

PIONERAS, ESCRITORAS Y CREADORAS DEL SIGLO XX



EVA MARÍA
MORENO LAGO
(ED.)



Ediciones Universidad
Salamanca

PIONERAS, ESCRITORAS
Y CREADORAS DEL SIGLO XX

MEMORIA DE MUJER

16

Colección dirigida

por

Josefina CUESTA

(Universidad de Salamanca)

&

María José TURRIÓN

(Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca)

Consejo científico

Virginia ÁVILA (UNAM, México)

Dora BARRANCOS (CONICET, Argentina)

Christina VON BRAUN (Universidad Humboldt de Berlín, Alemania)

Nuria CHINCHILLA (IESE, España)

Jean Louis GUEREÑA (Universidad de Tours, Francia)

Araceli MANGAS (Universidad Complutense, España)

Jane MORRICE (Consejo Económico y Social Europeo, UE)

María Jesús PRIETO-LAFFARGUE (Instituto de la Ingeniería de España,
ex-Presidenta de la WFEO)

EVA MARÍA MORENO LAGO (ED.)

PIONERAS, ESCRITORAS
Y CREADORAS DEL SIGLO XX



Ediciones Universidad
Salamanca

MEMORIA DE MUJER

16

© de esta edición:
Ediciones Universidad de Salamanca
y los autores

Motivo de cubierta: *Garzona escribiendo*
© Eva María Moreno Lago

Este volumen ha sido posible gracias a la financiación y colaboración
de dos Grupos de investigación, de Sevilla y de Salamanca:
Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras (HUM753)
y Grupo de Investigación Escritoras y personajes femeninos en la literatura

1.^a edición: diciembre, 2019

ISBN: 978-84-1311-216-9 (PDF)

ISBN: 978-84-1311-217-6 (POD)

Ediciones Universidad de Salamanca
Plaza San Benito s/n
E-37002 Salamanca (España)
<http://www.eusal.es>
eus@usal.es

Maquetación: Eva María Moreno Lago

Realizado por:
Intergraf
Tel.: 923 190 754
37008 Salamanca (España)

Realizado en España - Made in Spain

*Todos los derechos reservados.
Ni la totalidad ni parte de este libro
puede reproducirse ni transmitirse sin permiso escrito de
Ediciones Universidad de Salamanca.*

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE
Unión de Editoriales Universitarias Españolas
www.une.es



Catalogación de editor en ONIX: <https://www.dilve.es/>

ÍNDICE

Introducción: escritoras e intelectuales del siglo XX, entre la tradición y la modernidad.	
EVA MARÍA MORENO LAGO	11
I- LAS PRECURSORAS DE LAS ESCRITORAS DEL SIGLO XX	
El redescubrimiento de las autoras del siglo XVII	
JUAN AGUILAR GONZÁLEZ	17
Faustina Sáez de Melgar: una pionera en la escritura y traducción	
MARÍA LUISA PÉREZ BERNARDO	31
II- LAS INTELECTUALES EN ESPAÑA	
El papel de la LIJ en la incorporación de la mujer a la esfera pública	
FRANCISCA SÁNCHEZ PINILLA	47
Los cuentos infantiles como recurso coeducativo	
M ^a DOLORES PÉREZ BRAVO	63
Pilar Moltó y Campo Redondo: una presencia oculta	
MARÍA VICTORIA SOTOMAYOR SÁEZ	79
Tradición y modernidad. el universo femenino nebricense en los albores del siglo xx	
MARÍA DEL CASTILLO GARCÍA ROMERO	95
Concha Lagos (Córdoba, 1907 – Madrid, 2007), Periplo literario en un siglo de escritura	
JUANA MURILLO RUBIO	111
Maestras españolas republicanas en el norte de África: depuradas y represaliadas por el franquismo	
MARÍA ISABEL GARCÍA LAFUENTE	127

Pionerismo femenino en la cinematografía española: el papel de las mujeres en la configuración de la modernidad filmica	
PATRICIA BARRERA VELASCO	141
La vida en el centro: los discursos antibélicos de las mujeres en la obra de Elena Fortún	
ALICIA VARA LÓPEZ	155
Escrituras rizomáticas del silencio en <i>Oculto Sendero</i> de Elena Fortún	
FRANCISCO JOSÉ VILLANUEVA MACÍAS	169
Concha Méndez y su obra poética: entre feminismo y feminidad	
MARÍA MARTOS Y JULIO NEIRA	183
La mujer ventanera en la escritura de Carmen Martín Gaité	
ESPERANZA TORRES	199
Incroci interlinguistici e transtestualità in María Rosal	
MERCEDES ARRIAGA FLÓREZ, DANIELE CERRATO, ALESSIA DELLA ROCCA	213
Ángela Figuera: poesía y compromiso	
MARÍA ROSAL NADALES	227
Recepción del erotismo en Ana Rossetti: de Iseo de Bérroul a Isolda	
ANTONIA VIÑEZ SÁNCHEZ	243

III- ESCRITORAS ITALIANAS

“Matrimonio e maternità”. Il percorso autobiografico di “Gina Sobrero”	
IRENE SCAMPUDDU	259
La figura de la madre en los relatos de Maria Messina: entre tradición y progreso	
MILAGRO MARTÍN CLAVIJO	273
La condizione delle donne nella prima opera di Anna Franchi: la solitudine e l’incomprensione in <i>Dulcia Tristia</i>	
GIULIA COCUZZA	287

Luisa Adorno: perfil bio-bibliográfico	
BIANCA COGLIANO	301
Virginia Tedeschi Treves: un legado entre tradición y modernidad	
SALVATORE BARTOLOTTA Y M ^a ANGÉLICA GIORDANO PAREDES	315
El destino de las maestras en la obra de Clarice Gouzy Tartufari	
SALVATORE BARTOLOTTA Y M ^a GRACIA MORENO CELEGHIN	329

IV- EUROPEAS DEL SIGLO XX

<i>Slaves will believe that chains are protectors: Mina Loy, matrimonio y liberación</i>	
CLAUDIA CAÑO RIVERA	345
Una Visión de Género del Londres Literario de los Años 20: el Empoderamiento de la Mujer a través de la Escritura sobre Cine	
PAULA CAMACHO ROLDÁN	361
El lector como creador de la narrativa brontëana: la reivindicación femenina en <i>Return to Wuthering Heights</i> , de Anna L'Estrange	
ANA PÉREZ PORRAS	379
Dominique Aury, intelectual francesa y mujer de letras del siglo XX	
MATHILDE TREMBLAIS	395
Françoise Gilot: La representación artística de la mujer conservadora a la mujer moderna	
LYDIE ROYER	409
La posición de Rachilde (1860-1953) frente al feminismo de principios del siglo xx a través de su panfleto <i>Pourquoi je ne suis pas féministe</i> (1928)	
M ^a DEL CARMEN LOJO TIZÓN	423
Louise Bourgeois y sus Femme-Maison	
TERESA AGUADO GARZÓN	437
Elise richter Primera profesora de la universidad Austriaca	
LEONOR SÁEZ MÉNDEZ	451

V- INTELLECTUALES EN OTROS CONTINENTES

- Mito y mitificación de la maternidad: El alumbramiento como origen de la vida y la muerte en la obra de Fumiko Enchi
MARTA IBÁÑEZ IBÁÑEZ 467
- El género a través de la literatura japonesa moderna: educación, censura y representación
ENRIQUE MORA ROÁS 487
- El discurso femenino en la escritura de la colombiana Marvel Luz Moreno Abello
SONJA SEVO 503
- Música guanacasteca en clave feminista y decolonial
YORLENY ESPINOZA 517

INTRODUCCIÓN:
**ESCRITORAS E INTELLECTUALES DEL SIGLO XX, ENTRE LA
TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD.**

Eva María MORENO LAGO
Universidad de Sevilla

A principios de siglo XX surgió una preocupación social, generada en toda Europa, que oscilaba entre el avance y los progresos femeninos y la perpetuación de los roles tradicionales. De esta forma, en un artículo de 1910, Pérez Pascual consideraba a la mujer moderna y al feminismo como “fenómenos vivos e impalpables” y, por este mismo motivo, llamaba a las mujeres al hogar y las invitaba a no dejarse llevar por estas nuevas tendencias. Estas dos posturas calaron en la obra de muchas escritoras e intelectuales que reflejaron, a veces la modernidad, a veces las restricciones domésticas y el destino inexorable al matrimonio y la maternidad.

El tránsito del siglo XIX al XX, supone el comienzo de una etapa de constantes cambios políticos, sociales y artísticos que afectan a toda Europa y, como veremos en estas páginas, también traspasaron estas fronteras. Muchos de ellos contribuirán a la emancipación femenina, ayudando a las mujeres a una paulatina incorporación a la vida pública. Sin embargo, sobre ella recaía una educación de baja calidad y un ambiente que, desde siglos, había reprimido todas sus aptitudes condenándola a ser inferior al varón en casi todos los aspectos de su vida. De esta desigualdad se hicieron eco en sus textos muchas escritoras de diferentes países. Por otra parte, el sistema político y la élite intelectual se resistía a cualquier tipo de innovación. Las mujeres se encontraban en una línea difusa que no sabían muchas veces cómo abordar. En este monográfico se reúnen diferentes investigaciones que pretenden visibilizar tanto el mundo femenino de las escritoras que no salieron de las restricciones patriarcales como los discursos

y prácticas feministas de todas aquellas que lucharon por sus derechos y la emancipación.

Por este motivo, la presente publicación reúne a investigadoras e investigadores especializados en diferentes literaturas de este periodo para ofrecer un amplio panorama del universo creativo femenino a lo largo del siglo XX. También se recogen algunas precursoras que influenciaron la producción artística de las intelectuales del mencionado periodo. Además, se tratan temáticas muy variadas, desde la literatura infantil y el trabajo de las maestras hasta las artistas que trabajaron en teatro y cine, pasando por la diversidad de la producción literaria femenina.

Siguiendo estas coordenadas la siguiente publicación se ha clasificado en torno a varios bloques: en primer lugar, dos artículos adelantan la labor de algunas precursoras y la influencia de estas en algunas mujeres del siglo XX. El segundo bloque se centra en las intelectuales españolas, realizando un recorrido por todo el siglo. La gran inestabilidad política, inmersa en la convulsión que enfrentaba a derechas e izquierdas en el primer tercio de siglo, la guerra, la dictadura y, posteriormente, la democracia convierte la producción femenina en un gran vaivén entre avance y tradición. El tercer apartado recoge la interesante aportación de algunas italianas al inicio de siglo. Posteriormente, se hacía necesaria una pequeña inmersión en otros países europeos como Francia, Inglaterra o Alemania. Por último, se ha realizado una mirada a otros continentes como América y Oriente para completar el paisaje femenino de este fascinante y controvertido periodo histórico.

Este trabajo solo han constituido unas pequeñas puntadas sobre el enorme, complejo y diverso tejido elaborado por las mujeres desde diferentes facetas artísticas. De esta forma, este monográfico pretende fomentar los estudios en torno a escritoras e intelectuales poco conocidas y abrir nuevas líneas de investigación en la comunidad universitaria.

