica buenos comportamientos, abre también el camino a una revalorización de la infancia.

12 Para un estudio profundo del significado de esta región en el texto, Vid. Viviana AGOSTINI OUAFI (2000): "Percorsi narrativi e itinerari turistici nelle *Novelle della nonna*", en *Casentino in fabula: Cent'anni di fiabe fantastiche (1883-1993). Le novelle della nonna di Emma Perodi.* Firenze: Polistampa, 195-223.

Bibliografía

AGOSTINI – OUAFI, Viviana (2005): "Il Casentino fantastico di Emma Perodi, metafora della patria ideale". *Emma Perodi. Saggi critici e bibliografia*. Pontedera: Bibliografia e Informazione, 69-83.

BOERO, Piero; DE LUCA, Carmine (1995): *La letteratura per l'infanzia*. Roma-Bari: Laterza.

COLIN, Mariella (2000): "Fiabe della nonna o novelle fantastiche? Emma Perodi tra tradizione e modernità". *Casentino in fabula: Cent'anni di fiabe fantastiche (1883-1993). Le novelle della nonna di Emma Perodi*. Firenze: Polistampa.

COLIN, Mariella (2005): "Fiabe fantastiche e pedagogia liberale ne *Le novelle della nonna* di Emma Perodi". *Emma Perodi. Saggi critici e bibliografia* cit. 61-67.

D'AZEGLIO, Massimo (1891): *I miei ricordi*. Firenze: Barbera.

DE LUCA, Carmine (1992): "Nota critica". *Emma Perodi. Fiabe fantastiche*. Torino, Einaudi, 91-95.

FINOCCHI, Luisa; GIGLI MARCHETTI, Ada (2004): *Editori e piccoli lettori tra Otto e Novecento*. Milano: Franco Angeli.

IL GIORNALE PER I BAMBINI (1884) http://www.letteraturadimenticata.it/Giornale%20per%20i%bambini.htm (20/05/2016).

MARCIANO, Annunziata (2005): "La pedagogia civica di Emma Perodi, giornalista e scrittrice per l'infanzia". *Emma Perodi: saggi critici e bibliogafia* cit., 47-59.

MARINI, Silvana; RAFFAELLI, Alberto (2001): *Riviste per l'infanzia fra '800 e '900 dai fondi della Biblioteca Alessandrina*. Firenze: Franco Cesati.

MICHELI, Giuseppe (2005): "La Perodi è nata a Cerreto", a cura di Federica Depaolis – Walter Scancarello. *Emma Perodi: saggi critici e bibliogafia* cit.

PERODI, Emma (1888): *Le passeggiate al Pincio: (l'Era antica, il Medio evo e il Rinascimento). Conversazioni con i bambini*. Torino: Paravia.

(1890): *I bambini delle diverse nazioni a casa loro*. Firenze: Bemporad & Figlio.

(2013): *Le novelle della nonna. Fiabe fantastiche*. Introduzione di Annamaria Andreoli. Roma: Newton Compton.

SALVEMINI, Gaetano (1966): *Opere*. Milano: Feltrinelli, vol. V.

SCAPECCHI, Piero (2005): "Una donna tra le fate: ricerche sulla vita e sulle opere di Emma Perodi", a cura di Federica Depaolis; Walter Scancarello. *Emma Perodi: saggi critici e bibliografia* cit., 25-45.

Resúmenes

Irene Aguado Herrera - Andrea García Hernández. UNAM, México
Visibilización de las pioneras del psicoanálisis en México

La condición de marginalidad y subordinación de las mujeres es una constante en la historia, como efecto de la configuración de género, de la simbolización de la diferencia sexual que construye un conjunto de prácticas, ideas y discursos. A partir de ésta se ha adjudicado a la mujer un lugar caracterizado por la dependencia y la invisibilidad. El ámbito educativo y de producción del conocimiento y el ejercicio profesional no ha sido la excepción, de ahí que sea importante visibilizar a las pioneras en las diferentes disciplinas y en las diferentes regiones. El objetivo es visibilizar a las pioneras del psicoanálisis en México en el periodo que va de 1950 a 1970.

Victoria Aguilar. Universidad de Murcia
Amat, Jadiya y Fathuna. Mujeres literatas en Murcia en la Edad Media

Estas mujeres, entre otras, fueron pioneras en las letras y la educación, en el territorio murciano entre los siglos IX al XIII. Están recogidas dentro de un género muy popular en la literatura árabe clásica como son los diccionarios biográficos. En total aparecen recopiladas las biografías de 13 mujeres que eran de Murcia o tenían alguna vinculación con la ciudad. Algunas fueron autoras, poetisas, expertas en Corán y maestras, que cumplieron "las labores propias de su sexo" como madres y esposas, pero también ocuparon un lugar destacado en la vida intelectual de la ciudad, equiparando su labor a la de sus padres o maridos. En algún caso, como la esposa de Ibn Mardanish, ni siquiera sabemos su nombre, pero sí que se encargaba directamente de la educación de sus hijos en el palacio.

Fátima Aribou Mechtat. Colegio Rhouni-Río Martín. Tetuán, Marruecos
La educación para mujeres en Marruecos

En este trabajo se describe la situación social y cultural de las niñas en edad escolar y las mujeres adultas en el norte de Marruecos. Son cada vez más frecuentes las mujeres que emprenden iniciativas originales para ofrecer alternativas a las jóvenes. Por otra parte, la posición de la mujer en la familia y la sociedad según las tradiciones patriarcales en ocasiones busca justificación religiosa; sin embargo, los ejemplos de mujeres trabajadoras también se encuentran en el Corán.

María Luz Arroyo Vázquez. UNED, Madrid.
"La cruzada para la ciudadanía": activistas afroamericanas en la alfabetización de adultos

Esta comunicación trata de mostrar el trabajo que llevaron a cabo las mujeres activistas afroamericanas en las escuelas para la ciudadanía (Citizenship Schools) durante el Movimiento por los Derechos Civiles en los Estados Unidos. Las activistas afroamericanas que analizaremos eran conscientes de la importante relación existente entre educación y poder político y, por ello, trabajaron de una manera ímproba en un extenso programa de alfabetización de adultos con el fin de lograr que la población afroamericana pudiera pasar las pruebas de alfabetismo que les permitiría poder registrarse y ejercer el derecho al voto. Nos centraremos en el compromiso de las profesoras y educadoras que trabajaron en el Highlander Folk School pero también explicaremos como consiguieron expandir el programa educativo y crear otras escuelas con un claro fin político.

Angelo Azzilona. Universidad de Salamanca
La mentalità provinciale e posizione femminile nell'opera narrativa di Carolina Rispoli

Carolina Rispoli rappresenta senza dubbio una delle più originali scrittrici meridionali d'inizio XX secolo. Infatti, la sua prosa nitida e sapiente al contempo risulta particolarmente significativa oltre che coraggiosa; in essa l'autrice affronta e stigmatizza magistralmente la presenza di una forte mentalità provinciale nella sua Melfi natale che orienta costumi, tradizioni ed ogni aspetto della vita quotidiana. A tal proposito, mediante un'analisi dei suoi esordi narrativi e dei suoi primi romanzi che sintetizzano magistralmente il retroterra socioculturale locale si analizzeranno vizi e virtù, limiti e potenzialità di una Lucania arcaica e tradizionale attraverso l'interessante filtro morale ed esistenziale dell'universo femminile che subisce e sopporta dignitosamente l'assoluto predominio maschile.

Emma Bahíllo Sphonix-Rust. Universidad de Valladolid
Christine De Pizan ou l'écriture au féminin au Moyen-Âge

Christine de Pizan est considérée comme la première intellectuelle du monde occidental. Veuve, elle est contrainte d'écrire pour survivre. Ainsi devient-elle, selon les mots de Françoise Autrand, « une vraie professionnelle de la plume ». Auteure très prolifique, elle est

d'abord poétesse –elle compose ballades et rondeaux– puis épistolière –Lettres du débat sur le Roman de la rose–, pour écrire ensuite des œuvres où elle défend la cause des femmes comme le *Livre de la Cité des dames* ou encore le *Livre des trois vertus. C'est ainsi qu'une voix féminine surgit dans cet espace public, exclusivement réservé à l'homme. Pour notre contribution, nous nous intéresserons à ces deux derniers ouvrages, à travers lesquels nous proposerons une (re)lecture de la littérature au féminin au cœur de la société médiévale, caractérisée par la domination masculine.*

1. Françoise Autrand, *Christine de Pizan. Une femme en politique*, Paris, Fayard, 2009, p. 66.

Gema Baños Palacios. Universidad Complutense de Madrid

La intimidad como grito: Francesca Woodman y la búsqueda de la artista total

Francesca Woodman (1958-1981) escogió un camino arriesgado desde el comienzo de su carrera como fotógrafa: el de la búsqueda de la perfección artística. Su ética del trabajo le impulsó a producir obras de una calidad insólita, y su dedicación constante a la fotografía fue una muestra de su visión del arte como eje central de la vida. La intimidad se vuelve un grito fulgurante en sus fotografías, en las que a menudo se retrataba a sí misma, y en donde el cuerpo femenino no es sólo un motivo artístico sino que se convierte en el punto de partida para toda una reflexión sobre el papel que adopta el sujeto al ser inmortalizado en una imagen y devenir así tiempo interrumpido. Francesca Woodman persiguió la vida de manera incansable: sus días fueron una lucha constante entre el vértigo y el deseo de conocerse a sí misma a través de la creación.

Mattia Bianchi. Universidad de Salamanca

Una voce dal passato: i versi in Titsch di Anna Maria Bacher

I Walser sono una popolazione di origine germanica che a partire dal XIII secolo si è insediata nelle valli attorno al massiccio del Monte Rosa e da allora ha cercato di preservare la propria cultura, lingua e tradizioni, costantemente minacciate dal progresso, dagli effetti della globalizzazione e dall'espansione della lingua italiana. L'obiettivo di questa relazione è presentare la figura di Anna Maria Bacher, poetessa piemontese che dai primi anni '80 ha cominciato a pubblicare versi nel suo idioma materno, una varietà della lingua walser denominata Titsch. Partendo dallo studio di alcune liriche dell'autrice si analizzeranno i temi e le immagini ricorrenti della sua

poesia, focalizzando altresì l'attenzione sulle ragioni che soggiaciono ad una scelta linguistica indubbiamente coraggiosa, la quale costituisce già di per sé un messaggio denso di significato nonché un elemento d'interesse per la sua peculiarità all'interno dell'attuale panorama letterario italiano.

Ada Boubara. Universidad "Aristoteles" Tesalónica, Grecia
Il caso di Belgiojoso e del Giornale delle Signore di Parren. Percorsi intertestuali

Con la presente disamina si pone l'obiettivo di evidenziare lo spirito pioniere di Parren, considerata rivoluzionaria e fu lei che per prima mise in discussione la questione femminile in Grecia. Nel 1887 fondò il Giornale delle Signore, un giornale scritto esclusivamente dalle donne e rivolto alle donne e attraverso questo "strumento" di emancipazione lotta per i diritti e la posizione della donna in una società che si trova a cavallo tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento. Come detto al titolo proposto lo scopo di questo articolo è di presentare i rapporti intertestuali tra il pensiero di Belgiojoso così come viene evidenziato da una parte attraverso il suo atricolo Della presente condizione delle donne e del loro avvenire pubblicato in "Nuova Antologia – Scienze lettere ed arti - Vol. I. -31 Gennaio 1866." ma anche tramite i Ricordi dell'esilio, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo 1978 in cui parla della sua permanenza ad Atene, e dall'altra parte tra vari Fogli del Giornale delle Signore di Parren in cui gli articoli apparsi diventano voce di lotta per i diritti delle donne nel campo sociale, culturale e familiare e apre la strada in Grecia per l'emancipazione femminile al tramonto dell'Ottocento e agli albori del Novecento.

Laura Cano. Universidad de Murcia
María manzanera como ejemplo del desarrollo de la fotografía contemporánea en Murcia: Fotógrafa, investigadora, docente, coleccionista y comisaria

La presente comunicación versa sobre María Manzanera, fotógrafa singular que reúne diversas facetas: creativa, teórica, docente, coleccionista y comisaria de exposiciones. A través del análisis de su producción teórico-artística y sus iniciativas en pro del hecho fotográfico, se examina la fotografía de la Región de Murcia desde los años setenta hasta principios del siglo XXI. En este contexto, María Manzanera destaca de forma excepcional por su carácter polifacético y por el hecho de ser una de las pocas mujeres en el ejercicio

fotográfico español dentro de ese marco cronológico. Por lo que con este estudio se pretende reconocer el valor de las aportaciones de María Manzanera a la fotografía regional y nacional.