**LAS PRECURSORAS DE LAS
ESCRITORAS DEL SIGLO XX**

EL REDESCUBRIMIENTO DE LAS AUTORAS DEL SIGLO XVII
THE REDISCOVERY OF THE WOMEN WRITERS OF THE 17TH
CENTURY

Juan AGUILAR GONZÁLEZ
Universidad de Castilla – La Mancha

RESUMEN

Las autoras que escribieron en el siglo XVII, salvo contadas excepciones, fueron “flor de un día”. Pocas alargaron su fama hasta el siglo siguiente, quedando relegadas a las páginas de alguna historia de la literatura que se dignó a incluirlas, y casi siempre resaltando la excepcionalidad de ver a una mujer escritora.

La segunda mitad del siglo XX, gracias a las reivindicaciones feministas y los nuevos estudios, ha contemplado un renovado interés por estas autoras olvidadas. En este trabajo se pretende lanzar una hipótesis sobre a qué pudo deberse el resurgir de estas autoras.

Palabras clave: Literatura; género.

ABSTRACT

Summary: Women writers of the 17th century, with few exceptions, were no more than just a flash in the pan. Few of them lengthened his fame until the following century, being relegated to the pages of a history of literature that deigned to include them, and almost always highlighting the exceptionality of seeing a woman who could write.

The second half of the 20th century, thanks to feminist demands and newer studies, has seen a renewed interest in these forgotten writers. In this work we would like to make an hypothesis about what might have been the cause of the resurgence of interest for these authors.

Keywords: Literature; gender.

El interés por las autoras del siglo XVII coincide, y no por casualidad, con los años posteriores a los regímenes dictatoriales que dominaron España e Italia en el siglo XX. Años antes, los avances que se atisbaban en la España de las repúblicas se vieron truncados por el ascenso al poder del dictador Francisco Franco y la mayoría de los logros conseguidos desaparecieron o retrocedieron a un estado previo, caso de la educación femenina, que volvió a limitarse a los quehaceres de buena esposa y madre. El mismo varapalo sufrió la mujer italiana con la llegada del fascismo. No debe inducir a engaño el hecho de que en 1925 las mujeres consiguieran el voto, pues estuvo restringido a elecciones locales. Habría que esperar hasta 1945 para que a las mujeres les fuera concedida la posibilidad de votar en las mismas condiciones que a los hombres.

Si bien los caminos fueron paralelos en ambos países, las fechas en las que se consiguieron avances en materia de igualdad dependieron del auge o caída de los regímenes impuestos. Mientras España seguía sumida en el franquismo, el feminismo italiano cobraba fuerza tras la muerte de Mussolini y asentaba las bases de mejoras sustanciales en la condición de la mujer, que darían lugar a una ley para el divorcio (1970) y la despenalización del adulterio en (1975), así como el reconocimiento de la igualdad absoluta dentro de la institución matrimonial.

En este periodo de feminismo en ebullición las mujeres buscaron en el pasado puntos fijos en los que asentar las bases del futuro. Los incipientes estudios de género escudriñaban siglos anteriores en busca de filósofas, poetas, ensayistas y, en definitiva, artistas olvidadas sobre las que construir una genealogía de género. A este respecto, es interesante rescatar la opinión de Conti Odirisio (1979) que, cuando se trata de la mujer, señala que no existe ningún progreso histórico, puntos fijos desde los que partir. En efecto, cada vez que se retoma el debate en torno a la condición de la mujer, vuelven a flote argumentos, si no superados, sí al menos discutidos hasta la saciedad, en especial los referidos al matrimonio y la educación. La recuperación de autoras de otras épocas responde al deseo de poner fin a este círculo infinito,

cimentando el valor de la mujer actual sobre las escritoras del pasado que vivieron casi idénticas situaciones.

Carlo Dionisotti, en *La letteratura italiana nell'età del Concilio di Trento* (1967), daba cuenta del acceso de las mujeres a los rangos oficiales de la nueva sociedad literaria italiana, aludiendo que en la Italia del siglo XVI floreció un nutrido grupo de escritoras que consiguió conformarse como un conjunto homogéneo capaz de ampliar su influencia hasta el siglo posterior. Vittoria Colonna, Gaspara Stampa, Laura Terracina, Veronica Franco son solo unos cuantos ejemplos de escritoras que serán recordadas por las autoras del siglo XVII. Existen, no obstante, diferencias significativas entre ambas generaciones: mientras que las primeras cultivaron principalmente la lírica, especialmente el soneto de tintes petrarquistas, las segundas abordaron géneros como la tratadística y el poema heroico.

Por otra parte, los temas que se afrontaron en la segunda generación fueron más amplios y, sobre todo, mejor conectados con la realidad social: la cuestión de la educación femenina, el matrimonio y el monacato forzoso, por citar algunos. Y es que el “infeliz” periodo *secentesco*, según Croce (1929), fue sin embargo un fértil periodo en materia de avances sociales, aunque no para la mujer. Los avances conseguidos se desvanecieron con la llegada de la Contrarreforma, y este es el primer paralelismo que se puede establecer entre la situación de la mujer en los siglos XVII y XX. El fervor religioso y la vuelta a las Sagradas Escrituras supuso un duro golpe contra las culpables de la caída del hombre del Paraíso. Se multiplicaron los monacatos forzosos, se desestimaron los recursos para escapar de aquellas cárceles y la educación prevista para las mujeres se limitó los quehaceres domésticos de buena esposa y madre. Precisamente, fue este uno de los motivos por los que hoy tenemos una importante cantidad de obras de aquella época que reclaman la poca libertad que habían conseguido. Como siglo de contradicciones que fue el XVII, la *Querelle des femmes* contó en dicho periodo con la participación de autoras italianas que, bien desde sus casas, como Moderata Fonte o Lucrezia Marinelli, bien desde el convento, caso de Arcangela Tarabotti, denunciaron las injusticias sufridas contra

su sexo. A ellas hay que sumar los nombres de las escritoras del Reino Unido, como Mary Astell o Margaret Cavendish.

1. EL SIGLO XX

En el siglo XX el interés por Moderata Fonte se debe principalmente a Adriana Chemello, que en 1983 escribió un ensayo titulado *La donna, il modello, l'immaginario: Moderata Fonte e Lucrezia Marinelli*, donde desgranaba la estructura tanto de *Il merito delle donne* como *Della nobiltà et eccellenza delle donne*. Sin embargo, su ensayo más conocido es el que precede a la edición de la obra de Fonte en 1988, titulado *Gioco e dissimulazione in Moderata Fonte*.

Modesta Pozzo de' Zorzi (1555-1592), nombre real de Moderata Fonte, se cuenta entre las autoras que reivindicaron para la mujer una mejora de sus condiciones. A pesar de haber vivido en el siglo XVI, su obra más importante fue publicada póstumamente en el 1600. *Il merito delle donne* debe considerarse una obra típicamente *secentesca*, puesto que ella su autora abandona el verso que sus predecesoras cultivaron en favor de la prosa que dará forma al tratado. Además, el cambio de género contempla igualmente un cambio en la temática: la educación, la dote y el estado ideal de la mujer son argumentos que se desarrollarán plenamente en el siglo que inicia.

Odorisio (1979) coloca las obras de Fonte, Marinelli e Tarabbotti en los “clásicos del feminismo” y a Fonte bajo el colorido epíteto que también da nombre al epígrafe “El ama de casa feminista”. Siempre es necesaria una cierta cautela cuando se tilda a una autora de siglos anteriores al veinte como feminista, no obstante, las reivindicaciones y alegatos que contiene *El mérito de las mujeres* están en sintonía con algunos de los postulados del feminismo moderno. Especialmente significativo es el conocido soneto “Libre corazón en mi pecho reside”, que la citada estudiosa cataloga como “el lejano eco de un eslogan feminista”.

Libre corazón en mi pecho reside,
No sirvo a nadie, ni de otra soy sino mía,
Sáciome de modestia y cortesía,
Virtud me exalta y castidad me adorna.

Este alma sólo a Dios cede y a él regresa,
Aunque en el velo humano se envuelva, y permanezca,
Y desprecia el mundo y su pérfido engaño,
Que a las mentes simples engaña y burla.

Belleza, juventud, goces y fastos,
Nada estimo, sino los pensamientos puros,
Por decisión mía y no por azar, soy trofeo.

Así en los años verdes como en los maduros,
Pues falacia de hombre no me estorba,
Espero fama y gloria en vida y tras la muerte¹ (Fonte 2013: 53,
55).

Retomando las palabras de la Marfisa ariostesca, Corinna, *alter ego* de Fonte en la obra, afirma el deseo de libertad que alberga su corazón. A nadie sirve y su *único compromiso es con Dios, que insufla el alma en el velo humano y que cuando este abandona recibe en el paraíso*. La castidad es aquí sinónimo de independencia, cultivada al igual que las letras que darán fama y gloria tras la muerte, y no una cualidad que debe poseer la mujer antes del matrimonio. La educación femenina, que tantas veces aparecerá en los diálogos de las contertulias, se atisba en los dos últimos versos: la “falacia de hombre”, es la usurpación del inmortal destino al que se accede cultivando la escritura. El casamiento es la atadura al hombre, que es quien confina a la mujer dentro de los muros de la casa – o convento – y no permite

1 Traducción de José Abad del original tomado a su vez de la edición de Adriana Chemello (1988) que reproducimos a continuación: *Liberò cor nel mio petto soggiorna, / non servo alcun, nè d'altri son che mia, / Pascomi di modestia e cortesia, e cortesia, Virtù m'essalta, e castità m'adorna / Quest'alma a Dio sol cede, e a lui ritorna, / Benché nel velo uman s'avolga, e stia; / E sprezza il mondo, e sua perfidia ria, Che le semplici menti inganna, e scorna. / Bellezza, gioventù, piaceri, e pompe, / Nulla stimo, se non ch'a i pensier puri, / Son trofeo, per mia voglia, e non per sorte. / Così negli anni verdi, e nei maturi, / Poichè fallacia d'uom non m'interrompe, / Fama e gloria n'attendo in vita, e in morte* (Fonte 1988: 18-19).

el acceso a la cultura. De ahí las repetidas arengas por parte de Corinna instando a la soltería.

No es de extrañar que el deseo de permanecer soltera se repita en otras autoras que, en principio, no sabemos que tuvieran relación alguna, como es el caso de la propia Moderata Fonte y Mary Astell. Nacida en Newcastle Upon Tyne el 12 de noviembre de 1666 en el seno de una familia de clase media-alta, Mary Astell es considerada la primera feminista inglesa. Al igual que sucedió con Fonte, su padre, de carácter conservador, no dispuso para ella educación alguna, algo que, vista su producción posterior, podemos aventurar que marcó su vida. El único contacto conocido con el mundo académico le llegó por parte de su tío – otra similitud con la veneciana –, Ralph Astell, que le enseñó los rudimentos de la filosofía. Según Ballard (1752), al que debemos los primeros datos biográficos, fue mujer de avispado ingenio, excelente juicio y tenaz memoria, atributos que le permitieron alcanzar el éxito en cualquier materia que estudió.

A pesar de su título de “primera feminista”, las ideas de Astell distan mucho de lo que hoy día consideramos feminismo. La adscripción al partido Tory y su moral conservadora son, sin duda, una evidente contradicción con lo que reflejan sus obras. Caso significativo es su concepción del matrimonio, donde encontramos algunas similitudes con Fonte. Astell nunca se casó, aunque no queda claro a los estudiosos si la decisión fue del todo libre, puesto que tras la temprana muerte del padre el poder adquisitivo de la familia disminuyó considerablemente, hecho que se reflejó en la incapacidad de proporcionarle la dote para el matrimonio. Si queremos contemplarlo desde su lado feminista, con toda la cautela necesaria en ello, el deseo de permanecer soltera parece lógico teniendo en cuenta que, una vez casada, hubiera perdido la posibilidad de seguir escribiendo.

Según Astell (1730: 30), los vicios y la negligencia del marido pueden convertirse en una ocasión mejor para la virtud de la mujer que su amabilidad. El matrimonio con un mal marido ofrece la posibilidad de ejercitar las cristianas virtudes: paciencia, bondad, mansedumbre y templanza, puesto que:

La cristiana institución del matrimonio provee la mejor forma de alcanzar la tranquilidad doméstica y la satisfacción, y es también lo mejor para la educación de los hijos; si no estuviéramos atados por los lazos de la religión, igualmente, el bien para la sociedad y el deber civil requeriría de nosotros lo que el cristianismo requiere² (Astell 1700: 21).

Compárese el texto anterior, extraído de *Some Reflections Upon Marriage* (1700), con la conversación entre la vieja y viuda Adriana y la joven Virginia en *El mérito de las mujeres*, cuando esta última expresa su deseo de no casarse por miedo al hombre que podría tocarle en suerte:

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

Ni Fonte ni Astell critican la institución matrimonial en sí, sino el mal uso que los hombres hacen de ella, convirtiéndola en un reto, que, además, interfiere con el anhelo de dedicarse a las bellas letras. La misma Astell, soltera, se mudó a Londres con apenas veinte años con el deseo de que la gran ciudad le diera la oportunidad de convertirse en escritora, algo que no habría podido hacer si se hubiera casado. Otras famosas autoras que han establecido la misma relación entre soltería y letras son la parisina Mary le Jars de Gournay y Virginia Woolf.

La segunda obra en importancia de Moderata Fonte, primera cronológicamente, no despertó el mismo interés. *I tredici canti del Floridoro* (1581), poema épico a la Ariosto, deja entrever

2 Traducción propia.

algunos de los temas que la autora desarrollará años más tarde. En el *Floridoro* se observa una interesante inversión en los roles que un género eminentemente masculino, aunque no posee la fuerza reivindicativa del posterior. Probablemente la ausencia del elemento polémico – difícilmente se puede incluir el poema épico dentro de la Querrela de las mujeres – fue el motivo por el cual no casi no recibió atención alguna hasta que en 1995 fue reeditada por Valeria Finucci. La misma autora participó en la edición en lengua inglesa publicada en 2006 bajo el nombre *Floridoro: a Chivalric Romance*.

En cuanto a ediciones en lenguas distintas a la original, se cuentan únicamente una en inglés en 1997, titulada *The Worth of Women: Wherein Is Clearly Revealed their Nobility and their Superiority to Men*, a cargo de Virginia Cox, de la Universidad de Chicago, y otra en lengua española en 2013, *El mérito de las mujeres*, del grupo de investigación Escritoras y Escrituras.

De la misma Venecia fue Lucrezia Marinelli Vacca (1571-1653), que elaboró en respuesta al misógino tratado de Giuseppe Passi, *I donneschi diffetti* (1618), un tratado donde defendía la superioridad del sexo femenino. Siguiendo el camino marcado por el *De nobilitate et praecellentia foeminei sexus* (1529) de Cornelio Agrippa, la obra recoge las ideas de su compatriota Fonte y las inserta en el vasto compendio de *exempla* que miran a demostrar la dignidad de la mujer.

La nobiltà, et l'eccellenza delle donne, co' diffetti, et mancamenti de gli huomini se publicó en 1600 y, a pesar de la repercusión que tuvo en su momento, llegando a ser reeditada un año después, fue olvidada en siglos posteriores. De las tres venecianas, Marinelli ha sido la que menos fortuna editorial ha tenido. A pesar de que es fácil encontrar la obra digitalizada, no existe edición moderna en italiano y la única que existe es una – excelente – en lengua inglesa que realizó Anne Hill a finales de los 90. En español, la editorial Arcibel publicó en 2013 un libro con fragmentos significativos titulado *De la nobleza y dignidad de las mujeres*. El motivo por el cual no se editó la obra entera podría ser el mismo que hizo que cayera en el olvido: la excesiva complejidad. El tratado de Marinelli no es una obra fácil ni

amena, sino un amplísimo catálogo de *exempla* donde se dan cita filósofos, artistas, escritores, mitología, etc.

Todo lo contrario sucede con la tercera de las tratadistas: Arcangela Tarabotti (1604-1652). La monja veneciana no solo fue la más prolífica, sino que también es la que ha visto la mayoría de sus obras reeditadas entre el siglo XX y el posterior. Al contrario que Marinelli, las obras de Tarabotti ni son tan extensas ni pueden ser considerados tratados cultos, no al menos al nivel de su conciudadana. Los ataques a la autoridad masculina son claros e inequívocos y se adivina en ellos el resentimiento de quien tuvo que sufrir encerrada contra su voluntad en un convento de clausura:

Pero vosotros, tiranos del averno, abortos de la naturaleza, cristianos de nombre y diablos en los actos, pretendéis ser partícipes de la divina voluntad mientras que vivamente la ofendéis [...] Más que los mayores tiranos del mundo, más digo que de Nerón y Diocleciano, vosotros merecéis el eterno tormento [...] Si fuera lícito decir cuántos diablos tiene el infierno y cuántas penas atormentan a todas las almas de todos los condenados no serían bastantes como para atormentaros cuanto os merecéis [...] ¿Quién tiene el corazón más falso que el del hombre? ¿Quién labios más pérfidos? ¿Quién manos más mortíferas y malvadas? Este, este ingrato animal, esfinge diabólica y monstruo de cien lenguas, ha eliminado de sí la verdad (Aguilar, 2012: 104-105).

En el siglo XX el interés por la producción y la figura de Arcangela Tarabotti también se ha visto incrementado. Francesca Medioli publicó en 1989 *L'Inferno monacale*, Panizza en 1994 hizo lo propio, con traducción al inglés, de *Che le donne siano della spezie degli uomini* y justo antes de terminar el siglo Weaver reeditó la obra *Satira e antisatira*. El resto de la producción tarabottiana tuvo que esperar al nuevo milenio para ver la luz con una edición moderna.

2. CONCLUSIÓN

Resulta complicado dar una explicación al porqué del interés por las autoras del siglo XVI-XVII, pero, aventurándonos a lanzar una hipótesis, podríamos afirmar que el nexo de unión reside en que las reivindicaciones de aquellas y de las modernas fueron casi las mismas, especialmente en los asuntos relacionados con la educación y el matrimonio. Durante los regímenes dictatoriales, la mujer fue poco más que un apéndice del hombre en el matrimonio y su educación no se contempló *más allá de enseñarle los quehaceres domésticos*. La misma situación se dio en el siglo XVII, donde, si bien es verdad que la mujer fue considerada como objeto a educar – con innumerables tratados sobre cómo hacerlo – es igualmente cierto que dicha instrucción quedó limitada a sus deberes de esposa, madre e hija. La íntima relación entre matrimonio/libertad/educación hizo que las autoras del XVI-XVII vieran en la soltería la mejor opción para ser libres y cultas. Mary Astell se preguntaba cómo podía un hombre respetar a su mujer si tenía de ella y su sexo una opinión despreciable basada en que esta era un vacío de entendimiento y un pozo de ignorancia. Virginia Woolf, en *Una habitación propia*, también estableció la relación entre soltería e independencia económica.

En el siglo XX, tras la caída del fascismo y el franquismo, no fueron pocas las mujeres que buscaron su independencia mediante los estudios, el trabajo y la soltería, caminos no siempre paralelos, sino *más bien* entrelazados. La imagen moderna de mujer independiente es la realidad que deseaba Corinna en *El mérito de las mujeres* reflejada en una sociedad que en poco tiempo tuvo que acostumbrarse a una “nueva” palabra: feminismo. El acceso masivo de la mujer a la cultura – a la “verdadera” cultura – la llevó a indagar en modelos pasados sobre los que cimentar sus reivindicaciones, o simplemente por el deseo de demostrar que la mujer siempre ha escrito y siempre se ha sido silenciada por motivos que más tienen que ver con juicios morales que con su calidad como escritora.

Los esfuerzos por recuperar a estas escritoras iniciados en el siglo anterior se han visto continuados en el nuevo milenio con

ulteriores reediciones y monografías cada vez mejor documentadas, estableciendo así una sólida base capaz de aguantar el paso de los siglos y las diferentes políticas, con sus correspondientes giros, avances y retrocesos. Además, una vez investigadas las obras de carácter más reivindicativo y en consonancia con las ideas ligadas a la causa feminista, el interés se ha extendido también en recuperar el resto de la producción de estas y otras autoras que cultivaron las letras sin mayor aspiración que la de ser el vehículo de su talento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abad, J., Aguilar, J., Cerrato, D. (Ed.). (2013). *El mérito de las mujeres*. Sevilla: Arcibel.
- Ahearn, K. (2016). "Mary Astell's Account of Feminine Self-Esteem." In *Feminist Interpretations of Mary Astell*, edited by Alice Sowaal and Penny A. Weiss. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Astell, M. (1700). *Some Reflections Upon Marriage*. London: Printed for John Nutt near Stationers-Hall.
- Ballard, G. (1752). *Memoirs of Several Ladies of Great Britain: Who Have Been Celebrated for their Writings or Skill in the Learned Languages, Arts, and Sciences*. Oxford: W. Jackson.
- Cerrato, D., Aguilar, J., Vaccari, E. (Ed.). (2013). *Las mujeres son de la misma especie que los hombres*. Sevilla: Arcibel.
- Chemello, A., (1980). Donna di palazzo, moglie, cortigiana: ruoli e funzioni sociali della donna in alcuni trattati del Siglo XVI. En *La Corte e il "Cortigiano"*. (113-132). Bulzoni: Rome 1980,
- Chemello, A., (1983). La donna, il modello, l'immaginario. Moderata Fonte and Lucrezia Marinella. En *Nel cerchio della luna: figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*. (95-170) Marsilio: Venezia.
- Chemello, A., (1985) Giochi ingegnosi e citazioni dotte: immagini del femminile. En *Nuova DFW* 25-26, (39-56).