Mauro Canova. Universidad de Génova

«Col mio occhio di avoltoio». Adelaide Ristori e la costruzione del personaggio nel dramma *Elisabetta d'Inghilterra*

Adelaide Ristori (1822-1906), la più famosa attrice teatrale italiana della seconda metà dell'Ottocento, rappresenta un perfetto esempio del «grande attore»; Ebbe notevole successo anche al di fuori dell'Italia con fortunatissime *tournées* all'estero (Francia, Inghilterra, Stati Uniti, Sud America). Le cronache del tempo esaltano la capacità di padroneggiare il palco e avvincere lo spettatore. Obiettivo del mio contributo sarà proprio quello di indagare le tecniche recitative della Ristori e le modalità di costruzione del personaggio che andavano dall'analisi psicologica (i personaggi erano sempre donne volitive e forti), alla ideazione della scena e ai costumi. Prenderò in esame un'opera significativa, il dramma *Elisabetta d'Inghilterra* di Paolo Giacometti, mostrando come la Ristori riuscisse a rendere alla perfezione i caratteri delle donne che portava in scena.

Dolores Cantero Peñalver. Universidad de Murcia

Más vale sudor de madre, que leche de ama: Imagen y percepción del ama de cría (finales XIX y principios XX)

En la presente comunicación, se pretende llevar a cabo una reflexión sobre la profesión de nodriza o ama de cría y su correspondencia en las artes plásticas. Un "oficio" que va más allá de la mera retribución. La profesionalización de la lactancia no estuvo exenta de debates, siendo objeto de críticas y menosprecio por aquellos estamentos de la sociedad; políticos, religiosos y educativos, entre otros, que consideraban, que el fin primordial de la mujer era la Maternidad, abogando estos por la crianza materna. La literatura, la prensa periódica y las artes fueron un vehículo fundamental para su difusión.

A pesar de que el acto de amamantar al recién nacido es común, existió una jerarquización dentro de este oficio. En las artes plásticas, se aprecian aquellos elementos de diferenciación, vestimenta o adornos, en función de para quién o el lugar donde ejercían su trabajo. Bien en el ámbito privado, en las cuales las condiciones de estancia y salario distaban mucho de las amas de cría que realizaban su trabajo en las inclusas, o en sus propios hogares.

Michele Carmone. Universidad de Granada
Le lacrime del pagliaccio: Poesia e malinconia tra le pagine di Anna Marchesini

Qualunque italiano (ma non solo, perché no?) che abbia usato il telecomando tra gli anni Ottanta e Novanta non può non ricordare gli sketch del Trio Marchesini-Lopez-Solenghi. Ma esiste una sfumatura della forte personalità artistica di Anna Marchesini che solo i suoi più sinceri fans conoscono, quella della Marchesini scrittrice. Le sue opere letterarie, che vanno dal romanzo al racconto ed alla poesia, si presentano come un sorprendente e squisito regalo dell'artista al suo pubblico, che lo immerge in una nuova e diversificata poetica del linguaggio, diramando i pensieri del lettore tra ricordi d'infanzia (Il terrazzino dei gerani timidi, 2011), relati di esistenze corrose e sensibili (Di mercoledì, 2012), e gli insospettabili eventi che ribaltano le nostre vite (Moscerine, 2013).

Elisa Casero Osorio. UNED, Madrid
Fundadoras del nuevo feminismo: Betty Friedan y La Mística de la Feminidad

A finales del siglo XIX y principios del XX apareció una generación de mujeres que lucharon contra el sistema patriarcal al que estaban sometidas, reclamando su posición en la sociedad como un individuo más. Junto con estas llamadas feministas surgieron las sufragistas que consiguieron el derecho al voto femenino. La lucha continuaría durante el siglo XX en el que nació un nuevo movimiento social denominado Nuevo Feminismo. Betty Friedan, conocida como una de sus fundadoras, realizó un estudio al que llamó La Mística de la Feminidad, en el que reflejaba la verdadera situación de la mujer de la época. El resultado de este estudio se convirtió en un referente indispensable para la configuración de este nuevo movimiento feminista de la década de 1970.

Víctor Cases Martínez. Universidad de Murcia
Marie de Gournay y la misógina República de las Letras

A caballo entre los siglos XVI y XVII, Marie de Gournay, una de las más destacadas mujeres de letras de su tiempo, tuvo que soportar numerosas críticas de los varones que pretendían custodiar la entrada al Parnaso literario. A la autora de la Égalité des hommes et des femmes no la libraron de los ataques misóginos ni su sólida cultura,

ni sus influyentes contactos en las altas esferas de la sociedad y la política francesa, ni la sincera estima que le profesaba Montaigne, quien no podía dejar de asombrarse de la condición de mujer de alguien tan capaz e inteligente.

Vicente Cervera Salinas. Universidad de Murcia
La obra dispersa de Alejandra Pizarnik: la revista *Sur*

En este trabajo se revisa la presencia de la poetisa argentina Alejandra Pizarnik en la revista "Sur" con el fin de conocer más profundamente la difusión de su obra en los años sesenta en Argentina. Se compilan y estudian los poemas que publicó en sus primeras versiones, que configurarían el poemario *Árbol de Diana*, así como el resto de su producción en prosa. Es notable su participación en la revista como divulgadora de la poesía francesa, como traductora de Antonin Artaud, y como reseñadora de novedades editoriales. Asimismo interesa abundar en los primeros trabajos críticos sobre su obra vertidos en las páginas de *Sur* por autores como Enrique Pezzoni o González Lanuza. Todo este material permite conocer de primera mano la recepción primera de la creadora argentina, sus preferencias literarias del momento y su vinculación con autores como Antonio Porchia, Julio Cortázar o su amiga Ivonne Bordelois.

Laura Ciccarelli. UNED, Madrid
La sfida di Zaha Hadid: arte versus architettura

L'architetta Zaha Hadid è una pioniera del XX secolo. Si affaccia sulla scena internazionale all'inizio degli anni Ottanta e da subito si intravede la sua carriera di archistar. Gli ingredienti del successo ci sono già tutti: donna, irachena di nascita e inglese d'adozione, si laurea a Beirut e poi a Londra. Inizia la sua sperimentazione architettonica segnata da un'estetica anticonvenzionale che seguirà un personalissimo percorso creativo. La sua è un'arte poetica e visionaria difficile da coniugare con il mondo dell'architettura. Prima donna ad ottenere il Premio Pritzker nel 2004.

Miguel Ángel Coronado Corchón. Universidad de Murcia
Tamara de Lempicka, la imagen glamurosa de la mujer de entreguerras

Tamara de Lempicka (1895?-1980), icono y retratista de la mujer sofisticada, independiente, transgresora -y, en su caso, cínica, déspo-

ta, con arraigado sentimiento de clase- reinó en el París de los años treinta, al que se trasladó huyendo de la Revolución rusa, y más tarde en Beverly Hills, en donde tuvo de amigas a mujeres como Marlene Dietrich, Greta Garbo o Rita Hayworth. Durante los cincuenta y sesenta cayó, como el Art déco, en el olvido, del que salió tras la retrospectiva de París de 1972 y, sobre todo, en la subasta de la colección de Barbra Streisand de 1994, donde el cuadro "Adán y Eva" (1931) obtuvo el precio más alto. Madonna (que reprodujo sus cuadros en el video-clip Vogue), Sharon Stone y Jack Nicholson han ido acaparando su obra. En 2004, la Royal Academy of Arts de Londres la consideró la mejor retratista de los locos años veinte. Ninguneada por las vanguardias y por el feminismo de izquierda e ignorada en las sucesivas antologías de mujeres pintoras, contemplar hoy sus retratos y desnudos, los trajes vaporosos y los smokings bien cortados, nos permite entender el mundo decadente de entreguerras mejor que un tratado de historia.

Carmen Cortés Zaborras. Universidad de Málaga.

Claude Cahun, creadora y observadora inconformista

Claude Cahun es todavía más conocida en los medios artísticos por sus fotografías y collages que en los literarios por sus textos innovadores, desde los ensayos-poema, autoficciones cercanas a la novela de aventuras, como ella quería definirlas, a los ensayos autobiograficos de su madurez intelectual, política y artística. Reportera de modas, cronista de la ocupación alemana, surrealista aunque anarquista, reflexionó sobre el arte y la literatura revolucionarios y opresivos, sobre el lenguaje político de las etiquetas, como dirá Maurice Tournier, no solo en sus textos, también en sus artefactos artísticos tri o bidimensionales. Este es el aspecto de la artista que nos proponemos estudiar, es decir, como utilizó sutilmente el discurso, también plástico, el intertexto y los elementos icónicos en su crítica política y literario-artística.

Gabrielle Croguennec-Massol. Universidad de Toulouse 1 Capitole, Francia

Gertrudis Gómez de Avellaneda: la voz de la emancipación femenina en Sab

La Avellaneda fue pionera en la literatura femenina de lengua española, por sus obras, sus personajes marginados, y su manera de vivir tan alejada del papel tradicional que el siglo XIX imponía a las mujeres.

En su primera novela, Sab, publicado en 1841, sale en defensa de dos grupos oprimidos, los esclavos y las mujeres: la obra contiene un alegato por la emancipación de la mujer en una sociedad que sólo le deja dos posibilidades: el matrimonio o el convento, como lo ilustran los destinos de los dos personajes femeninos, Carlota y Teresa. Este trabajo mostrará cómo la autora cuestiona en su novela la institución matrimonial, basada en una relación económica, identificándola con la esclavitud imperante en Cuba en aquella época.

Grecia Samai Cuamatzin Nieves. Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, México

Nellie Campobello: una mirada femenina sobre la Revolución mexicana en *Cartucho*

La novela de la Revolución mexicana es uno de los géneros más estudiados por la crítica literaria latinoaméricana. Sin embargo, sólo algunas obras han acaparado la atención de los críticos, tal es el caso de *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela y *El aguila y la serpiente* (1928) de Martín Luis Guzmán. No obstante, destaca la presencia de Nellie Campobello como la única mujer que figura en la novelística del período. El análisis de la obra de Campobello –especificamente de *Cartucho*– permite observar la relación latente entre historia y literatura y la forma en que la autora –de acuerdo con su visión particular y su género–, recrea la realidad de su tiempo. Una lectura autobiográfica de *Cartucho* evidencia la doble y por demás compleja yuxtaposición de discursos –històrico y literario– en la novela más significativa de esta escritora.

Lydia de Haro. Universidad de Murcia

Georges de Peyrebrune et la cause des femmes

Georges de Peyrebrune fut une de ces femmes pionnières du XIXe siècle qui osèrent faire de l'écriture leur métier et qui parvinrent à se gagner une place dans la scène littéraire, monopolisée toutefois par le genre opposé. L'œuvre de cette romancière fait preuve non seulement d'un talent littéraire incontestable mais aussi d'un engagement avec la cause féministe. C'est justement cet aspect que nous aborderons lors de notre communication, à travers le commentaire d'une série d'extraits choisis nous permettant d'explorer sa vision des rapports homme/femme et ses convictions à l'égard de l'émancipation de celle-ci. Oubliés, écartés du canon, la redécouverte des textes de ces femmes de lettres pour évaluer leur contribution à l'Histoire littéraire, devient parallèlement un voyage aux origines des transformations d'une femme nouvelle.

Alessandra Dolce – Antonia Martínez Pérez. Universidad de Murcia
Gracia Nasi, la señora de *La Consolação*

En Italia, tras el edicto de expulsión de 1492 firmado por los reyes Católicos, se destacaron comunidades sefardíes que fueron acogidas y que contribuyeron al desarrollo de ciudades como Venecia, Ancona, Pesaro y Roma. En Ferrara, la política de la Casa de Este, entre 1492 y 1597, había transformado la ciudad en «el puerto plácido y seguro» para los Judíos, gracias a las garantías otorgadas en 1550 por Hércules II de Este para el salvaconducto, que reiteró en 1553, permitiendo el florecimiento de una actividad literaria judía vigorosa, sea religiosa o profana. En el mismo período llegó a Ferrara, huyendo de Venecia, Gracia Nasi, una figura muy conocida y amada, también llamada «la señora de la *marranos*». Su buena posición financiera le permitió rescatarlos, organizando el viaje de salvación –hacia el Imperio Otomano- que ella misma y su familia ya había llevado a cabo. Además les financió en Ferrara las primeras publicaciones de obras literarias y teológicas en español y portugués, para que pudieran ser accesibles a la población sefardí, especialmente a los *marranos* que no tenían más noción de hebreo con el fin de proteger y mantener viva la tradición religiosas y cultural de sus padres. A esta mujer, cristiana nueva nacida en Lisboa en 1510, protectora de judíos, está dedicada la obra de Samuel Usque *Consolação às tribulações de Israel* y la *Biblia de Ferrara*. Ella forma de aquel grupo de valientes mujeres que destacaron por sus cualidades y por el enorme impacto político y cultural que tuvieron a lo largo del siglo XVI.

Encarna Esteban Bernabé. Universidad de Murcia
María Montessori y su método educativo ¿Es posible su aplicación en el aula de Educación Secundaria y Superior?

En el campo de los estudios de las mujeres dedicadas a la educación surge un nombre con fuerza y luz propia: María Montessori. Muchos de sus enunciados pedagógicos se encuentran en la base de los actuales métodos de enseñanza. Si bien Montessori dirigió todo su trabajo a la enseñanza infantil y primaria, surge una inquietud al analizar en profundidad su método: ¿es posible aplicar sus ideas pedagógicas a un alumnado de educación secundaria y superior? Mi actividad docente desarrollada en ESO, Bachillerato y enseñanza universitaria me ha llevado a plantearme la cuestión. Son muy pocos los centros educativos en todo el mundo que se han atrevido a adaptar el método Montessori en la enseñanza de estos niveles. En

este trabajo pretendo compartir las conclusiones a las que he llegado tras el estudio y la experimentación llevada a cabo en mi aula.

Magali Fernández.

Zénaïde Fleuriot, une romancière choyée e à son époque et oubliée de nos jours

Méconnue de nos jours, la prolifique oeuvre de Zénaïde- Marie-Anne Fleuriot se compose de quatre-vingt trois ouvrages de fiction ayant pour thème majeur l'éducation des jeunes filles. Dans ses romans, de nombreuses scènes ont fonction d'instruction morale et sont le prétexte à de petites leçons de savoir-vivre. Cette écrivaine française qui connut à son époque un très grand succès et qui gagna en 1873 le prix Montyon de littérature de l'Académie française pour Aigles et Colombes, en début de carrière publia ses écrits sous le pseudonyme d'Anna Edianez, Edianez étant l'anagramme de Zénaïde et Anna un dérivé d'un de ses prénoms, Anne.

En dépit des échecs endurés, Mlle Zénaïde Fleuriot, très influencée par ses convictions idéologiques (son père, fervent fidèle aux Bourbons, avait perdu sa fortune) et catholiques de son milieu, s'est évertuée dans ses livres à encourager la foi chrétienne et les bonnes moeurs bourgeoises. Elle tire ses principes de la vie quotidienne et décrit à merveille les us et coutumes du XIXe siècle; le caractère désuet de cet enseignement n'en révèle pas moins une écrivaine dont les récits sont d'une approche facile et extrêmement vivante.

Notre majeure prétention est que cette pionnière des lettres françaises du XIXe siècle soit connue par sa prolifique carrière d´écrivaine; ses romans nous dévoilent la morale chrétienne et l´éducation donnée aux jeunes filles face aux changements d´un «nouveau monde».

Elena Fernández Treviño. IES Miguel Fernández. Sevilla.

Las mujeres pioneras de la heterodoxia: De las beguinas a Teresa de Jesús.

Se trata de un recorrido por los diálogos femeninos con la divinidad desde la Edad Media, entendiendo la espiritualiad de estas como algo transformador, creativo, innovador y heterodoxo. Las verdaderas «maestras» de la entrega espiritual, desde el beguinaje hasta la mística Teresa de Jesús, convertida luego en el legado despedazado y enorme de Teresa de Ávila. Y todo ello a partir de sus escritura, de sus palabras y de sus obras. Un recorrido heterodoxo, poético e iconoclasta y desde el feminismo de la diferencia que nos harán entender mejor a estas mujeres pioneras, protofeministas, teólogas

revolucionarias y reformadoras, a partir de Rosa Rossi, Luisa Muraro, Diana Sartori, Angeles Caso y Milagros Rivera entre otras y algún que otro autor.

Concha Fernández Soto. Universidad de Almería
Dª Emilia Pardo Bazán (1851-1921), espectadora, dramaturga y crítica teatral. Confluencias y paradojas

Emilia Pardo Bazán (1851-1921) fue una avanzada en su época. Cultivó todos los géneros literarios con brillantez, a excepción del teatral, en el que siempre se le resistió el éxito en los escenarios. Sin embargo, fue una asidua espectadora y una moderna crítica teatral que jugó un importante papel en la implantación y desarrollo del Realismo y Naturalismo en España. En el plano teórico con ensayos como La Cuestión Palpitante (1882) y desde los artículos teatrales recogidos en su Nuevo Teatro Crítico (1891-1893), revista fundada por ella misma y a través de la cual nuestra autora se ocupó de analizar y divulgar con pluma certera las obras teatrales de sus colegas masculinos (por ejemplo, Mariana de Echegaray, Realidad y La loca de la casa de Galdós, La Dolores de Feliú y Codina, Mar y cielo de Guimerá, Las Vengadoras de Sellés o Huelga de hijos de Gaspar). También fue importante en este sentido su contribución a la crítica teatral recogida en algunos artículos de La Ilustración Artística (1882-1916) y en numerosos periódicos de la época que buscaban su firma tras los estrenos.
Paralelamente, tratará de aprovechar todos estos conocimientos sobre el mundo teatral (público, actores, autores, empresarios, etc.) en la escritura y puesta en escena de sus propias obras (su primer estreno será en 1898, El vestido de boda, monólogo escrito para el Beneficio de Balbina Valverde, actriz popularísima del Teatro Lara), tratando de alcanzar un éxito que nunca llegó. Analizaremos, por tanto, estas confluencias y paradojas en sus diversos acercamientos al hecho teatral.

Santa Ferretti. Universidad de Szczecin. Polonia.
Carmen Laforet: una mujer avanzada a su tiempo

Un análisis de la figura de Carmen Laforet, sin duda una escritora adelantada a su tiempo por el ansia de libertad y de independencia que se desprende de su forma de escribir ; comprobaremos cómo sus novelas están llenas de mujeres a las que, como le ocurría a ella misma, les viene estrecho el traje que les prestó la vida. Mujeres deseosas de escapar de sus zapatos y poder volar. Pero subyace en

todas ellas, incluso en las más dramáticas, un sentido del humor, una capacidad para la ironía, para decir sin decir, que son claves en su narrativa. Gran parte de las protagonistas de sus relatos son mujeres que trabajan fuera de casa, en general desempeñan su labor en oficinas. La mujer se presenta como un miembro con pleno derecho en la sociedad

Aldo Fresneda Ortiz. Universidad de Murcia
Robin Lakoff. Más allá de La cortesía

Una de las grandes humanistas del siglo XX dentro del ámbito filológico es sin duda la figura de Robin Lakoff, gran lingüista californiana estudiosa de cuestiones de índole sociolingüística. Si una de las mayores contribuciones de esta humanista ha sido el Principio de Cortesía, que explica las relaciones que rigen los actos conversacionales partiendo de las nociones de poder y solidaridad que existen en los mismos, lo cierto es que son igualmente destacables sus estudios de género, en los que investiga la forma en que el lenguaje recoge el estatuto de la mujer (*Language and Woman's Place* y *The Language War*). Así pues, creemos que su figura merece ser recordada dentro del marco del "IX Congreso Internacional. Mujeres de letras: pioneras del arte, el ensayismo y la educación".

Mª del Mar Gallego Durán. Universidad de Huelva; Elena Jaime de Pablos. Universidad de Almería; Antonia Navarro Tejero. Universidad de Córdoba
"**Cuerpos que transitan, literaturas que migran**"

Este panel parte de dos objetivos generales:
Analizar cómo los cuerpos sexuados son categorizados y disciplinados, y las consecuencias de la violencia (subjetiva y sistémica) sobre los mismos.
Establecer los modos culturales en que se representa al cuerpo como antesala de identidades alternativas y de nuevas formas de relación y de ciudadanía.
Concretamente, estos objetivos se estudian en tres geografías diferentes: India, Irlanda y Estados Unidos. Por una parte, se centra en los mecanismos de disciplina y castigo corporal y psíquico, pero también en las vías de regeneración y sanación. Por otra parte, se incide en los métodos por los que la representación cultural puede incidir en el tránsito o metamorfosis de los cuerpos, convirtiéndolos en la antesala de nuevas formas de subjetividad y de comunidad en la literatura producida por mujeres escritoras que son pioneras en formas alternativas de identidad individual y colectiva.

María del Carmen García Aguilar. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

De la libertad al placer: una propuesta para la ética y educación feminista

La intención de este trabajo es presentar un panorama general del desarrollo de la propuesta de ética y de una educación feminista de la Dra. Graciela Hierro Pérezcastro, filósofa feminista mexicana. Para ello, primeramente abordaremos las líneas teóricas que elaboró para enmarcar su trabajo final: la ética del placer.
Haremos énfasis en sus mayores preocupaciones las cuales estaban centradas en la educación y sus procesos. Así su inquietud más expresa en este sentido fue la educación de las mujeres. Este interés la lleva no sólo a publicar su libro *De la domesticación a la educación de las mujeres mexicanas*, sino a apoyar la creación y consolidación de más de 20 centros y/o programas de estudios de género en diversas universidades en varios estados del país, como es el caso de Puebla, México.

María Dolores García-Arnaldos. Universidad de Santiago de Compostela

Elizabeth Anscombe y la noción de acción intencional

En Intention, Elizabeth Anscombe (Anscombe 1976) afirma que el concepto de 'razones para actuar' está estrechamente relacionado con el concepto de acción intencional. Una acción es intencional si la pregunta '¿por qué?' es pertinente, aunque no siempre pueda responderse (Anscombe 1976, §5). Desde las teorías no causales de la acción, como la de Anscombe, las razones no se consideran causas de la acción; en cambio, para las teorías causales de la acción, como la de Davidson (Davidson 1980), las razones son un tipo especial de causa. Aquí mantenemos en la línea de Anscombe, que la razón constituye la justificación de la acción. Pero mientras para Anscombe, el vínculo entre razón y acción se establece a través de la comprensión de ambos conceptos o a través de principios normativos, consideramos que hay acciones mentales básicas a partir de la cuales podemos dar razones explicativas.

Pablo García Calvente. Escuela de Arte de Toledo

La marquesa Casati, artista visionaria: modernidad y transgresión de una escultura viva

La marquesa Luisa Casati Stampa (Milán 1881-Londres 1957) fue una figura transgresora de las primeras décadas del siglo XX, una mujer

visionaria que, con su enorme capacidad para encabezar y dinamizar las nuevas corrientes estéticas, se erigió en intéprete activa de las manifestaciones artísticas de su tiempo, de la literatura al arte, de la moda a la performance. Compañera de Gabriele D'Annunzio, musa de F.T. Marinetti, Luisa Casati, a través de su infatigable mecenazgo (financió a numerosos artistas y creó una exquisita coleccionista de arte contemporáneo), no sólo fue inspiración y protagonista de la obra de destacados creadores (de Balla a Man Ray, de Giovanni Boldini a Alberto Martini, de Paolo Troubetzkoy a Mariano Fortuny), sino que ella misma, con su personalidad excéntrica y arrebatadora, desarrolló su propia creatividad, convirtiendo su cuerpo en su particular obra de arte.

José García Fernández. Universidad de Oviedo

Sicilia esoterica de Marinella Fiume: una obra clave para comprender el concepto de «sicilianidad»

Las características más significativas de la «sicilianidad» ya han sido descritas por autores tan ilustres como Giovanni Verga (Catania, 1840-Catania, 1922), Pirandello (Agrigento, 1867-Roma, 1936) o Giuseppe Tomasi di Lampedusa (Palermo, 1896-Roma, 1957). Sin embargo, siguen siendo muchos los aspectos insulares que no han sido tratados a día de hoy y que requieren de un análisis pormenorizado que permita complementar en detalle la visión genérica y estandarizada que se tiene sobre esta isla. En este sentido, la obra *Sicilia esoterica: una guida preziosa per un viaggio iniziatico tra le tenebre dell'isola del sole* (2013) de Marinella Fiume es clave, pues ofrece –como se puede deducir a partir del propio título– una nueva panorámica que se revelará fundamental para detectar datos significativos que todavía no han sido abordados y que, sin duda, serán útiles para ahondar en el concepto de «sicilianidad» y conocer más de cerca esta área multicultural situada en pleno centro del Mediterráneo.