- Chemello, A., (1993). Il genere femminile tesse la sua tela. Moderata Fonte e Lucrezia Marinelli. En *Miscellanea di studi*. (85-107). Multigraf: Venezia.
- Chemello, A., (Ed.). (1988). *Il merito delle donne: ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e più perfette de gli uomini*. Mirano: Eidos.
- Collina, B. (1989). Moderata Fonte e Il merito delle donne. En *Annali d'italianistica*, n. 7, (142-164).
- Conti, O. (1979). *Donna e società nel Seicento*. Bulzoni Editore, Roma 1979.
- Cox, V. (1995). The single self: Feminist thought and the marriage market in early modern Venice. En *Renaissance Quarterly*, n. 48. (513-581).
- Cox, V. (Ed.). (1997). *The Worth of Women: Wherein Is Clearly Revealed their Nobility and their Superiority to Men*. Chicago: University of Chicago Press.
- Croce, B. (1929). *Storia dell'età barocca*. Bari: Laterza e figli.
- Dionisotti, C. (1965). *Geografia e storia della letteratura italiana*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.
- Dunhill, A., (Ed.) (1999). *The Nobility and Excellence of Women, and the Defects and Vices of Men*. Chicago: University of Chicago Press.
- Finucci, V. (Ed.). (1995). *Tredici canti del Floridoro*. Modena: Mucchi.
- Finucci, V., Kisacky, J. (Ed.). (2006). *Floridoro: a Chivalric Romance*. Chicago: University of Chicago Press.
- González De Sande, M., Cagnolati A., Peña V., García M., (Ed.). (2013). De la nobleza y excelencia de las mujeres. Sevilla: Arcibel.
- Medioli, F. (Ed.). (1989). *L'Inferno monacale*. Torino: Rosenberg e Sellier.
- Panizza, L. (Ed.). (1994). *Che le donne siano della spezie degli uomini = Women Are No Less Rational Than Men*. London: Institute of Romance Studies.

- Panizza, L. (Ed.). (2004). *Paternal Tyranny*. Chicago: University of Chicago Press.
- Perry, R. (1986). *The Celebrated Mary Astell: An Early English Feminist*. Chicago, University of Chicago Press.
- Ramírez A. M., De Paco S. D., Cerrato, D. (Ed.). (2013) *Antisátira Menippea contra el lujo de las mujeres*. Sevilla: Arcibel.
- Smith, F. M. (1916). *Mary Astell*. New York: Columbia University Press.
- Sowaal, A. and Penny A. Weiss (Ed). (2016). *Feminist Interpretations of Mary Astell*. University Park: Penn State University Press.
- Weaver, E. B., (Ed.). (1998). *Satira e antisatira*. Roma: Salerno.
- Westwater L., Kennedy R. (Ed.). (2005). *Lettere familiari e di complimento*. Torino: Rosenberg & Sellier.
- Woolf, V. (2016). *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.

**FAUSTINA SÁEZ DE MELGAR: UNA PIONERA EN LA
ESCRITURA Y TRADUCCIÓN
FAUSTINA SÁEZ DE MELGAR: A PIONEER IN WRITING AND
TRANSLATION**

María Luisa PÉREZ BERNARDO

University of Dallas

RESUMEN

Faustina Sáez de Melgar (1834-1895) fue ante todo, una escritora prolífica y versátil; estuvo vinculada a la prensa de su tiempo, cultivó los más variados géneros literarios y concibió su obra como un forma de reivindicar el papel de las mujeres en la sociedad decimonónica. En este ensayo, se abordará su aportación no solo como escritora, sino también como traductora de importantes obras literarias, pedagógicas y de pensamiento. En sus traducciones puso de manifiesto su propia ideología, el espíritu conservador que alentaba sus escritos: todos estos textos debían de ser didácticos y moralizantes.

Palabras clave: traducción, creación, escritura, didactismo, conservadurismo.

ABSTRACT

Faustina Sáez de Melgar (1834-1895) was, above all, a prolific and versatile writer. She was a frequent collaborator with the local press, cultivated many literary genres and, as it was common among Isabelline scholars, she conceived her body of work as a way to reaffirm the role of women in her 19th century society.

This essay will study her contributions not only as a writer, but also as a translator of important literary, pedagogical, and philosophical works. In her translations, she manifested her own ideology, that is, the conservative thought that inspired her writings: no innovations, not even stylistic, were allowed. Every text should be didactic, moralizing, and reminiscent of idealistic figures.

Key words: translation, creation, writing, didacticism,

conservatism.

1. INTRODUCCIÓN

El contexto de la sociedad española del siglo XIX estaba regido por una marcada división binaria de los dos sexos: el público para el varón y el doméstico para las jóvenes. En cada uno de estos ámbitos, hombres y mujeres debían proyectarse para obtener el prestigio y la respetabilidad que el estado otorgaba a los que cumplían satisfactoriamente con la función que se les había encomendado. En los últimos lustros del siglo, las fronteras entre ambas esferas se hicieron más fluidas, lo cual permitió que las mujeres se fueran introduciendo en el mundo propiamente “masculino”, a pesar de las dificultades y barreras que encontraban. De esta manera, el nuevo consenso liberal reclamaba un cambio social; un imaginario que no solo concedió a las jóvenes un estatus central y activo, sino que también permitió que un grupo de escritores dispusiera de un discurso suficientemente abierto para forjar la autoridad de su propia subjetividad creativa. Según Susan Kirkpatrick (1991: 12), el movimiento romántico favoreció que las mujeres encontraran los cauces para manifestar el derecho a una voz propia y autónoma, permitiéndoles reclamar cierta autoridad como autoras e intelectuales.

Efectivamente, la aparición decisiva de las escritoras en España tuvo lugar en el momento en el que las reformas liberales y el prestigio del romanticismo literario alcanzaban su cumbre. De esta manera, con la incorporación de la mujer a la escritura gracias al desarrollo de la prensa escrita, fueron muchas las jóvenes que se dedicaban a la traducción de folletines o de obras que eran incorporadas en las cabeceras de estos periódicos. Esta práctica constituía una forma de responder con agilidad a la demanda de un mercado en expansión y de adaptarse a los gustos de los lectores, particularmente en el caso de géneros nuevos y muy solicitados, como la novela sentimental. El desarrollo de una prensa diversificada y la captación de un nuevo público lector estimulaban las transferencias culturales bajo modalidades

distintas: cuentos, ilustraciones, así como la difusión de contenidos científicos y técnicos. En este sentido, las publicaciones se transformaron en un lugar de encuentro entre el texto traducido, la crítica y la publicidad destinada a las clases altas.

En cuanto a lo que se refiere a labor traductora, enfrentada o confrontada con la labor creadora, ofrecía un abanico bastante amplio de opciones y realidades: desde el caso de la autora, de nombre poco conocido, de la que no se conoce nada de la obra, hasta el de la escritora consagrada que aparece en los manuales de historia de la literatura y que además se dedicó a traducir, como es el caso de Cecilia Böhl de Faber¹, Gertrudis Gómez de Avellaneda², Emilia Pardo Bazán³, Joaquina García Balmaseda⁴, Carolina Coronado⁵ y Pilar Sinués⁶ entre otras. Algunas reconocen que han aprendido el francés simplemente con diccionarios y manuales de gramática, como sucede con Sinués o García Balmaseda. Otras traductoras llegan a serlo por la instrucción que han recibido en su casa o en los colegios, pero en su mayor parte, el dominio del idioma proviene de sus estancias en otros países o de su ascendencia familiar. Como señala acertadamente Solange Hibbs

1 Cecilia Böhl de Faber tradujo textos del alemán (entre ellos uno de Goethe) y del francés (Madame de Staël, Lammenais, Desbordes-Valmore, Latour).

2 Gertrudis Gómez de Avellaneda tradujo a Alphonse Lamartine, Victor Hugo, Parny y Millevoeye. También hizo traslaciones de piezas teatrales francesas que adaptó a la escena española.

3 Emilia Pardo Bazán tradujo *Los hermanos Zemganno* de Edmundo de Goncourt en 1891. La escritora explicó la razón por la que vertió al castellano dicha obra: “No solo por experimentar si es posible hacerlo sin robarle a Goncourt la flor ni al castellano la honra, sino por la simpatía personal y antigua admiración hacia el artista exquisito”.

4 Joaquina García Balmaseda realizó diecisiete traducciones publicadas en *La Correspondencia de España* a lo largo de diez años (1872-1882) de textos de Daudet, Dumas, Féval y Feydeau; así como versiones de obras como las de George Sand, Feuillet y Gaboriau.

5 Carolina Coronado hizo traducciones del italiano: Dante Alighieri y Passerini. Ventura Ruiz Aguilera, un traductor muy reconocido en la época valoró el trabajo de Coronado: “Creemos que nuestros suscriptores leerán con gustos el soneto que insertamos a continuación, de la señorita Coronado, pues si recomendables serían el pensamiento y su empeño en nuestra lengua, lo serán doblemente por las circunstancias de estas en un idioma extranjero”.

6 Pilar Sinués tradujo del francés a Mauricio Barr, Madame de Boisgontier, Madame Bourdon y Enrique Conscience.

(215: 216) en su estudio sobre la mediación cultural, del elenco de escritoras del siglo XIX, emergen algunas autoras que no tuvieron una actividad traductora destacada o visible, pero que ejercieron un papel indiscutible de mediadoras gracias a la adaptación o, lo que podría llamarse traducción “en segundo o tercer grado”, de obras extranjeras, fuente de inspiración y modelos que influyeron en distintos géneros como el ensayo. De este grupo destaca la obra de mujeres como Concepción Arenal, Gimeno de Flaquer y Rosario Acuña. Lo cierto es que para las escritoras, la traducción se asemejó a una transferencia literariamente tranquilizadora y una vía socialmente aceptable de acercamiento a la escritura. Además, se realizaba en un entorno privado; era una actividad anónima que podía ejercerse en la intimidad del hogar y que era compatible con los deberes domésticos.

En este ensayo se aborda la labor de escritura y traducción de Faustina Sáez de Melgar y cómo a través de las traslaciones al castellano, la escritora isabelina contribuyó a conectar la cultura española con las distintas corrientes de pensamiento europeo, sobre todo, con el feminismo moderado. Para Melgar, verter al español una obra extranjera cumplía diversas finalidades: le proporcionaba ingresos, le permitía presentarse en la sociedad como una persona cultivada y al corriente de las nuevas tendencias literarias, a la vez que le facilitaba un medio de creación de tipo personal. La mayoría de los textos que tradujo tenían como finalidad fomentar la educación de la mujer, ya que en su opinión, era la forma de dar a conocer sus opiniones e ideas sobre los problemas, incoherencias y trabas que condicionaban la trayectoria biográfica de muchas intelectuales europeas.

2. FAUSTINA SÁEZ DE MELGAR Y LA TRADUCCIÓN

En el contexto de la escritura de la España del siglo XIX, destaca la figura de Faustina Sáez de Melgar quien, a pesar de ser conocida como autora conservadora de novelas docentes, desempeñó un papel clave en diferentes ámbitos de la sociedad de su época. Sánchez-Llama describe la política de nuestra autora

con el oxímoron “liberalismo conservador”, que, no obstante: “contribuye al desarrollo posterior de feminismos reivindicativos más allá de la época de la Restauración” (Sánchez Llama, 2000: 196). Recientes trabajos de investigación han estudiado su faceta como periodista, novelista y analizado sus ideas dentro del pensamiento feminista. Sáez de Melgar, fue ante todo, una escritora prolífica y versátil; estuvo vinculada a la prensa de su tiempo, cultivó los más variados géneros literarios y, como fue habitual entre las escritoras isabelinas, concibió su obra como un forma de visualizar, incentivar y también reivindicar el papel de las mujeres en la sociedad decimonónica. Además, el estudio de sus obras y traducciones son un excelente medio para conocer el talante y la personalidad de una de las intelectuales más comprometidas con la sociedad de su tiempo.

Su aportación como traductora es también notoria en su trayectoria literaria: Carmen de Sylva, María Federica Bremer, Pierre Zaccone y Pedro Arno destacan entre los autores que vertió al español. Además hizo traducciones y las publicó en las revistas de la época, como las realizadas en *La Violeta*⁷: “La roca de las dos hermanas” (1862) de Henri Nevire, que consiste en una versión libre del inglés, “El árbol de Navidad. Historia alemana” (1863), “Un martes de carnaval” (1863) y “Un episodio de la guerra de los Estados Unidos” (1864). También tradujo para *El Correo de la Moda*:⁸ “Historia de Francia. Las gavillas de la reina Blanca” (1874), “La roca de las dos hermanas. Leyenda” (1876) y “Un capricho de Alteza del vizconde Oscar de Poli”(1877), y en el semanal *El Resumen* “Copo de nieve” (1888) de Carmen Sylva. Con clara conciencia, va indicando, junto al título mismo de sus leyendas “traducción”, “versión libre”, e “imitación”. Otras veces el original le sirve simplemente como fuente de inspiración.

7 *La Violeta* fue un semanario de literatura y modas, con narraciones (novelas, cuentos y leyendas) y poesías, traducciones, artículos pedagógicos, crítica y estudios literarios, variedades, anécdotas, anuncios, así como grabados de patrones que regalaba a sus suscriptoras.

8 *El Correo de la Moda* fue fundado en noviembre de 1851. La revista fue de las más longevas de su género, con contenidos no solo dedicados a la moda o a las labores, sino también a la instrucción social, moral, religiosa o histórica y, especialmente, a la creación en prosa y verso protagonizada por escritoras españolas que habían iniciado su carrera en la época isabelina.

Por ello, la calificación más exacta de estos trabajos no es el de traducción, ni imitación, sino recreación. Efectivamente, la traductora Sáez de Melgar se forja y afianza precisamente en las publicaciones periódicas, tanto por el género traducido (leyendas y folletines) como por el modo editorial y las vías de recepción.

La extensa cultura y la erudición de Melgar propiciaron que se acercase a obras de autores extranjeros, como se ve reflejado en su pertinaz labor de traductora. Nuestra escritora dominaba a la perfección el francés, alemán e inglés, lo que contribuyó a documentar su preparación para trasladar al español folletines y novelas populares de la época⁹. Tras su estancia de siete años en París y uno en Biarritz, doña Faustina se dedicó con entusiasmo a adquirir los derechos de traducción de muchos escritores franceses. Su producción incluye un amplio número de textos de diversos géneros (novela, ensayo, noticias, historia), con particular atención a los orientados a la formación de la mujer española. Solange Hibbs ha indicado que los círculos de amistad y los contactos profesionales a través de las revistas favorecieron su presencia en áreas públicas. Su residencia en París como cronista internacional constituyó un área privilegiada de acercamiento a la literatura francesa: “Sin llegar a desempeñar un papel de mediadora tan activo como el de Magdalena de Santiago o la propia Emilia Pardo Bazán, propició la “importación” y la difusión de escritores de cierto prestigio internacional como Pierre Zaccone y Carmen Sylva” (Hibbs, 2015: 222).

La autora fue partidaria del intercambio cultural entre diferentes países, y era consciente de las dificultades de acercamiento a los idiomas extranjeros, por una simple razón de educación, por lo que la apropiación de la cultura moderna para la mayoría de las personas debía pasar, a su juicio, por la traducción. En cuanto al modelo de traducir ofrece abundantes consideraciones: le parece necesaria la fidelidad al contenido del texto, y también señala la importancia del ajuste y equivalencia entre el original y su nueva versión. Además, afirma que lo más valioso es que la persona

⁹ Juan Fastenrath informa de que su amiga Faustina Sáez de Melgar: “ha empezado hace unos meses a aprender la lengua alemana” en un artículo “El poeta y el crítico Rodolfo de Gottschaff” publicado en *La América*, n. 5. 8 de marzo de 1880, p.9.

domine su propia lengua, para poder captar todos los matices de la obra original, sin desvirtuar el genio del autor. En cuanto al estilo, afirma que lima y pule sus traducciones con el mismo cuidado que sus obras originales.

Efectivamente, la cuidadosa selección de las obras elegidas, así como la adecuación temática con sus propios textos, demuestra que para ella la traducción constituyó una auténtica mediación cultural y una vía de enriquecimiento personal. Además, esta ocupación aunque no era un oficio plenamente reconocido, a la vez, se podía realizar desde el ámbito del hogar y era un ejercicio que no levantaba sospechas en los ámbitos más conservadores. Para nuestra escritora, la traducción representa casi siempre un compromiso entre la emancipación, la aspiración a la creación literaria y la salvaguardia de las exigencias morales y sociales inherentes a su condición femenina¹⁰. De esta manera, estas traslaciones satisfacían una demanda material de la industria editora o del público, además esta tarea era un medio de subsistencia al que se le concedía poca importancia. Consciente de su responsabilidad como traductora, Sáez de Melgar recalca las dificultades inherentes a su tarea: “Sólo deseamos traducirlas fielmente a nuestro idioma, sintiendo que nuestro trabajo de traducción no corresponda a su mérito literario; pero procuramos conservar todos sus pensamientos y trasladar íntegras sus bellezas” (Sáez de Melgar, 1883: 8).

De este modo, las traducciones de Sáez de Melgar revelan un claro compromiso por parte de la autora con la literatura escrita por mujeres, teniendo en cuenta las ambigüedades y contradicciones habituales entre las intelectuales isabelinas, que se debatían entre los arquetipos femeninos tradicionales y el íntimo convencimiento de la capacidad de las jóvenes para las funciones públicas. De hecho, la mayoría de las obras que traduce son aquellas que corresponden a modalidades diferentes dentro de la literatura femenina de la segunda mitad del siglo XIX. Como

10 Iñigo Sánchez Llama ha indicado que “La escritura femenina auspiciada en sus obras justifica la práctica de las letras solo si ésta obedece a un claro propósito instrumental: la transmisión de valores domésticos y maternales dirigidos a un público femenino” (1999: 750)

bien ha señalado Dolores Romero López, existía un interés por traducir manuales que fomentaran esta reforma social:

No se trata en ningún caso de proponer que una mujer tiene que traducir a otra, sino de poner sobre la mesa de debate el hecho de que, en ocasiones, las traductoras eligen traducir a otra mujer, no solo por motivos estéticos, sino también, y sobre todo, éticos, como parte de un compromiso. Igualmente pueden traducir a hombres que apoyan ideas políticas, sociales y biológicas que fomentan la construcción de la identidad femenina (Romero López, 2016: 15).

Con este objetivo, trasladó al español la narrativa de Carmen Sylva, seudónimo de Isabel, princesa de Wied y reina de Rumanía¹¹. La obra se titula *Flores y perlas. Colección escogida de novelas, cuentos y leyendas*. Sáez de Melgar se interesó mucho por la producción literaria de esta monarca, porque al igual que ella, destacó en el mundo de las letras por sus poemas, baladas, novelas, cuentos, ensayos y obras de teatro. Entre las obras más relevantes que publicó Sylva destacan: *Poesías rumanas* (1880), *Unter der Blume* (1903), la tragedia *Ana Bolena* y el drama en verso *Meister Manofe* y *Aus Zwei Welten*, en colaboración con Mite Kremitz, *Romance de una princesa* (1890) y tradujo al alemán *Les Pêcheurs d'Isalande* de Loti¹². Además, estableció sociedades caritativas para ayudar a los más necesitados y se involucró en todo lo referente a la mejora de la educación de la mujer. Sylva, al igual que Sáez de Melgar, muestra unas pautas de comportamiento en la que los espacios de los hombres y las mujeres están bien definidos y claramente diferenciados. El honor familiar tiene una doble vertiente; una de carácter social que deriva del estatus que trasmite el varón, y otra de carácter moral que depende del comportamiento de las jóvenes. También para

11 La Reina Isabel de Rumanía, esposa del Rey Carlos I, era hija del príncipe Hermann de Wied, filósofo y pensador, y de la princesa María de Nassau. Nació el 29 de diciembre de 1843, desde su infancia destacó por su generosidad y espíritu independiente. Con el tiempo publicaría bajo el pseudónimo de Carmen Sylva, poemas, baladas y novelas.

12 En Pablo Rojas Paz. *Cada cual y su mundo. Ensayos biográficos*. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1944. pp. 200-201.

Carmen Sylva, la formación femenina debía servir para formarla como madre y educadora de sus hijos, reforzando de esta manera su adscripción natural, moral y religiosa al espacio familiar y doméstico.

En este sentido, la traducción era para Sáez una forma de creación en sí misma. Su versión de Madame de Waddeville: *La sociedad y sus costumbres* (1883) muestra esa voluntad de apropiación de un texto original como disfraz de la escritura personal. En el prefacio, justifica tanto la elección de la obra como el criterio adoptado, es decir, “amoldarlo a las costumbres de España” incluso dice ser “un arreglo al español”, siendo este un proceso de creación literaria. En el prólogo reitera la necesidad de tal traducción por un conservadurismo aparente: “Es una obra inspirada por sana y generosa idea, de la más pura moral y de la más estricta delicadeza, contiene delineados, con mágica pluma todos los preceptos generales del código social que rige lo mismo en Francia, que en España, y que en cualquiera otra nación civilizadora” (Sáez de Melgar, 1883: 11).

De hecho, la selección de esta obra responde así a la ideología de nuestra escritora: nostalgia por las viejas costumbres y rechazo al liberalismo político. Además de ocuparse de un material “moral y apropiado”, doña Faustina también explica el método de traducción que ha utilizado, es decir, lo que ella denomina “una versión casi literal al castellano, porque me parecía una profanación desfigurarlas o cambiarlas” (Sáez de Melgar, 1883: 10). Aunque a continuación señala que suprimió partes del texto, aumentó algunos detalles, incluso modificó párrafos y capítulos. Efectivamente, con este tipo de comentarios se puede deducir que la escritora carecía de libertad a la hora de traducir, ya fuese por imposición de la editorial o simplemente por autocensura como mujer ante las normas sociales dominantes, ya que como ella misma afirma, tenía que estar en conformidad con los códigos de moralidad de la época: “Si, a la terminación de mi tarea, encuentro algunas pautas sin tratar, aumentaré de mi propia cuenta un capítulo que complete la obra francesa arreglada para España, dedicándola a mis queridas compatriotas, con la esperanza que

les sea trabajo agradable, al propio tiempo que de utilidad en la práctica de los usos sociales” (Sáez de Melgar, 1883: 11).