Pablo García Valdés. Universidad de Oviedo

Las mujeres toman la palabra: nuevas voces en la novela histórica italiana

En los últimos años del siglo XX asistimos en Italia a una revalorización del género de la novela histórica, suscitando el interés de muchas escritoras que encuentran en esta forma narrativa un instrumento idóneo de reivindicación de la historia de las mujeres, de reescritura de la Historia, una Historia contada por hombres y centrada en

los logros y hazañas de personajes masculinos, donde las mujeres han ocupado, en gran medida, un segundo plano.
Sabedoras del gran poder que confiere la literatura y la palabra escrita, muchas narradoras italianas se han propuesto rescatar del olvido a los personajes femeninos silenciados en las historias tradicionales, a aquellas mujeres que hicieron Historia, pero que aún hoy en día son desconocidas o no han sido suficientemente estudiadas. Así pues, la novela histórica escrita por mujeres en Italia se presenta como una alternativa y un desafío a la historiografía oficial, como medio de denuncia implícita y explícita de la Historia.
Entre las nuevas voces de la literatura histórica italiana encontramos a Edgarda Ferri, Daniela Pizzagalli, Elena Giannini, Carla Maria Russo, Antonella Cilento o Adriana Assini, entre otras muchas. Nuestro propósito será analizar, como se ha anunciado anteriormente, las características literarias de su obra, evidenciando el gran potencial de la novela histórica como instrumento de reivindicación.

Maria Angelica Giordano. UNED, Madrid

La mirada sensible y vanguardista de Teresa de la Parra en la I conferencia sobre la Influencia de las mujeres en la formación del alma americana.

Teresa de la Parra - mujer de muchos mundos, de mentalidad universal y de gran talento artístico- plasma en su único ensayo, que es en realidad una conferencia dividida en tres partes, el espíritu combatiente y abnegado de las mujeres que contribuyeron a la formación ideológica de la América hispana. Se propone, en su ensayo, valorar la noble participación de todas aquellas mujeres que con su silencio y abnegación, pero con gran valentía, estuvieron detrás de los grandes personajes que conquistaron e impusieron el sello de España en el nuevo mundo. Lo hace desde su propia mirada, sensible y vanguardista, que da a la mujer de su época y de todos los tiempos un matiz de libertad e independencia basado en la inteligencia y en la capacidad de aprender y formarse para trabajar y ser útil a la sociedad. Mujeres estudiosas y activas que quieren mejorar para conseguir la realización de su propia personalidad y estar a la misma altura de los hombres en una sociedad cada vez más competitiva; pero, sobre todo, dejar valer su voz y seguir avanzando en su lucha contra el silencio y la sumisión. Con una visión muy adelantada a su tiempo, Teresa de la Parra consigue defender la inteligencia femenina y trazar una perspectiva muy actualizada de igualdad, delatando, muy sutilmente y con una prosa sumamente delicada, el maltrato de género.

Amina González Costa. Universidad de Murcia
De Rābi'a al-Adawiya (m. 801) a Fātima al-Yašrutiyya (m. 1978): modelos de santidad y feminidad, mujeres de conocimiento y maestras sufíes en el orbe islámico.

Dentro de la hagiografía islámica hallamos los nombres de grandes mujeres que fueron capaces de salvar los obstáculos puestos delante de ellas por la sociedad y de situarse, con su ciencia y su santidad, en el mismo plano que los hombres. Además de la célebre Rābi'a al-Adawiya (714-801, Basora), santa sufí de los primeros tiempos del islam, quien eclipsó a pensadores coetáneos y posteriores, y cuyos poemas sobre el Amor divino sobrepasaron las fronteras geográficas y temporales, es necesario reconocer la notoriedad de otras muchas mujeres sufíes de conocimiento que han dejado su huella indeleble en el legado espiritual islámico, ya sea a través de sus vidas ejemplificantes, anécdotas u obras.

Mª Teresa González Mínguez. UNED, Madrid
Jane Austen y la mente: cómo curar el exceso de emociones en *Sense and sensibility*

La enfermedad mental y la sensibilidad han sido temas relevantes en literatura frecuentemente asociados con lo femenino. Novelas del siglo diecinueve como Sense and Sensibility de Jane Austen (1811) o Jane Eyre de Charlotte Brontë (1847) son magníficos ejemplos de autoras que escriben sobre la locura y la utilizan como herramienta para criticar la opresión sufrida por las mujeres.
El objetivo de esta comunicación es demostrar cómo Austen usa a Marianne Dashwood, la temperamental heroína de Sense and Sensibility, para exponer la indefensión y los peligros a los que estaban sometidas las mujeres en una época de profunda transformación en Gran Bretaña, y, como, con ironía, combatir la vulnerabilidad que las invisibilizaba frente a la justicia social, ideológica y económica.

Rocío González Naranjo. Universidad de Limoges, Francia
Un movimiento artístico no reconocido: las dramaturgas republicanas de la Edad de Plata española

Entre 1920 y 1936, se produjo una explosión cultural, social y literaria que lleva el nombre de *Edad de Plata*. La *Residencia de Estudiantes*, el *Ateneo*, el *Lyceum Club*, etc., reunieron tres generaciones de escritores: la Generación de 98, la del 14 y la del 27. Sin embargo, tanto

Azorín, Ortega como Marías – entre otros teóricos del concepto de Generación – no tuvieron en cuenta la presencia de mujeres en estas tres generaciones, lo cual demuestra la debilidad del concepto. Mientras que Carmen Baroja se considera una mujer de la Generación del 98, y María Teresa León, Ernestina de Champourcin y Concha Méndez revindican su pertenencia a la Generación del 27, así como María Zambrano a la del 14, otras participaron activamente al desarrollo literario y artístico sin estar incluidas en ninguna generación. Sin embargo, vamos a demostrar, en el IX Congreso Internacional AUDEM, que estas mujeres merecen un lugar en el canon literario y en las antologías, ya que se trata de un *movimiento* republicano homogéneo que responde a los criterios de la formación de una generación literaria.

Óscar González Vergara. Universidad de Murcia

Mujer, arte y sociedad minera contemporánea. El rostro femenino del arte contemporáneo de La Unión, Murcia

En este trabajo pretendemos mostrar el lado femenino del arte contemporáneo en una sociedad minera contemporánea como la de La Unión (Murcia, España). Además de poder reflexionar sobre el acceso, representación y papel de la mujer en el arte en una sociedad como esta, vamos a poner ejemplos musicales, sobre todo, del cante flamenco minero. En este arte tenemos la participación de la mujer en la escena musical unionense, destacando Conchita Peñaranda "La Cartagenera" y Emilia Benito "La Satisfecha" (del siglo XIX y XX) y Encarnación Fernández (figura femenina viva del cante minero unionense). Así, a través de estas tres mujeres, paradigmas de otras tantas, podemos apreciar las realidades femeninas del arte minero unionense de época contemporánea.

Lilia Granillo Vázquez. Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, Ciudad de México

Laura, María Enriqueta y Gabriela, maestras de América en España

Esta ponencia aborda, desde la historia literaria con óptica de género y los estudios trasatlánticos, las aportaciones pedagógicas y literarias de dos mexicanas y una chilena. Las tres, escritoras profesionales, mujeres cosmopolitas y maestras, transitaron del siglo XI X al XX y apoyaron la formación de su generación y trascendieron hasta las venideras. Educadoras de la palabra, estas mujeres vivieron en Europa, en España, y además de la experiencia natal y la crianza local, en sus enseñanzas

introdujeron las vivencias y conocimientos españoles y europeos con pensamiento crítico e identidad de género. Poetas, narradoras, ensayistas, a su vez, influyeron en la tradición liberal iberoamericana. El tratado de *Economía doméstica* de Laura Méndez de Cuenca es un manual de higiene y salud materno infantil requerido por el Despacho de Educación de México a fines del siglo XIX. Los libros de texto, *Rosas de la Infancia,* escritos en España por María Enriqueta Camarillo de Pereyra , a solicitud del gobierno fueron manuales de alfabetización y cultura literaria que formaron generaciones enteras de mexicanos. Por último, la chilena Gabriela Mistral, primera escritora ganadora del Premio Nobel, con sus *Lecturas para mujeres*, antología femenina solicitada también por el gobierno mexicano, constituyó el ideario por excelencia para las mujeres Iberoamericanas. Las tres mujeres de letras, profesionales y pioneras en el arte, el ensayismo y la educación, brindan su obra para ser analizada en este Congreso

Berta Guerrero Almagro. Universidad de Murcia
La mordida profunda de Hanni Ossott

En el panorama poético hispanoamericano, la recuperación de obras escritas por mujeres bien merece relevancia. Si se centra la atención en Venezuela, el rescate es, si cabe, más intenso debido al silencio en el que se halla su literatura. En conexión con el eje temático "Ensayistas y literatas" presentado para este congreso, la palabra de Hanni Ossott (Caracas, 1946-Caracas, 2002) puede resultar de interés debido a la importancia de su obra para la poesía moderna del país y, al mismo tiempo, la inevitable oscuridad que envuelve su figura. Es necesario recuperar el perfil de una mujer que supo combinar carnalidad y mística en poemarios –*El reino donde la noche se abre*– y ensayos –*Cómo leer la poesía*–. Ossott aproxima al lector al reino donde expresa sus fragilidades más íntimas, sus mordidas más profundas, para transmitírselas y, así, hacerlas universales.

Antonia Hernández Cantabella. IES El Carmen, Murcia
Escribir "como vivir en la tierra": Los escritos autobiográficos y ensayísticos de Natalia Ginzburg

En el año en que se cumple el centenario de su nacimiento, resulta de un interés especial centrar la atención en los escritos ensayísticos y autobiográficos de Natalia Ginzburg, ya que ella misma convirtió su vida familiar en objeto de observación minuciosa a lo largo de los años, y antepuso su gusto por la "memoria" -frente a la "fantasía"-

como fiel creadora de la materia literaria.
Esta comunicación quiere acercarse al manejo de las palabras (palabras que causen "placer", riqueza, palabras "lavadas y frescas") que la autora sopesó con inteligencia y sensibilidad, y a los temas (variados como la existencia humana) acerca de los que quiso reflexionar. Para ello, haremos un recorrido por su obra ensayística y autobiográfica, de la que hemos seleccionado siete títulos.

Mª Belén Hernández González. Universidad de Murcia
Antonia Maymón por una cultura de acción en favor de la Escuela Racionalista

Antonia Maymón (1881-1959) fue una destacada escritora, activista y pedagoga durante el primer tercio del siglo XX; aunque sus últimos años se apagaron en el olvidado pueblo de Beniaján - municipio de Murcia- en absoluta miseria. Inició su carrera como maestra, formada según los principios de la Escuela Racionalista, pensamiento al que no renunció durante toda su vida, pues sirvió de cauce para múltiples intereses. En este trabajo se ilustran sus logros en la lucha feminista y los principales hitos de su abundante obra, publicada en revistas de forma continuada entre 1918 y 1939 y dedicada especialmente a la educación de las mujeres.

Cristina Hernández González. Universidad de Sevilla
Adaptación, subversión y transgresión en tres artistas victorianas. Los casos de Elizabeth Siddal, Marie Spartali Stillman y Evelyn Morgan

Las artistas mujeres de la era victoriana se encontraron con las numerosas limitaciones (en educación y formación, de valoración de su trabajo, incluso restricciones temáticas y técnicas) impuestas a su género desde el sistema patriarcal cultural. Mientras algunas se conformaron con adoptar y asumir las imágenes de mujeres creadas por sus colegas varones, hubo otras que establecieron miradas críticas mediante la adaptación, la subversión o la transgresión de tales iconografías. Lo comprobaremos mediante el análisis de las producciones de tres artistas bien diferentes. Elizabeth Siddal (1829-1862), modelo, pintora y poeta prerrafaelita de orígenes humildes y autodidacta, a la sombra de su compañero D. G. Rossetti; Marie Spartali Stillman (1844-1927), pintora y modelo ocasional, hija de un rico empresario y miembro de la comunidad griega londinense, vinculada al Prerrafaelismo y al Esteticismo; y Evelyn De Morgan (1855-1919), pintora procedente de una familia de clase alta, feminista y

pacificista, cuya personal y singular obra -modelo máximo de subversión y transgresión- combina elementos prerrafaelitas, simbolistas y esteticistas para apropiarse de las iconografías (misóginas) predominantes para dotarlas de un nuevo sentido desde una perspectiva estrictamente femenina.