De este modo, al elegir la novela de Waddeville, nuestra autora se adentra en la escritura y, además, con esta obra edificante compite por decirlo así con la prensa liberal, que desde mediados del siglo había introducido al español numerosos folletines y novelas. Para doña Faustina, toda esa avalancha de traducciones francesas habían contaminado la patria, corrompiendo la moralidad y las costumbres, otorgándole a la mujer un papel que no le correspondía y, en todo caso, habían desvirtuado los ideales religiosos sobre el matrimonio¹³. De hecho, Melgar hará una distinción muy clara entre aquellos libros que “pervierten”, porque infiltran una venenosa influencia, y aquellos otros con un alto valor moral y religioso, y que estilísticamente utilizan un incipiente realismo cargado de espíritu didáctico, nacionalista y antirrevolucionario. De esta manera, la escritora en el prólogo a *Los miserables de España o secretos de la corte*, considera que el flujo de traducciones refleja las carencias de una literatura nacional y rechaza abiertamente el talante progresista de estas obras francesas¹⁴:

¿Quién ha causado este mal? ¿Quién ha hecho arraigar esta idea en el espíritu público? Se debe por desgracia a traductores que careciendode ingenio para crear obras originales las traducen, importando a nuestra patria horribles monstruosidades, que por su misma deformidad, son aplaudidas generalizándose por doquiera, y relajando la moral, las costumbres y la sociedad de la siempre católica y religiosa España (Sáez de Melgar, 1862: 5).

13 En un artículo titulado “Folletines de los periódicos” se comenta: “Más luego que se quitó de la imprenta todo freno, tradujéronse a destajo las producciones de los novelistas franceses más señalados por su libertinaje y su impiedad, y con pretexto de poner estos libros al alcance de todas las fortunas (como se dice en la germanía corriente) se publicaron por entregas, facilitando así la introducción de la ponzoña en muchas familias que de otro modo no se hubieran consagrado”. *La Censura*. 1844, pp. 47-48.

14 Faustina Sáez de Melgar. *Los miserables de España o secretos de la Corte. Novela de costumbres*. Madrid: Nacional, 1862.

En conclusión, Faustina Sáez de Melgar, con sus inquietudes intelectuales, su gran conocimiento del francés, su ambición y capacidad para llevar a cabo proyectos gracias a su iniciativa, es un gran ejemplo de su época. La traducción le permitió sacar conclusiones sobre la sociedad del momento en cuanto a la relación de la mujer con el Estado, la familia, la educación y la sociedad. Además, esta labor fue mucho más que una relación anecdótica y provisional, para convertirse en una profesión y un medio de vida, y también le ofreció nuevas perspectivas sobre el fenómeno de la recepción y adaptación de la literatura europea. Ahora bien, Sáez de Melgar promovió obras que ella consideraba “apropiadas”, como se observa en las traducciones de escritores franceses de corte conservador o de mujeres que al igual que ella, defendieron la educación de la mujer, pero siempre desde un punto de vista de un feminismo moderado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bolufer Peruga, M. (2003). Traducción y creación en la actividad intelectual de las ilustradas españolas: El ejemplo de Inés Joyes. En G. Espigado Tocino (Ed.), *Frasquita Larrea Aherán. Europeas y españolas entre la Ilustración y el Romanticismo*. (137-155). Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Burguera, M. (2012). *Las damas del liberalismo respetable. Los imaginarios sociales del feminismo liberal en España*. Madrid, España: Cátedra.
- Dorado, C. (2014). Faustina Sáez de Melgar: Liberación sin rupturas. *Arbor, Ciencia, Pensamiento y Cultura*, (190), 1-11.
- Hibbs-Lissorgues, S. (2008). Escritoras españolas entre el deber y el deseo: Faustina Sáez de Melgar (1834-1895), Pilar de Sinués (1835-1893) y Antonia Rodríguez de Ureta. En P. Fernández (Ed.), *La mujer de letras o la letraherida*. (325-343). Madrid: CSIC.
- Hibbs-Lissorgues, S. (2016). Faustina Sáez de Melgar (1834-1895) una escritora y traductora fronteriza entre sombras y

- lucos. En F. Lafarga y L. Pegenaute (Eds.), *Autores traductores de las España del siglo XIX*. (345-358). Kassel: Edition Reichenberger.
- Hibbs-Lissorgues, S. (2015). La traducción como mediación cultural en el siglo XIX: reflexiones epistemológicas y metodológicas sobre una práctica compleja. En F.
- Lafarga y L. Pegenaute (Eds.), *Creación y traducción en la España del siglo XIX*. (197-233). Bern: Peter Lang.
- Jiménez Morell, I. (1992). *La prensa femenina en España. Desde sus orígenes a 1868*. Madrid, España: Ediciones de la Torre.
- Kirkpatrick, S. (1991). *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España 1835-1850*. Madrid, España: Cátedra.
- Lafarga, F. (2009). *Diccionario histórico de la traducción en España*. Madrid, España: Gredos.
- Lafarga, F. (2005). Sobre traductoras españolas del siglo XIX. En V. Trueba. (Ed.), *Lectora, heroína y autora. La mujer en la literatura española del siglo XIX*. (185-194). Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- García Jánez, F. (2005). Faustina Sáez de Melgar, escritora y ángel del hogar. Imagen plástico-literaria. En V. Trueba. (Ed.), *Lectora, heroína y autora. La mujer en la literatura española del siglo XIX*. (135-148). Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Martín Ruano, R. (2004). Lenguaje, conciencia de género y traducción: modelos establecidos y nuevas realidades. En A. Martínez García (Ed.), *Cultura, Lenguaje y traducción desde una perspectiva de género*. (237-268). Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- Partzsch, H. (2017). Mujeres de letras y de negocios. Faustina Sáez de Melgar y el mercado de las revistas de modas isabelinas. *Ínsula*, (841-842), 8-12.
- Ramírez Gómez, C. (2016). La fábrica literaria francesa de la traductora Joaquina García

- Balmaseda. En F. Lafarga y L. Pegenaute (Eds.), *Autores traductores de la España del siglo XIX*. (390-414). Kassel: Edition Reichenberger.
- Rojas Paz, P. (1944). *Cada cual y su mundo. Ensayos biográficos*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Poseidón.
- Sáez de Melgar, F. (1862). *Los miserables de España o secretos de la Corte. Novela de costumbres*. Madrid, España: Editorial Nacional.
- Sánchez Llama, I. (1999). Representaciones de la autoría intelectual femenina en las escritoras isabelinas del siglo XIX peninsular. *Hispania*, (82), 750-760.
- Simón de Palmer, M. C. (1991). *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*. Madrid, España: Editorial Castalia.
- Simón de Palmer, M. C. (1983). Escritoras españolas del siglo XIX o el miedo a la marginación. *Revista de Anales de Literatura Española*, (2), 477-490.
- Sylva, C. (1889). *Flores y perlas. Colección escogida de novelas, cuentos y leyendas*. Versión castellana de Faustina Sáez de Melgar. A. París: Hennuyer.
- Zaro, J. J. (2016). Ideas y actitudes ante la traducción: la época realista naturalista (1850-1880). En F. Lafarga (Ed.), *Pensar la traducción en la España del siglo XIX*. (173-226). Madrid: Escolar y Mayo Editores.
- VV.AA. (2001). *Antología de la prensa periódica isabelina escrita por mujeres (1843-1894)*. I. Sánchez Llama (Ed.), Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- VV.AA. (2016). *Retratos de traductoras en la Edad de Plata*. D. Romero López (Ed.), Madrid: Escolar y Mayor Editores.
- Waddeville, M. (1884). *La sociedad y sus costumbres*. Arreglado al castellano por Faustina Sáez de Melgar. París: Hennuyer.

LAS INTELLECTUALES EN
ESPAÑA

**EL PAPEL DE LA LIJ EN LA INCORPORACIÓN DE LA MUJER
A LA ESFERA PÚBLICA
THE ROLE OF THE LIJ IN THE INCORPORATION OF WOMEN
IN THE PUBLIC SPHERE**

Francisca SÁNCHEZ PINILLA
Universidad de Valencia

RESUMEN:

Nuestro trabajo aborda el papel que la literatura infantil jugó en la incorporación de un importante grupo de escritoras a la esfera pública durante el primer tercio del siglo XX en España. A través del estudio de la prensa y de los testimonios que estas dejaron en sus artículos se analiza cómo fue la incorporación de las mujeres a las redacciones y al debate público sobre cómo debía ser la literatura infantil. La catalogación de diferentes suplementos infantiles da cuenta de un importante número de narradoras, que en muchos casos son también ilustradoras. Por último, a través de la reseña de Soledad Martín Ortiz de la Tabla (1875-1965), Aurelia Ramos (1892-1973) y de Soledad San Mateo Esteve, (1909-1995) se muestran diferentes perfiles de escritura.

Palabras claves: LIJ; prensa; profesionalización; Soledad Martín Ortiz de la Tabla; Aurelia Ramos; Soledad San Mateo Esteve.

ABSTRACT:

Our work addresses the role that children's literature played in the incorporation of an important group of writers into the public sphere during the first third of the 20th century in Spain. Through the study of the press and the testimonies that these left in their articles, it is analysed how it was the incorporation of women into the newsrooms and the public debate about what should be the children's literature. The cataloguing of different infant supplements accounts for a significant number of narrators, who in many cases are also illustrators. Finally, through the review of Soledad Martín Ortiz de la Tabla (1875-1965), Aurelia Ramos (1892-1973) and Soledad San Mateo Esteve, (1909-1995),

different writing profiles are shown.

Key words: children's literature; press; professionalization; Soledad Martín Ortiz de la Tabla; Aurelia Ramos; Soledad San Mateo Esteve.

Los primeros pasos de la literatura infantil en el marco ibérico se inician alrededor de 1880, fecha en la que se sitúa el despunte editorial de los libros para niños. Esta literatura se consolida en las primeras décadas del nuevo siglo, diversificándose el mercado editorial e integrándose en los circuitos destinados a los adultos (Chivelet, 2009: 101), a través de los suplementos infantiles que aparecen en la prensa familiar que cuentan con enorme éxito en este periodo.