Tiziana Ingravallo. Universidad de Foggia, Italia
Storie segrete: la vita delle donne raccontate da Hilary Mantel

L'inglese Hilary Mantel è tra le voci più significative della letteratura contemporanea mondiale. È l'unica scrittrice ad aver ricevuto per ben due volte l'importante premio anglosassone, il Man Booker Prize (nel 2009 e nel 2012). Benché sia noto il suo talento per la narrativa storica, perché capace di riportare in vita nei suoi romanzi misteri e nefandezze della Rivoluzione francese o della corte di Enrico VIII, la sua prolifica produzione sia narrativa che saggistica, pone come centrale la ridefinizione della soggettività femminile più volte esplorata attraverso la metafora corporea. Come nella sua autobiografia, la Mantel predilige le 'storie di vita' per narrare tutto ciò che i libri di storia hanno tralasciato di raccontare, ovvero 'storie segrete', storie di donne che le vede faticosamente affrancarsi dall'unica versione possibile a cui la storia ufficiale le ha relegate.

Enrique Íñiguez Rodríguez. Universidad Jaume I, Castellón
Los trinos que no se extinguen: Reivindicación de María Polydouri y su papel para la literatura griega

La concepción general de María Polyduri (1902-1930) hasta muy recientemente, tanto dentro como fuera de Grecia, ha sido la de la autora cuya obra y cuya vida giraron en torno al también poeta Kostas Kariotakis. El mito de Polyduri se ha centrado siempre en la relación amorosa de ambos poetas y los motivos de este último para no casarse con ella, mereciendo solo unas pocas reseñas muy breves en los manuales más corrientes de historia literaria. Sin embargo, más de 80 años después de su muerte, Polyduri sigue estando entre los poetas más populares de la literatura griega, siendo objeto de nuevas reediciones y estudios. Su vida, «liberada y escandalosa» en su época, se ha llevado al teatro y a la televisión. Más importante, su obra se ha musicalizado en buena parte recientemente, penetrando en la cultura popular, y se ha comenzado a traducir a lenguas como el sueco, el alemán o el español. Con todo, aún queda por reivindicar su verdadera contribución a las letras griegas y como precursora de los ideales feministas.

Antonio Daniel Juan Rubio - Isabel María García Conesa. Universidad de Alicante

El desafío político de una congresista pionera: Edith Nourse Rogers

El presente artículo se ha centrado en una figura femenina notoria dentro del ámbito de la historia política de los Estados Unidos desde los años veinte hasta el año 1960. Nos estamos refiriendo al caso de la congresista republicana por el estado de Massachusetts, Edith Nourse Rogers. La justificación de nuestra elección por una figura femenina del ámbito de la política está basada en el hecho definitorio de ser un periodo en el que se produjo la incorporación de la mujer estadounidense a la política en todos sus niveles (local – estatal – nacional) tras la aprobación del sufragio universal en el año 1920 por medio de la XX Enmienda a la Constitución de los Estados Unidos.
El hecho de concentrarnos en el auge político de la señora Rogers viene refutado por ser una congresista que, aún en la actualidad, ocupa el segundo lugar en el ranking de mujeres congresistas que más tiempo han servido en el Congreso, con una carrera política con una duración de 35 años, de 1925 a 1960. Precisamente el principal objetivo de este artículo no es otro que el de indagar en profundidad sobre la figura de la congresista Rogers, llevando a un primer plano sus logros más significativos en una época concreta en la historia del país. Su desarrollo político a lo largo de tantos años de actividad legislativa constituyó un claro desafío al poder establecido por parte de esta congresista pionera en la historia del Congreso estadounidense, no sólo por la cantidad de medidas presentadas en el mismo sino, principalmente, por el calado y relevancia de las mismas. Además, y de una forma bastante sorprendente, su aportación política a la historia de los Estados Unidos ha sido normalmente poco valorada y estudiada. Y ciertamente aquí radica la originalidad del presente artículo y justifica su carácter innovador. Asimismo, hemos de recordar que no fue hasta recientemente cuando el entonces gobernador de su estado natal, el señor Patrick Deval, reconoció su valía y aportación no solo para su estado sino para todo el país, celebrando el 30 de junio de 2012 como el "Día de Edith Nourse Rogers" en todo el estado de Massachusetts.

Elena Laurenzi. Universidad de Barcelona

Il delicato tratto dell'individualità. Note su politica e amicizia in Maria Zambrano

A partire dalla quarantennale amicizia che legò Maria Zambrano ed Elena Croce, il mio intervento vuole mettere a fuoco il valore politico che l'amicizia assume nelle riflessioni e nella vita stessa di Maria Zam-

brano. Attraverso l'analisi delle lettere e l'esame delle imprese intellettuali che unirono queste due grandi figure del 900, si delinea una concezione profonda e originalissima del rapporto amicale, in netta controtendenza rispetto alla declinazione che assume la riflessione sull'amicizia nella tradizione occidentale, da Aristotele a Derridda.

Chiara Lepri. Universidad de Florencia
Itinerari di formazione al femminile: l'editoria per l'infanzia italiana attraverso i contributi di Donatella Ziliotto e di Rosellina Archinto

Si deve anche all'intensa e pionieristica attività editoriale di due donne la svolta epocale che ha interessato la narrativa per l'infanzia italiana a partire dagli anni Sessanta del Novecento. Donatella Ziliotto, triestina, fonda e dirige la collana "Il Martin Pescatore" presso Vallecchi (1958), consentendo al pubblico italiano di conoscere Pippi Calzelunghe della svedese Astrid Lindgren, bambina anticonformista e indipendente. Si tratta di un'editoria estremamente innovativa che inizialmente non ebbe un adeguato riconoscimento; in seguito, con la direzione de "Gl'Istrici" di Salani (1987), Ziliotto ottenne finalmente un successo di critica e di pubblicò. Un'altra esperienza di rilievo è quella di Rosellina Archinto, che fonda a Milano la Emme Edizioni (1965) restituendo dignità all'albo illustrato per i più piccoli, ai quali rivolge le opere di artisti e designer del calibro di Munari, Iela ed Enzo Mari, Lionni, Sendak ed altri.

Raffaela Lo Brutto. UNED, Madrid
Mulier sine nomine

Il lavoro si propone analizzare la struttura dei nomi femminili del sistema onomastico latino.
I romani avevano un sistema onomastico basato su "tria nomina": *praenomen, nomen* e *cognomen*; il *praenomen* aveva lo stesso valore del nostro nome individuale, il *nomen* era il nome della *gens* e il *cognomen* indicava il gruppo familiare di appartenenza e poteva avere una funzione simile al nostro soprannome. Dall'esame delle fonti si evince che le donne romane, a differenza degli uomini, non venivano designate con tre nomi propri, ma solo con uno o raramente due nomi: il nome della *gens* e/o quello familiare; solo poche donne avevano un nome individuale.
Giulia, Cornelia, Flavia, i nomi delle donne romane, non sono infatti nomi individuali, ma nomi gentilizi al femminile; l'uso, sebbene attestato, di indicare una donna con il prenome, ossia come essere umano unico e irripetibile, era una pratica poco comune nella società romana.

Mª del Carmen Lojo Tizón. Universidad de Cádiz
Je suis androgyne de lettres (Rachilde)

Rachilde, escritora francesa que desarrolló su carrera literaria durante las últimas décadas del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, consiguió el reconocimiento de sus contemporáneos. En *Madame Adonis* (1888), Rachilde afirma: "Je suis androgyne de lettres". La escritora demostró con su producción literaria que las mujeres también eran capaces de crear una literatura equiparable a la del hombre, sin tener que escribir exclusivamente obras ligadas a la moral, ni justificar su labor literaria como un pasatiempo, pudiendo convertirse ésta en su actividad profesional. El alto contenido inmoral que caracterizó su obra, dentro de los clichés de su época, podría resultar una reacción frente a dicha premisa. Rachilde, cuyas novelas están protagonizadas por seres andróginos, lucha contra la "literatura de etiquetas" en pos de la androginia literaria.

Claudia Adriana López Ramírez. Ramírez - Alicia Ramírez Olivares. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.
Lo femenino en la ensayística de Rita Cetina Gutiérrez, escritora mexicana del siglo XIX

En 1870, el carácter estratega y el ingenio literario de Rita Cetina Gutiérrez, escritora yucateca, la lleva a ser la mujer idónea para fundar una sociedad, dirigir una escuela y una revista para señoritas del mismo nombre: La Siempreviva, siendo ésta la primera publicación "escrita por mujeres y para mujeres", tal como lo rezaba su encabezado. Fue importante para Rita el compromiso por cumplir con las expectativas de una sociedad cuya principal intención y preocupación era la educación de la mujer por la mujer, aunado al deseo de emancipación y reivindicación que prevalecía en el contexto.
Por tanto, el objetivo de esta ponencia es mostrar cómo Rita Cetina "prueba la pluma" en el género narrativo, lo cual además de incursionar en la ensayística, la lleva a ser la primera mujer que escribe novela y a formar parte de esa "locura" que llevó a las escritoras de nuestro país y de otras regiones a conformar la imaginación literaria femenina del siglo XIX. Por lo que, analizaremos dos de los cinco ensayos y un artículo publicados en la revista; los cuales nos permiten resaltar además de lo femenino, ciertos elementos que trastocaron el discurso de lo masculino, haciendo que la escritura de Rita Cetina se distinguiera por despertar en otras mujeres el interés por consolidar las bases que la escritora meridana forjó y cuyo legado se transformaría en acciones concretas y definitivas en beneficio no sólo de la mujer yucateca, sino de la misma mujer mexicana.

Loredana Magazzeni. Univesidad de Bolonia, Italia
Emma Boghen Conigliani, insegnante pioniera nella critica letteraria

Emma Boghen Conigliani (Venezia, 1866 – Roma, 1956), appartiene alla prima generazione di italiane laureate presso gli Istituti di Magistero nel secondo Ottocento. Ebbe una lunga carriera di stimata insegnante di Lettere, in varie sedi delle Regie Scuole Normali Femminili Superiori e di fine saggista, attenta alla definizione del femminile in letteratura. La riscoperta della sua opera è recente (O. Frau e C. Gragnani, Sottoboschi letterari. Sei case studies tra Otto e Novecento: Mara Antelling, Emma Boghen Conigliani, Evelyn, Anna Franchi, Jolanda, Flavia Steno, Firenze 2011; Monica Miniati, Le emancipate, Viella, 2008). La sua figura di saggista, poligrafa, scrittrice di romanzi, racconti per ragazzi e antologie scolastiche spicca al centro di una rete collaborativa femminile del tutto nuova e sottolinea l'importanza che l'istruzione rivestiva per le donne di fine Ottocento, soprattutto in ambito ebraico.

Francisco Martínez Albarracín. IES Juan Sebastián Elcano, Cartagena
La visión ética de la política en María Zambrano

Se quiere ensayar aquí una propuesta de interpretación de los principios de la filosofía política de María Zambrano desde su concepción personalista de la ética y centrada en su idea del ser humano. El liberalismo, la democracia, la historia, la multiplicidad de los tiempos... son entonces iluminados desde sus fontanales y metafísicas propuestas para pensar la vida humana y su relación con el *apeiron*.

Anna Mellado García. IES Poeta Julián Andúgar (Murcia)/ Universidad de Murcia
André Léo, pionera del sufragismo de la segunda mitad del siglo XIX en Francia: del socialismo utópico a la defensa de la emancipación de las mujeres

Figura relevante del feminismo, André Léo es una de las fundadoras de las primeras ligas y sociedades feministas de la segunda mitad del siglo XIX en Francia y una de las pocas feministas cercanas al anarquismo. Participó en los primeros debates públicos sobre el trabajo de las mujeres en Francia. Fue muy conocida a partir de los acontecimientos de la Comuna de París en 1871, ya que tuvo un importante protagonismo por su participación activa en la defensa de las libertades del pueblo. Mujer de letras de gran talento, fue novelista, periodista, ensayista, escritora de cuentos y de literatura juvenil, además de pedagoga inno-

vadora. En todos sus escritos denunció el sistema patriarcal y defendió la educación laica como medio de superación social.

Estrella Montes López. Universidad de Salamanca
Género y promoción académica ¿dónde está el freno para las mujeres?

Hoy en día la mujer sigue sin acceder en igualdad de condiciones a los puestos superiores en la carrera profesional universitaria: las cátedras y los principales cargos de gestión académica. Esta investigación tiene por objeto el estudio de las causas que generan esta situación. A tal fin, se realizaron veintidós entrevistas en profundidad a profesoras universitarias de diferente categoría profesional, área de conocimiento y con distintas cargas familiares. El doble análisis realizado revela, por una parte, las explicaciones que el profesorado femenino aporta a esta situación en tres niveles: nivel individual, nivel organizacional y nivel cultural-institucional, y descubre, en segundo término, las diferentes percepciones existentes entre las profesoras que desarrollan su trabajo en áreas de letras y las que están adscritas a áreas de ciencias.

María Gracia Moreno Celeghin. UNED, Madrid
Maria Montessori, molto più di un'educatrice

Questa comunicazione vuole avvicinarsi alla vita e all'opera di Maria Montessori, educatrice e pedagogista italiana che ebbe e continua ad avere un'importante influenza sulla filosofia che soggiace ai progetti educativi di molte scuole nel mondo. Maria Montessori rivoluzionò la scuola italiana prima della pubblicazione del suo Metodo nel 1909 ("Il metodo della pedagogia scientifica applicato all'educazione infantile nelle Case dei Bambini"), quando cominciò a mettere in pratica le sue innovative idee nelle Case dei Bambini, in particolare nella prima che fondò, a Roma, nel quartiere di San Lorenzo. Maria Montessori credette lungo tutta la sua vita nel suo progetto e instancabilmente lo difuse per tutto il mondo, nonostante gli ostacoli e le difficoltà in cui si imbatté.

Pilar Muñoz López. Universidad Autónoma de Madrid.
Artistas precursoras en el arte español: de la Edad Media al siglo XVIII

El control sobre las mujeres, a través de múltiples mecanismos, desde los sociales a los ideológicos, ha determinado que las produc-

ciones culturales de las mujeres hayan estado encuadradas en los parámetros de clase y sexo establecidos normativamente. Así, en la tradición artística las mujeres han realizado siempre obras de menor valoración o como trabajo marginal respecto al de los artistas varones. Se lleva a cabo la exposición de la evolución de las prácticas artísticas de las mujeres en España desde la Edad Media hasta el siglo XVIII así como una indagación sobre la existencia de una mirada de género en sus obras, ante el hallazgo de una creatividad femenina ignorada y marginada en los libros, y realizada muchas veces en forma subterránea, en lucha con las ideas ambiente, y con la obstinada oposición de quienes querían ocultarla.

Eva Muñoz Raya. Universidad de Granada

La "scrittura complessa" de Bianca Pitzorno, educadora de generaciones

La escritora sarda, Bianca Pitzorno, afronta en sus obras los problemas relativos a los derechos de la infancia y de las mujeres, siempre en desventaja a lo largo de la historia e, incluso, en la sociedad contemporánea; mujeres socialmente comprometidas, ajenas a los estereotipos que tradicionalmente transmite la literatura infantil. Su escritura no se basa en simplificar y ofrecer respuestas sino en hacer surgir preguntas, dudas a cualquier tipo de lector. Sus historias –con una marcada vertiente educativa- se hallan plagadas de personajes femeninos que, desde el punto de vista axiológico, dan vida, poseen y experimentan los valores que la autora quiere transmitir sobre todo a un público infantil o juvenil. Valores que surgen tanto de la dimensión sociocultural como individual y otros más personales como la ecología, la inequidad del género o el choque intergeneracional, todo ello sin abandonar la vertiente de la diversión.

Isidoro Neira Toboso. Universidad de Sevilla

Rosario de Acuña y Villanueva. Una mujer ilustrada en el infierno neocatólico español

Rosario de Acuña, Madrid 1850 - Gijón 1923, encarna la secular lucha entre el conocimiento y el dogma. Su educación fue dirigida por sus propios padres en claves humanistas y de libertad. En el vedado coto de hombres escritores, Rosario es invitada a leer en la tribuna del Ateneo madrileño sus poemas. Su indomable visión social, le permite dar un giro vital a su vida para convertirse en el referente de la vanguardia femenina y por ende en objeto de persecución y caza desde todos los cotos de la reacción.

Natalia Noguera Martínez.Universidad de Murcia
Mujer y poesía: compromiso poético en Olvido García Valdés

En este artículo se abordan las características más significativas de la poesía escrita por mujeres a finales del siglo XX, tomando como ejemplo la obra de Olvido García Valdés para dar cuenta de la metamorfosis que se produce en su ser poetas. La poesía femenina a partir de los años ochenta surge como una ruptura respecto a la poesía del momento. Las mujeres deben encontrar su propio camino y acabar con el ideal estético por el que han sido sublimadas y suprimidas del arte. En relación con ello podemos advertir la existencia en sus obras de no pocos *topoi* sobre el tema de la mujer, su herencia recibida y la tradicional y extraña voluntad de apartar sus voces en ámbito literario.

María Elena Ojea Fenández. UNED, Madrid.
Sobre la dignidad y la capacidad intelectual de las mujeres. Marie de Gournay y Concepción Arenal: analogías y divergencias

Marie de Gournay y Concepción Arenal partieron de un discurso de razón y objetividad a la hora de defender la igualdad entre hombres y mujeres. Más allá de las diferencias y de las contradicciones que afectaron al pensamiento de ambas, nos proponemos analizar sus afinidades. Gournay señaló que las causas de la desigualdad residían en la cultura patriarcal. Arenal subrayaba que las mujeres carecían de los derechos fundamentales y advirtió que esa ausencia rebajaba su dignidad humana. La mujer no era *persona* en el sentido legal del término. Este artículo versa sobre la idea renovadora de las dos pensadoras que veían en la educación el pilar fundamental para combatir la desigualdad y la sumisión del sexo femenino.

Joana Ortega Mota. Universidad Complutense de Madrid
Santa Orlan o la subversión de la iconografía patriarcal cristiana asociada a la mujer virginal

Desde el pecado original, cuando Eva condenó a la humanidad, este peso se ha situado sobre el género femenino generación tras generación, convirtiendo a la mujer en un paradigma de pecado que debe ser adecuadamente perseguido y castigado. Los roles asociados al papel de la mujer como la maternidad constituyen un lastre para ella, que anhela escapar de esa visión "esclavizadora" de su género. Orlan deconstruye la imagen de una sociedad que robotiza a las mujeres desde la infancia; las dice cómo y qué tienen que vestir, cómo actuar y se ali-

menta de esa inseguridad que tanto se afana en implantar en la tierna edad, con su Santa Orlan ridiculiza esa idea de pureza virginal, de mujer asexual a la que el cristianismo nos ha relegado, emplea las sabanas de su ajuar, mancilladas por la semilla inútil de múltiples amantes, como una superchería que enfrenta radicalmente la imagen iconográfica de la sexualidad femenina –los senos, símbolo de alimento, vida y objeto de deseo– con esa idea de pureza histriónica y teatralizada.

Carmen Panarello. Liceo Scientifico Statale A. Gramsci. Florencia, Italia
Peruzzi *versus* Maria Rattazzi: Pensiero, scritti, azioni, e strumentalizzazione politica

A Firenze, dal 1865 al 1871, il centro culturale e politico della nuova capitale del Regno d'Italia furono i salotti di E. Peruzzi e M.Rattazzi. Frequentati da intellettuali italiani e stranieri e da uomini politici, contribuirono al processo unitario diventando fucina di dibattito civico e favorendo il confronto e la conoscenza tra le regioni italiane ed un primo approccio alla cultura europea. L'accentuazione del contrasto tra il rigore e l'impegno civile dell'una e la raffinatezza e la vivacità intellettuale dell'altra non sempre evidenzia sufficientemente gli apporti personali alla nascita di una coscienza nazionale e la riflessione sulla centralità della condizione femminile.

Victoriano Peña. Universidad de Granada
Literatura, arte y periodismo en la Italia contemporánea: el caso de Irene Brin

Leo Longanesi fue el inventor del nombre de Irene Brin (su nombre real era Maria Vittoria Rossi) con el que la refinada escritora romana empezó a colaborar en 1937 en la revista Omnibus protagonizando una sección de crónicas mundanas de enorme éxito que continuó más tarde en numerosas revistas y periódicos, como La settimana Incom Illustrata, donde se hizo famosa al gran público, firmando con el nombre de la condesa Clara Ràddjanny una serie de reportajes (reunidos posteriormente en el Dizionario del successo, dell'insuccesso e dei luoghi comuni, Sellerio, 1986) sobre comportamiento y moda, campo éste último en el que fue una reconocida especialista a nivel internacional colaborando desde muy temprano con la revista norteamericana Harper's Bazaar. Brin compaginó su actividad de escritora y periodista, con la de promotora del arte a través de la famosa Galleria L'Obelisco, lugar de encuentro de la intelectualidad italiana, desde la que contribuyó a la difusión de los artistas italianos y europeos de la posguerra.

Ana Pérez Porras. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla
El conocimiento jurídico de Emily Jane Brontë

Emily Brontë da muestras del amplio conocimiento jurídico que posee al hacer uso en Wuthering Heights de un procedimiento legal relativamente nuevo que surge a mediados del S. XVII. Aunque la historia se desarrolla en una época anterior a la era victoriana, sin lugar a dudas, es un claro reflejo de la sociedad patriarcal que rodea a la autora, en donde el marido disfruta de todo el poder y la autoridad que le confiere el hecho de ser el cabeza de familia. Heathcliff se vale del sistema estrictamente patriarcal proporcionado por el marco del Derecho consuetudinario para retar, a través de la corrupción y venganza, a la sociedad que se ha atrevido a excluirlo. El personaje se adueña de todo aquello que nunca le llegó a pertenecer, gracias entre otros factores, a los personajes femeninos de la novela.

Damiano Piras. UNED, Madrid
Io Accademica, Io Saggista, Io Donna: Marina Addis Saba, La Ricercatrice Detective

Sospinta da un'ammirevole propensione verso il giusto ed accompagnata da un'innata scrupolosità investigatrice, la saggista e professoressa universitaria Marina Addis Saba avverte il bisogno di dar voce a tutte quelle donne che, a torto, erano state lasciate ai margini dei più grandi avvenimenti storici e sociali, relegate ad un mero ruolo passivo ed accessorio. Come lei stessa afferma, non lo fa per modellare una storia differente, bensì per "guardare gli eventi con un'ottica femminile", evitando banali trionfalismi. Studiosa intransigente ed antifascista nell'animo, la Addis Saba osserva dettagliatamente le vicissitudini di quel periodo dittatoriale in numerosi scritti, per poi avvicinarsi ed implicarsi attivamente negli Women's Studies, perfezionando le sue ricerche anche all'estero, battendosi per i diritti femminili a livello sociale, storico e politico, nell'intento di restituire alle donne la dignità e la fierezza che meritano.

Tiziana Pironi. Universidad de Bolonia, Italia.
Maria Montessori: una pioniera dell'educazione planetaria

Maria Montessori (1870-1952) con la sperimentazione delle sue innovative Case dei Bambini riesce a far convergere la sua ricerca scientifica con le dimensioni del femminismo e del pacifismo. E' questa la chiave di volta del suo intervento educativo in vista di un cambiamento

umano e sociale, che non si fa strumentalizzare da logiche settarie e di tipo ideologico. Alle soglie di due conflitti mondiali così devastanti, la studiosa rinnoverà costanti appelli per la pace, in nome della scienza e di una nuova educazione, affermando che i germi della guerra si annidano nei rapporti autoritari tra adulti e bambini.

Salvador Pla Pérez -Montserrat Siso Monter. UNED

Leni Riefenstahl; el ideal artístico de la belleza al servicio del III Reich

Leni Riesfenstahl, cineasta y amiga personal de Adolf Hitler, fue la elegida por el gabinete de propaganda comandado por Goebels, para realizar una serie de documentales sobre el III Reich, con la finalidad de mostrar al mundo la grandeza y la pureza de la raza aria. A través de estos documentales, de los que se conservan solo dos; El triunfo de la Voluntad y Olimpia y mediante la utilización del ideal artístico de belleza, la artista, logró unos documentos propagandísticos de una calidad excepcional, donde todas las imágenes están previamente estudiadas y medidas, consiguiendo una calidad estética exquisita a la vez que abrumadora. La imágenes representan el hombre ideal, sano, deportista, invencible, es una oda al culto de la belleza, mientras la mujer aparece estereotipada como un elemento sumiso dependiente del hombre.
Resaltaremos como el arte pasa a estar al servicio del mal, y como Leni Riefenstahl asimiló el modelo masculino para conseguir sus objetivos.