El incremento del mercado editorial destinado a la mujer y a los niños a finales del siglo XIX permitió el acceso a un importante número de escritoras a las redacciones, aunque esta presencia no siempre fue reconocida, como podemos entrever en la respuesta que el periodista Luis de Alba daba a propósito de una reseña sobre Concha Espina de Cristóbal de Castro publicado en *El Liberal* (22/11/1909), en la que señalaba que en España las mujeres que se dedicaban a la escritura eran solo cuatro. Alba da cuenta de la abundante presencia de escritoras en las letras hispánicas desde el último tercio del siglo XIX y, tras asombrarse que nadie haya dado réplica a la columna de Castro, refiere un importante elenco de autoras, concluyendo:

Pero ¿adónde iríamos a parar si mencionásemos a todas las que gozan del favor de las musas y por no gozar del favor de la prensa viven obscurecidas, olvidadas muchas de ellas en rincones provincianos, sin poder alcanzar la gloria que en este valle sin flores de la vida consiguen otras bienaventuradas hijas de Eva con iguales merecimientos, y a quienes por tal razón cuadra a maravilla el nombre de ilustres desterradas, que aplica donosamente el cronista a la genial poetisa Sofía Casanova? Con lo dicho creemos dejar suficientemente demostrado que el feminismo intelectual no es tan precario ni tan ruin como el articulista asegura; y que la Nación española, lejos de ser un

erial infecundo y desolado, en lo que a intelectualidad femenina se refiere, es un campo florido y feracísimo donde brotan en profusión exuberante plantas multicolores y lozanas, que esparcen en nuestro ambiente como un aroma sano de pureza... de que estamos muy necesitados (Alba, 1909: 518-19).

En efecto, el acceso de las escritoras a los circuitos literarios no fue fácil desde su incipiente acceso a la esfera pública en la España de la Restauración, pero la necesidad de literaturizar la ética del cuidado y de integrar a la infancia como receptora de una literatura escrita, tanto para su instrucción como para su ocio, hasta incluso el papel que la mujer jugó en la perpetuación de la cultura popular y el cuento folclórico fueron motivos que justificaron el acceso de muchas de ellas a la literatura infantil; si bien, este campo no siempre fue reconocido en sus trayectorias literarias. Así, muchas de las autoras citadas por Alba, Joaquina Balmaseda (1837- 1911), Rosario de Acuña (1851-1923), María Carbonell (1852-1926), Julia de Asensi (1859-1921), Carolina de Soto y Corro (1860-1924), Pilar Contreras (1861-1930), Rosa Eguilaz (1864-¿?), Melchora Herrero (¿?- 1933), Carmen de Burgos (1867-1932) Consuelo Álvarez (Violeta, 1867-1959), Magdalena S. Fuentes (1873-1922), María de Atocha Ossorio (1876- 1938), Sara Lorenzana (1878-1954), María de Echarri (1878-1955) lo son también, en mayor o menor grado, de literatura infantil.

El texto infantil deja de estar unido a lo instructivo y académico para pasar a ser un bien de consumo cultural, vinculado a la formulación de una opinión pública sobre cómo ha de ser esta literatura y qué papel juega en la educación social, lingüística y nacional de la infancia; debate al se incorporan muchas otras escritoras. Esta reflexión se llevó a cabo desde el ámbito escolar por parte de autoras como Regina Pérez Alemán, (1857-post. 1917); Teresa de Azpiazu (1862-1949); María de Maeztu (1881-1948), Elisa López Velasco (1884-1936?) analizadas en un trabajo anterior (Sánchez, 2013). Su importancia fue notable en el ámbito periodístico, no solo desde la aportación de los trabajos de Colombine sobre la necesidad de contar con la colaboración de autores conocidos para la creación de este campo literario (Sánchez, 2018), sino también para la proyección de María Luz

Morales como publicista (Sánchez, 2010). Por otra parte, desde la emergencia de una literatura que diera cuenta de las otras lenguas estatales, la voz femenina se incorpora, ya desde los prólogos en el que se reclama el papel de la mujer en la transmisión de la cultura popular en euskera como plantea Mayi Ariztia (1887-1972) en *Amattoren uzta (la moisson de grand'mère)* (1934); ya en el caso catalán con voces como las de la publicista María Perpinyà (1901-1994) que reflexiona sobre «Els contes per a infants i llur utilitat», en la revista *Esplai*, en 1932; la maestra María Baldó (1884-1964) que imparte en 1935 la conferencia «Parlant amb els petits de llurs lectures» en el Lyceum Club de Barcelona, dentro del ciclo *La literatura infantil com a mitjà de cultura dels petits* o la escritora Rosa Leveroni (1910-1985) autora de *Assaig sobre la introducció del llibre per a infants a Espanya ei inici d'una bibliografia sobre la literatura infantil espanyola* (¿1931?). La participación de las mujeres en la literatura infantil como un medio de acceso a la profesionalización de la escritura justifica la colaboración semanal que Mercé Rodoreda (1908- 1983) tiene en el diario *La Publicitat*, desde agosto de 1935 e interrumpida en julio del 36 por el golpe de Estado, en un medio que, si bien está fuera de los circuitos institucionales que la literatura infantil tiene en Cataluña, se inserta en un medio de comunicación muy significativo del momento político.

Conocer cómo acceden las escritoras a este campo cultural y si fue este un medio que facilitó su visibilidad en la esfera pública han sido los objetivos fundamentales de la investigación que presentamos, realizada a través del estudio de la prensa de este periodo.

La escritura femenina para niños se amplía con un volumen importante de colaboradoras que renuevan y formulan la LIJ como campo cultural¹ que algunas de ellas lo asumen como un espacio

1 Nuestra catalogación de los suplementos infantiles los suplementos de *Gente Menuda*, *Los Lunes de El Imparcial*, *Estampa*, *Crónica* y *La Publicitat de Barcelona* nos ha permitido documentar 39 autoras y más de 650 cuentos que ofrecen diferentes modelos narrativos, en muchos casos distantes de la narrativa prescriptiva anterior y destinadas a un nuevo modelo lector. La futilidad del circuito, el carácter paraliterario que esta literatura ha tenido dentro del sistema y el silencio sobre el acceso de la mujer a la esfera pública, que se impone a partir de 1939 en nuestro país, supuso, para casi todas las

propio. Así lo plantea María Luz Morales en la serie publicada en el Diario *El Sol* (Sánchez, 2010) y también María Teresa León quien señalaba en artículo publicado en *La Gaceta Literaria* que narradora «ya no es vieja con los dedos abrujados, sino joven; es la maestra de la escuela moderna» (León, 1930). No obstante, el argumento de la escritura infantil no como un ejercicio de profesionalización, sino adecuado a los valores maternos suscitan reflexiones, todavía en 1927, como las formuladas por Amado Nervo en el BILE:

Como en Inglaterra hay muchas mujeres de talento y algunas de genio, que tienen consagrada su vida a la literatura de ficción, y como el instinto maternal puede ser olvidado, eludido, discutido, si se quiere, pero nunca distraído enteramente, las novelistas inglesas que no tienen hijos descubren esa «maternidad ideal» del arte y del libro, que las compensa y consuela de la falta de la otra. (Nervo, 1927: 200).

Pero sabemos que el acceso de la mujer a los circuitos de la edición no resultó fácil y los textos publicados no fueron hijos, sino logros de su profesionalización. La nota, localizada el 25 de enero de 1894 en el diario *La unión católica* a propósito de una estadística sobre la población activa española, ofrece algunos datos interesantes sobre la concepción que la sociedad finisecular tenía sobre la profesión de las escritoras:

De cerca de 18 millones de habitantes que España posee, la mitad no tienen ocupación [...] han declarado no tener oficio ni profesión 8.727.519 habitantes. De éstos, son 6764406 mujeres. Los restantes son hombres, o sea 1964113 [...] Los maestros y profesores de enseñanza son 24642. Las maestras y profesoras ascienden 14490. Los alumnos del género masculino resultan ser 1009810. Ídem los que pertenecen al femenino, 719110 [...] El número de escritores es de 1171, el de escritoras, 32 (Intermedio.1894: 1).

Se trata de un breve que hemos encontrados sucesivamente reproducido en otros periódicos hasta 1899, y que nos muestra cómo era percibida la profesión de las escritoras. En la nota publicada en el diario *La Dinastía* leemos: «Los escritores, 1171 (aquí hay evidentes ocultaciones), y las escritoras, 32, número que demuestra que muchas apreciables poetisas guardan pudoroso incógnito en su comercio con las musas» (Las cifras del censo.1899: 2). Tales reflexiones muestran que, mientras el Magisterio se consolidó como una salida profesional para la mujer de finales del siglo XIX, la escritura fue entendida por muchas de ellas como una actividad privada y no lucrativa.

La profesionalización de las escritoras la encontramos descrita en un documento contemporáneo publicado simultáneamente en julio de 1911 en *La España Moderna* (en la sección «Revista de revistas» redactada por Fernando de Araujo) y en la revista *Nuestro Tiempo*, firmado por *The reader*. El texto extrae un artículo de la periodista Marc Hélys (Hortense Marie Héliard, 1864-1958) «Notas de una literata sobre la carrera literaria»² publicado en junio de ese mismo año en la *Grande Revue* en el que, como se indica, se reflexiona sobre la profesión de las escritoras. Aunque extensa, nos parece interesante referir la cita por cuanto describe y clasifica el acceso de las féminas a la profesión literaria:

Clasifica las escritoras, sin tener en cuenta el talento, en tres grandes categorías: las que escriben por placer, las que buscan un aumento de bienestar y las que realmente necesitan escribir para vivir.

La primera categoría se compone de damas mundanas y ricas, que aspiran a la gloria por noble emulación; tienen a su disposición revistas que no pagan y editores que se hacen pagar. No es esto decir que desdeñen la remuneración de su trabajo; hay millonarias encantadas de recibir el precio de un artículo; pero la ganancia no es aquí más que una satisfacción de amor propio, y no hay para qué ocuparse de esas felices emancipadas, a quienes, por otra parte, se deben obras muy estimables.

2 En la revista *Nuestro Tiempo* aparece como «La profesión literaria juzgada por una escritora», XI, 151, julio-1911, pp. 116-121.

La segunda categoría la forman señoras y señoritas que piden a la literatura los medios de gozar de mayores comodidades o lujo. Claro es que si el escrito responde a sus esperanzas, ese lujo y, por consiguiente, el trabajo que supone, deja de ser superfino y se convierte en una necesidad; pero, en todo caso, si llega el fracaso o la enfermedad, su existencia material no corre por eso peligro.

En la tercera categoría se amontonan las mujeres que no tienen más recursos que su trabajo. No escriben, como las otras, lo que les gusta, sino lo que las encargan escribir, lo que se vende, y se vende inmediatamente; no se cuidan de ser artistas ni pensadoras, ni sueñan con poseer la gloria. Se las encuentra dondequiera que el consumo diario exige original rápido: en los periódicos, en las revistas ilustradas, en las fábricas de novelas traducidas, en los talleres de vulgarización. La victoria es de la más lista, y la victoria nunca es muy brillante. Las más afortunadas sacan, año bueno con malo, de 4 a 5.000 francos. ¡Qué de esfuerzos de flexibilidad, de habilidad, de conocimientos, y a veces hasta de talento representa esta pequeña suma! ¡Y qué de suerte también! Las hay que han llegado a posiciones importantes; pero esa es la excepción, y aquí se trata de las mujeres que viven de sus artículos con el temor de no poder vivir siempre de ellos. (Araujo, 1911: 178).