Ángel Serafín Porto Ucha. Universidad de Santiago de Compostela.
Raquel Vázquez Ramil. Escuela de Magisterio CEU-Universidad de Vigo

María de Maeztu, pedagogía y feminismo

María de Maeztu y Whitney nació en Vitoria en 1881. Muy joven comenzó a ejercer como maestra en Bilbao, donde destacó por sus iniciativas innovadoras. El estímulo de su madre, también dedicada a la enseñanza, y de su hermano mayor, el intelectual Ramiro de Maeztu, la llevaron a proseguir su formación académica, graduándose en la Escuela Superior del Magisterio en 1912. Entre 1908 y 1913 disfrutó de ayudas de la Junta para Ampliación de Estudios para visitar centros educativos en Inglaterra y Suiza y para especializarse en Filosofía en Alemania, orientada por Ortega. Cuando en 1915 se abre la Residencia de Señoritas en Madrid, María se hace cargo de la dirección, puesto que ocupará hasta 1936. Fue además directora de la sección primaria del Instituto-Escuela desde 1918, conferenciante, escritora, militante de asociaciones feministas e incansable defensora de la educación de la mujer como medio de alcanzar el respeto y la dignidad.

Giuseppe Raguní. UCAM, Murcia
Sophie Germain saggista

La matematica Marie Sophie Germain (1776-1831) è conosciuta per importanti risultati nel campo della Teoria de numeri e dell'elasticità. Esempio notevole di passione per la scienza, genialità e serena tenacia contro il pregiudizio sessuale, negli ultimi anni della sua vita si inclinó verso la filosofia, con il saggio "Considerazioni generali sullo stato delle Scienze e delle Lettere", rimasto incompiuto e pubblicato dopo la sua morte nel 1833. Il lavoro intende soffermarsi soprattutto su questo trattato, ingiustamente poco conosciuto, che rappresentando una notevole sintesi dell'epistemologia del tempo, sottolinea che qualsiasi tipo di creazione umana (d'arte, ingegneria, scienza o lettere) obbedisce a canoni universali che derivano dalle stesse leggi della Natura.

Matteo Re. Universidad Rey Juan Carlos, Madrid
Lidia Ravera a metà strada tra il'68 e il '77, viaggio tra le pagine di Porci con le Ali

In questa comunicazione si analizzerà uno dei libri più importanti della letteratura del post-Sessantotto italiano: Porci con le Ali. Questo libro, scritto a quattro mani da Lidia Ravera e Marco Lombardo Radice, uscì nel 1976, ma la sua ambientazione è strettamente sessantottina. Tuttavia, la sua pubblicazione si avvicina al fatidico anno 1977, in cui si toccò il punto più alto della contestazione da parte dell'Autonomia operaia e si arrivò a un aumento della violenza terrorista. All'interno di questo libro si possono ritrovare elementi socio-culturali molto interessanti per spiegare un decennio che cambiò l'Italia per sempre.

Adele Ricciotti. Universidad de Bolonia, Italia
Etica della persona e illusione del personaggio: un'idea analizzata attraverso la filosofia di María Zambrano, Simone Weil e Hannah Arendt

Come parlare di un'etica della persona? E come definire la "persona"? Attraverso i pensieri di María Zambrano, Simone Weil e Hannah Arendt, si proporrà un'idea di persona che intende corrispondere ad un alto livello etico e conoscitivo dell'uomo e contrapporsi alla negatività attribuita al "personaggio" che pare dominare la civiltà occidentale contemporanea. Partendo dall'analisi dei concetti di "idolatria" e di "storia sacrificale" della filosofia di Zambrano e confrontandoli con quello di "forza" meditato da Weil e con quelli di "apparizione" e "auto-celebrazione" propri di Arendt, tenteremo di riconoscere il filo conduttore che accomuna le autrici nella loro riflessione sulla "illusione" dell'essere e la "verità" dell'individuo.

Mª Gloria Ríos Guardiola. Universidad de Murcia

Marguerite Porete : un pensamiento transgresor y vanguardista

Su libro *Le Miroir des âmes simples et anéanties* es considerado una de las mayores obras de la literatura medieval. A pesar de ser condenado y quemado por la Inquisición entre 1296 y 1306, logró sobrevivir circulando de forma anónima y fue traducido además a otras lenguas.

Marguerite perseveró escribiendo y enseñando a pesar de la prohibición de esta institución, lo que le valió ser juzgada, condenada y ejecutada por herejía reincidente.

En 1965 Marguerite Porete recupera su autoría y se inician estudios que pretenden iluminar la figura de esta beguina que desafía los valores patriarcales así como la visión androcéntrica de la Deidad y de la humanidad. Su valiente desafío a las rígidas restricciones de género de la mayor parte de las tradiciones religiosas y su importancia en la cultura medieval merecen ser conocidos y valorizados.

Cristina Roda Alcantud. Universidad de Murcia

Aspectos históricos y sociales de los inicios del feminismo en la prensa en española

Beatriz de Cienfuegos, nacida en Cádiz, fue autora en 1762 de la primera publicación periódica dedicada a la mujer en la España del siglo XVIII: La Pensadora Gaditana.

Cada número era una lección de crítica social y costumbrista "Pensamientos", que ponían de manifiesto los usos de las mujeres de la época y la situación de la mujer en la España ilustrada. Aunque su alcance fue corto, dio voz a las reivindicaciones que hacían algunas mujeres en aquellos años.

En esta comunicación contextualizaremos históricamente este Semanario y otras publicaciones relevantes posteriores, y realizaremos un estudio comparativo de la evolución de la mujer en la España de la segunda mitad del siglo XVIII y primeras décadas del siglo XIX.

María Rodríguez Shadow. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Mujeres precursoras en la ciencia y la educación: un repaso histórico con perspectiva de género

En esta comunicación se expondrán diversos ejemplos paradigmáticos de mujeres (o un colectivo de ellas) que lograron destacar

en los campos de las ciencias y la educación en diversos periodos históricos y culturales, analizando las coyunturas y los factores económicos, políticos y sociales que favorecieron su desarrollo en una sociedad androcéntrica que les negó su integración en esos y otros campos que tradicionalmente monopolizaron y otorgaron prestigio y poder a los hombres como grupo. Esta selección se hará tomando en cuenta su relevancia en las sociedades en las que las relaciones jerárquicas entre los géneros estaban plenamente legitimadas.

Yolanda Romano Martín. Universidad de Salamanca.
Giulia Falletti di Barolo y su lucha por los derechos sociales de los desfavorecidos

Juliette Colbert conocida como Giulia Falletti fue la última marquesa de Barolo una de las mujeres filántropas más poderosas que conoció el Risorgimento italiano. Una noble de origen francés que dedicó su vida al servicio de los más pobres en la ciudad de Turín donde residía con marido. Una mujer inteligente, bondadosa y valiente que consiguió grandes logros a favor de los desheredados. Fundó numerosas obras de carácter social en beneficio de las mujeres pero sobre todo de las más pobres. Por su iniciativa y su patrimonio se crearon orfanatos, hospitales, hogares para muchachas trabajadoras, escuelas y una cárcel de mujeres.

Angela Magdalena Romera Pintor. UNED, Madrid
La aportación de Hubertine Auclert a la causa feminista en la Francia de fin de siglo.

Hubertine Auclert (1848-1914), calificada como la "pionera del feminismo" en Francia, fue una periodista y ensayista que persiguió con vehemencia la igualdad política y social de la mujer. Difundió el término "feminismo" gracias a su colaboración asidua con el periódico *Le Radical*, donde firmaba los artículos de una sección intitulada "Féminisme". Auclert se dedicó a defender insistentemente el derecho al sufragio femenino, no sólo a través de sus artículos y de su actuación pública, sino también en su obra *Le vote des femmes* (1908). Fundó una revista (*La Citoyenne*) y una Asociación, *Le Droit des femmes*, que más tarde se denominaría *Le Suffrage des femmes*. Viajó a Argelia y escribió *Les femmes arabes en Algérie* (1900) en defensa de la mujer árabe. El presente estudio se centra en el discurso feminista de Hubertine Auclert y la relevancia del talante crítico y reivindicativo de sus escritos, que contribuyeron a formar la opinión pública francesa en defensa de los derechos de la mujer.

Anna Grazia Russu. UNED, Madrid

Senza arte né parte. Il caso di Atena Farghadani. Iran

Con l'accordo sul nucleare del Luglio 2015, l'Iran, il cui nome compare nelle liste nere degli stati sponsor del terrorismo, è stato assiso dall'Occidente fra i paesi da desanzionare. Lungo il nuovo cammino, è guidato dal presidente Hassan Rouhuani, in carica dal 2013, che porta con sé un'agenda elettorale orientata all'apertura ed alla moderazione.

In siffatto contesto, si colloca la vicenda di Atena Farghadani, una disegnatrice satirica, accusata di "relazioni sessuali illegittime" per aver stretto la mano al suo avvocato. Già condannata alla detenzione per una vignetta sui parlamentari favorevoli alla limitazione della contraccezione, la giovane è stata sottoposta al test della verginità, pratica adottata dalle autorità locali allo scopo di tutelare l'ortodossia morale delle proprie cittadine.

Beatriz Saavedra Gastélum. UNAM, México

El discurso femenino en Inés Arredondo. Ensayos de identidad

Inés Arredondo (México, 1928-1989) es una de las pensadoras latinoamericanas más importantes del siglo XX que se enfrenta al tema de la identidad, su obra permite reconocer un tipo primordial de discurso en las letras hispanas de la segunda mitad del siglo XX. Estos discursos aparecen como consecuencia de una revisión crítica del pensamiento, logra construir un puente a la libertad de expresión femenina dentro de su época. Inés Arredondo pronuncia, articula y proyecta una visión personal del mundo, nos muestra en sus ensayos la necesidad de lograr un entendimiento equitativo en una sociedad justa para la mujer; para ello debe renunciar a los dogmas y prejuicios tradicionales. Profundiza también en la necesidad de un cambio cultural que abra nuevos espacios para pensar el mundo, comprenderlo y expresarlo.

Antonia Sagredo Santos. UNED, Madrid

Una firme promotora de la educación de la mujer afroamericana: Mary McLeod Bethune

Mary McLeod Bethune (1875-1955) experimentó por sí misma los efectos de acceder a la educación y las consecuencias positivas que reportaba sobre la mujer afroamericana en la sociedad estadounidense. Creía firmemente que a través de la educación la co-

munidad de color lograría integrarse en la sociedad. El gran objetivo de su vida fue equipar los derechos de las mujeres afroamericanas a los del resto de ciudadanos. Para conseguirlo fundó escuelas, centros de secundaria y posteriormente, centros de educación superior, para chicas de color, ya que no eran admitidas dentro del sistema de educativo de EE.UU. Su labor educativa pervive en el Bethune-Cookman College en Daytona Beach, Florida, que Mary Bethune fundó en 1904.

Sara Sánchez Calvo. Universidad Complutense de Madrid
Eugénie Niboyet: apóstol de la emancipación femenina

Eugénie Niboyet (1796 - 1883) fue una escritora, editora y periodista francesa. De fuertes creencias religiosas y políticas, unió su cristianismo a los ideales del socialismo utópico. Vinculada inicialmente al sansimonismo y posteriormente al furierismo, comenzó a editar, en la década de 1830, una serie de panfletos y periódicos desde los que se reivindicaban los derechos de las mujeres. Junto a sus compañeras, fue una activa participante en la Revolución de 1848, luchando desde las letras pero también creando asociaciones de mujeres y planteando reformas legales. Poco conocida actualmente en su país, y desconocida a este lado de los Pirineos, a ella le debemos, en gran medida, el nacimiento del periodismo feminista.

Iris Rocío Santillán Ramírez, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, Ciudad de México.
La trascendencia de enseñar el Derecho Penal y la Criminología con perspectiva de género

En esta ponencia evidencio la necesidad de que quienes impartimos clases en el campo del Derecho, como disciplina relacionada con el orden social, tenemos un compromiso (y una obligación) legal y social con el estudiantado para sensibilizarnos y profundizar en los estudios de género, a fin de permear en las conductas y actitudes de quienes serán las y los futuros operadores del sistema de justicia para que se concienticen de los efectos perniciosos de la aplicación de una justicia sin perspectiva de género, que se traducen en discriminación para aquellas mujeres que, como víctimas o victimarias, se han visto involucradas en el sistema de justicia penal, una justicia que ha sido ciega a las condiciones que viven las mujeres (condiciones que se agravan si además es indígena, anciana, niña o tiene alguna discapacidad, por ejemplo).

Alessandra Scappini. Universidad de Florencia
Paesaggio totemico e eterno femminino nell'universo creativo di Leonora Carrington, Leonor Fini, Kay Sage, Dorothea Tanning, Remedios Varo

Il nostro contributo propone un sintetico excursus sulle esperienze creative di due personalità singolari che hanno contribuito ad arricchire con il proprio itinerario il mondo artistico ed il clima letterario del novecento, Leonora Carrington e Remedios Varo, figure significative per la loro autenticità e sperimentazione nel contesto storico e culturale del surrealismo, pur mantenendo la propria autonomia nella produzione pittorica e letteraria. Focalizzeremo l'attenzione sulle loro storie di vita, dalla formazione alla maturità, e sul loro connubio, per individuare molteplici motivi di confronto e interrelazione tra le loro ricerche che si caratterizzano per tematiche comuni dell'eterno femminino e del processo alchemico tipico di ognuna delle eroine cercatrici.

Montserrat Siso Monter - Salvador Pla Pérez. UNED
Marga Roësset, la fuerza de la artista innata

Marga Roësset es una escultora poco conocida para el gran público, su vida fue muy corta, ya que se suicidó cuando solo contaba con 21 años, por un amor no correspondido hacia juan Ramón Jiménez. Sin embargo hay mucho más detrás del nombre de Marga Roësset, fue una dibujante precoz, ilustró los cuentos que escribió su hermana Consuelo Gil Roësset, y realizó bellas esculturas de las que emanaba una fuerza innata. Trataremos de dar luz a la obra de la artista, ya qué tras su trágica muerte, su propia familia y la sociedad se encargaron de dejar en penumbra su breve existencia. A ello colaboró la propia Marga Gil Roëset quien poco antes de morir, se encargó de destruir una gran parte de su obra. Su obra nos recuerda a la realizada por Camille Claudel, así como a la fuerza innata mostrada por ésta a la hora de realizar esculturas.

Marianna Stucchi. UNED, Madrid
Mondi a confronto attraverso Shirin Neshat

Shirin Neshat è un'artista israeliana che vive da anni a NY, occupandosi di fotografia, video, lungometraggi… i suoi interessi principali ricadono sulla società iraniana e il mondo musulmano. Tuttavia il suo complesso lavoro non può essere ridotto solo al rapporto con quelle culture. Le sue idee e i temi che sono in relazione col suo Paese sono senza dubbio temi universali.

Artista nomade, cresciuta principalmente in occidente, il suo lavoro cerca di contenere, sia esteticamente che concettualmente, temi di entrambi i "mondi", per così dire, est e ovest, mondo cristiano e mondo musulmano, oltre, naturalmente, a temi maggiormente personali e con idee sociali più ampie.
Si tratta di un lavoro sempre concentrato sulle donne, sentendosi lei stessa, in quanto donna appunto, più vicina alle tematiche femminili, alle loro battaglie e alle loro criticità, che attraversano argomenti personali tanto quanto socio-politici.

María Dolores Valencia. Universidad de Granada
Apuntes para una lectura crítica del pensamiento educativo de Emma Perodi

Cuando en 1883 la escritora y periodista Emma Perodi consolida su vocación en el ámbito de la literatura infantil, el Reino de Italia era una realidad política, social y civil desde hacía veinte años; sin embargo, es notorio que la formación de una sociedad civil que se identificase unitariamente como "italiana" estaba aún lejos de ser una realidad. Uno de los desafíos a los que tuvo que enfrentarse la clase dirigente de la época fue la creación del futuro ciudadano italiano, por ello, se asignará un papel primordial a la educación, no sólo en las aulas sino también en el campo literario. En el presente estudio nos proponemos mostrar cómo esta intencionalidad pedagógica guiará la trayectoria humana y artística de esta escritora casi olvidada, cuya obra se puede colocar junto a Collodi y De Amicis. A este compromiso dedicó toda su vida produciendo cuentos, fábulas, libros de texto escolares y dirigiendo revistas como el Giornale per i bambini, fundado en 1881 e ideado como complemento del sistema educativo nacional.

Sara Velázquez García. Universidad de Salamanca
Suso Cecchi D'Amico: palabras tras las imágenes

La figura de Suso Cecchi D'Amico representa un caso especialmente destacado en la historia de la cinematografía italiana tanto por sus aportaciones como por su condición de mujer.
Guionista pionera en el arte de contar con palabras lo que los principales directores del neorrealismo cinematográfico plasmaban en imágenes. Procedente de una familia de intelectuales de la burguesía romana, en 1946 escribe su primer guión participando desde entonces en la realización de las mejores películas de la época. Durante su larga carrera colaboró con directores de la talla de De Sica, Antonioni, Monicelli o Visconti.

Más allá del equívoco que representa el sobrenombre con el que siempre fue conocida (se llamaba Susanna), consiguió destacar entre las bambalinas de los estudios de Cinecittà aportando un toque de feminidad en un mundo dominado entonces por la presencia masculina.

Antonia Víñez Sánchez - Juan Sáez Durán. Universidad de Cádiz
Las trobairitz en imágenes: aproximación a una lectura simbólica

El grupo denominado "trobairitz" constituye, en el conjunto de la lírica trovadoresca desarrollada en el mediodía francés durante los siglos XII y XIII, un objeto de estudio por la particularidad de estar constituido por mujeres que escribieron e interpretaron sus poesías en un contexto aplastantemente masculino. Los datos lo revelan: de 350 trovadores sólo 20 están identificadas como mujeres. Ello deriva en la consiguiente revisión de su planteamiento de la *fin'amors*, particular y crítico. Este es el objetivo de nuestra propuesta, así como la revisión de las imágenes que nos son transmitidas de estas trovadoras a través de los manuscritos, muy particularmente del ms. H.

Índice de autores

Aguado Herrera, Irene - García Hernández, Andrea. UNAM FES, Iztcala, México

Aguilar Sebastián, Victoria. Universidad de Murcia

Aribou Mechtat, Fatima. Colegio Rhouni-Río Martín. Tetuán, Marruecos

Arroyo Vázquez, María Luz. UNED, Madrid

Azzilona, Angelo. Universidad de Salamanca

Bahíllo, Emma. Universidad de Valladolid

Baños Palacios, Gema. Universidad Complutense Madrid

Bianchi, Mattia. Universidad de Salamanca

Boubara, Ada. Università "Aristotele" Salonicco, Grecia

Cano, Laura. Universidad de Murcia

Canova, Mauro. Universidad de Génova

Cantero Peñalver, Dolores. Universidad de Murcia

Carmone, Michele. Universidad de Granada

Casero Osorio, Elisa. UNED, Madrid

Cases Martínez, Víctor. Universidad de Murcia

Cervera Salinas, Vicente. Universidad de Murcia

Cicarelli, Laura. UNED, Madrid

Coronado Corchón, Miguel Ángel. Universidad de Murcia

Cortés Zaborras, Carmen. Universidad de Málaga

Croguennec-Massol, Gabrielle. Universidad de Toulouse 1 Capitole, Francia

Cuamatzin Nieves, Grecia Samai. Universidad Autónoma Metropolitana- Unidad Xochimilco, Ciudad de México

Dolce, Alessandra. Universidad de Murcia

Esteban Bernabé, Encarna. Universidad de Murcia

Fernández, Magali. Universidad de Murcia

Fernández Treviño, Elena. IES Miguel Fernández. Melilla

Fernández Soto, Concha. Universidad de Almería

Ferretti, Santa. Universidad de Polonia

Fresneda Ortiz, Aldo. Universidad de Murcia

Gallego Durán, Mª del Mar, Universidad de Huelva- Jaime de Pablos, Elena. Universidad de Almería- Navarro Tejero, Antonia. Universidad de Córdoba.

García Aguilar, María del Carmen. Facultad de Filosofía y Letras. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

García Arnaldos, Mª Dolores. Universidad de Santiago de Compostela

García Calvente, Pablo. Escuela de Arte de Toledo

García Fernández, José. Universidad de Oviedo

García Valdés, Pablo. Universidad de Oviedo

Giordano Paredes, María Angelica. UNED, Madrid

González Costa, Amina. Universidad de Murcia

González Mínguez, M. Teresa. UNED, Madrid

González Naranjo, Rocío. Université de Limoges, Francia

González Vergara, Óscar. Universidad de Murcia

Guerrero Almagro, Berta. Universidad de Murcia

Haro Hernández, Lydia de. Universidad de Murcia

Hernández Cantabella, Antonia. Universidad de Murcia

Hernández González, Cristina. Universidad de Sevilla

Hernández González, María Belén. Universidad de Murcia

Ingravallo, Tiziana. Università di Foggia, Italia

Íñiguez Rodríguez, Enrique. Universitat Jaume I. Castellón

Juan Rubio, Antonio Daniel-García Conesa, Isabel María. Universidad de Alicante

Laurenzi, Elena. Universidad de Barcelona

Lepri, Chiara. Università degli studi di Firenze

Lo Brutto, Raffaela. UNED, Madrid

Lojo Tizón, Mª del Carmen. Universidad de Cádiz

López Ramírez, Claudia Adriana. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

Magazzeni, Loredana. Universidad de Bolonia, Italia

Martínez Albarracín, Francisco. IES Juan Sebastián Elcano, Cartagena

Mellado, Anna. IES Poeta Julián Andúgar / Universidad de Murcia

Montes López, Estrella. Universidad de Salamanca

Moreno Celeghin, María Gracia. UNED, Madrid

Muñoz López, Pilar. Universidad Autónoma de Madrid

Muñoz Raya, Eva. Universidad de Granada

Neira, Isidoro. Universidad de Sevilla

Noguera Martínez, Natalia. Universidad de Murcia

Ojea Fernández, Mª Elena. UNED, Madrid

Ortega Mota, Joana. Universidad Complutense de Madrid

Panarello, Carmela. Liceo Scientifico Statale A. Gramsci, Florencia

Peña, Victoriano. Universidad de Granada

Pérez Porras, Ana. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla

Piras, Damiano. Uned, Madrid

Pironi, Tiziana. Universidad de Bolonia, Italia

Pla Pérez, Salvador. Universidad de Valencia -Siso Monter, Montserrat. UNED

Porto Ucha, Angel Serafín. Universidad de Santiago de Compostela-Vazquez Ramil, Raquel, Esc. Universitaria de Magisterio CEU Universidad de Vigo

Raguní, Giuseppe. UCAM, Murcia

Re, Matteo. Universidad Rey Juan Carlos. Madrid

Ricciotti, Adele. Universidad de Bolonia

Ríos Guardiola, Mª Gloria. Universidad de Murcia

Roda Alcantud, Cristina. Universidad de Murcia

Rodriguez-Shadow, María. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México

Romano Martín, Yolanda. Universidad de Salamanca

Romera Pintor, Ángela Magdalena. UNED, Madrid

Russu, Anna Grazia. UNED, Madrid

Saavedra Gastélum, Beatriz. UNAM, Mexico

Sagredo Santos, Antonia. UNED, Madrid

Sánchez Calvo, Sara. U Complutense de Madrid

Santillán Ramírez, Iris Rocío. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, Ciudad de México

Scappini, Alessandra. Universidad de Florencia

Siso Monter, Montserrat. UNED- Pla Pérez, Salvador. Universidad de Valencia

Valencia Mirón, Mª Dolores. Universidad de Granada

Velázquez García, Sara. Universidad de Salamanca

Víñez Sánchez, Antonia - Sáez Durán, Juan. Universidad de Cádiz

Mujeres de letras: pioneras en el arte, el ensayismo y la educación

El presente libro está formado por una selección realizada entre más de un centenar de contribuciones de investigadores y profesores europeos y latinoamericanos al IX Congreso Internacional de Mujeres de letras: pioneras en el Arte, el Ensayismo y la Educación. La temática de los mismos es extensa y variada, pero tienen en común el planteamiento de un debate abierto y riguroso sobre la labor artística, literaria y pedagógica de las mujeres y su proyección social a través de la descripción de cómo han percibido la realidad y expresado sus inquietudes, desde la Edad Media hasta la sociedad digital de nuestros días.

www.educarm.es/publicaciones

9 788494 543371

f SéNeCa(+)
Agencia de Ciencia y Tecnología
Región de Murcia

UNIVERSIDAD DE MURCIA