Añade el comentarista el recelo de muchos hombres al acceso de las mujeres a las redacciones: «En París las mujeres penetran difícilmente en el periodismo. Los hombres defienden el terreno palmo a palmo, hasta el punto de redactar con nombres femeninos los artículos de modas» (Araujo, 1911: 180). A pesar de ello el mundo de las revistas parece al autor más cálido para la mujer que el del periódico, aunque acaba confesando que:

No hay prevención contra el trabajo de las mujeres, siendo la colaboración femenina, a veces con firmas masculinas, mayor de lo que puede suponerse. Sin embargo, la vida de una *articulista* es penosa, pues hay que conocer lo que representa el trabajo de llevar paralelamente el artículo que se está escribiendo, la documentación del siguiente y la busca de asunto para otro (Araujo, 1911: 184).

Ante el temor de que no sea aceptado su último trabajo, mientras espera en el salón de la revista el articulista comenta:

Los hombres no muestran la misma angustia, porque, de ordinario, el artículo que vienen a colocar no tiene para ellos importancia vital; la mayor parte viven de otra cosa que de la literatura. Pero las mujeres, no; y entre las que esperan se ven viejas obstinadas, de expresión casi trágica, y jóvenes que hacen sonreír por sus pocos años.

Se compadece uno de las obreras; pero no es más envidiable la suerte de la intelectual. A trabajo igual, las pagan menos que a los hombres; a salario igual, se las exige mucho más. Nada más minucioso que la redacción y arreglo por páginas de un periódico ilustrado (Araujo, 1911: 184).

A continuación, se nos informa sobre los géneros más rentables para vivir de la pluma:

Económicamente, las más afortunadas de las escritoras son las novelistas, cuyo talento, formado más por la habilidad que por el arte, tiene un público fiel. Algunas se han dedicado a escribir libros para niños, y entre ellas hay alguna que gana, un año con otro, 12.000 francos. La novela para jóvenes, o simplemente la novela *decente*, produce también mucho; produce más que *la otra*. Se dirige a un público de mujeres, y se lee sobre todo en provincias. La compran las bibliotecas de colegios y patronatos. No es la gloria ni la fortuna; pero proporciona muy pasadero bienestar (Araujo, 1911: 185).

El artículo finaliza con una descripción de las condiciones de vida de la escritora que muestran una vida menos exótica de lo que pudiera parecer:

En París viven de su pluma centenares de mujeres. Ordinariamente viven solas, o a lo más con alguna pariente o amiga. Es natural que así sea, porque las periodistas necesitan libertad completa, y no pueden sujetarse a comidas regulares ni horas fijas; en

cuanto a las articulistas y novelistas, temen el contacto de un pensamiento extraño al suyo, las conversaciones forzadas y todas las exigencias de la vida común. Los profanos no saben lo absorbente, encantador y tiránico que es un trabajo empezado. Sólo en provincias pueden todavía imaginarse que una mujer que escribe es fatalmente bohemia y desordenada. Si pudieran penetrar en la intimidad de las emborrionadoras de papel, volverían de su error. [...]El presupuesto de una escritora que dispone de 4.000 francos se distribuye ordinariamente de este modo: alimento, servicio, calefacción y alumbrado, 125 francos al mes o 1.500 al año; alquileres e impuestos, 1.000 francos: quedan 1.500 para vestir, placeres e imprevistos. La mujer que escribe gasta poco en divertirse: sus artículos y sus novelas le sirven de diversión. Jamás piden permiso para distraerse, sólo desean unas horas de calma y de soledad. Pero si las distracciones no cuestan poco, las sucede lo mismo con la toilette. Obligadas a salir en todo tiempo, gastan atrozmente sus vestidos y sus sombreros. Y luego que, «aunque trabaje como un hombre, la francesa sigue siendo mujer, demasiado mujer, ¡ay!, para su tranquilidad» (Araujo, 1911:185).

Si bien no podemos afirmar que las condiciones de nuestras escritoras sean semejantes a las relatadas por la escritora francesa, nos permite, a grandes trazos, presuponer las circunstancias – previsiblemente peores– de las autoras estudiadas.

Años más tarde, la condición de estas escritoras fue sagazmente pergeñada por Carmen E. Nelken, Magda Donato, en un artículo publicado en la revista *España* (30 de octubre de 1920). Ilustraremos con algunos fragmentos de este artículo la trayectoria de algunas de las autoras que profesionalizan su escritura con el género infantil.

En primer lugar, describe a una generación que, prácticamente se ha retirado ya de este campo cultural:

En los remotos tiempos prefeministas, la señorita aficionada a la literatura limitaba su radio de acción a la provincia que la vio nacer, el teatro de sus proezas literarias a la prensa local, y los géneros de dichas proezas, al cuento romántico, a la poesía ultrapoética, y a la crónica sentimental llena del tedio de un alma

superior, dolida por las mezquindades de un ambiente inferior (Donato, 1920:15).

Cierta es la dolencia de ese romanticismo tardío, pero no es menos cierto que esa generación de escritoras finiseculares se aproximó a las fronteras del campo cultural integrándose en los circuitos de la escritura y en muchos casos abrió las puertas a otras y, si es verdad que perseveraron en un discurso de ángel del hogar, no es menos cierto que sus propias vidas fueron contradictorias y presas de estas contradicciones.

Pensemos en uno de estos nombres olvidados, Soledad Martín Ortiz de la Tabla (Llerena, 1875-Madrid, 1965). Su acceso a los circuitos literarios se produce siendo todavía una cría que envía breves colaboraciones a las páginas de los lectores de la revista *El Mundo de los Niños*. Estas la acaban convirtiendo en una asidua colaboradora de la redacción, llegando incluso a ser portada en el ejemplar del 20 de octubre de 1890. Muy joven participó en diferentes cenáculos literarios extremeños y andaluces en cuya prensa colaboró habitualmente. Es coautora junto a Rogelio Triviño de una miscelánea *Blanco y Negro* (1894). Durante los años 1895-96 escribió en *El Álbum Ibero-Americano*. Participó en su localidad en diferentes asociaciones femeninas de carácter cultural y benéfico; fue miembro del consejo de redacción de la *Revista de Extremadura* (1899-1911) y en 1906 funda, junto a su esposo, Pablo Fernández-Grandizo y Niso, *El Curioso Extremeño* del que es, además, impresora. Aparece inscrita en la Asociación de Escritores y Artistas Españoles con fecha de 1 de marzo de 1898 y con el número de socio 1367. Nuestra escritora es hermana de Enriqueta Ortiz de la Tabla (1892-1984), una de las bibliotecarias organizadoras de la primera feria del Libro Infantil, celebrada en 1935 y miembro activo junto a su sobrina, María, (hija de Soledad) en la Residencia de Señoritas. Su voz enmudece en la segunda década del siglo, debido al surgimiento de un periodismo menos circunstancial y local y también a dolorosas circunstancias familiares como la muerte de su hijo Emilio, con apenas dieciocho años. Su identidad pública se borra tras el asesinato de su esposo y de su yerno, conocidos abogados republicanos, en los inicios

de la sublevación militar del 36, en una localidad fuertemente implicada en la colectivización agraria como fue Llerena. Su familia padeció una atroz represión. Ya anciana, tuvo que conocer la prisión de su hija, María Grandizo, farmacéutica, y el exilio del hijo de esta, Manuel Laguna acusados de pertenecer a una célula comunista en el Madrid de 1950 organizada por el líder trotsquista Grandizo Munis.

Volvamos al texto de Magda Donato en el que se alude, no sin cierta ironía, a un perfil de mujer cuya cultura y relaciones fundamentan su capital en este campo cultural, y en el parece que, de soslayo, tengan como referente a su hermana Margarita Nelken (1894-1968), en ese afán por distanciarse de ella.

No sé por qué atrevimiento insigne me permito hablar de ella aquí; porque ella no es una periodista; es una intelectual. No confundamos. Cuando alguna vez entra en la redacción impresiona a todos esos «chicos de la prensa» [...] con el prestigio de su firma, su saludo de reina morganática y los velos flotantes que cubren sus hombros a modo de mosquitero. En las conferencias la vemos siempre en primera fila y mirando al conferenciante con gemelos de teatro (Donato, 1920: 16).

Sin embargo, queremos detenernos en el tercer modelo, la profesional en el que se insiste que el nuevo modelo de escritora busca su profesionalización en el medio.

¿De dónde hemos surgido? (Esta vez el empleo de la primera persona en plural es sincero; no me exceptúo). Lo cierto es que hace muy pocos años nos reducíamos a dos o tres a lo sumo, y que hoy somos tan numerosas como los mismos periódicos (la muchacha moderna tiene que ganarse la vida y todo el mundo no puede ser dependiente de comercio o confeccionadora de flores artificiales), y cada redacción tiene, a modo de perrito de lujo, una redactora encargada de amenizar el texto (Esto es precisamente lo que yo me esfuerzo en hacer aquí.) El periodismo femenino se divide en dos grandes categorías: modas y feminismo. (Donato, 1920: 16).

La periodista intuye que el modelo de las publicistas es heterogéneo describiendo perfiles, reconocibles en todos ellos autoras, que, sin ser mencionado, escriben para niños. ¿De quiénes hablamos? El artículo dirige sus dardos señalando a algunas de las escritoras del momento. Anotaba Nelken “A veces, somos una buena señora, inofensiva, pero atacada por el delirio de grandezas y la monomanía de heroísmo; y entonces nos marchamos a Rusia al «infierno bolcheviki» Palabras en las que, sin duda, reconocemos a Sofia Casanova, de quien localizamos relatos y prosas en *Gente Menuda* y autora de *Viajes y aventuras de una muñeca en Rusia* [1920].

«A veces somos una verdadera chica de la prensa y entonces nos mostramos resueltas en nuestros ademanes, modernistas en nuestras ideas y desprovistas de coquetería en nuestra indumentaria» continúa Donato, mostrando –intuimos– a toda una generación de mujeres que entraron en las redacciones del periódico para trabajar en ellas; que semanalmente dejaban su entrega; que ilustran las portadas y las páginas de las revistas gráficas. Hablamos de Francis Bartolozzi (1908-2004), Adela Tejero Bedate, (Delhy Tejero, 1904-1968), Dolores Esparza de Pérez Pinto, (Viera Sparza, 1908- 1987) conocidas ilustradoras, pero también autoras de excelentes relatos infantiles, que merecen ser recuperados y en los que afloran perfiles de niñas modernas, divertidas, traviesas... acordes a los nuevos tiempos. Así nos lo recuerda el relato de Viera Sparza *La cigüeña sobre el mar* (*Gente Menuda*, 10/12/1933) en el que la cigüeña es descrita como imagen de modernidad: «Su largo pico lo tenían como colmo de belleza; sus flacas piernas manifestación de su línea moderna y elegante; su traje blanco y negro no podía ser más chic» (Viera Sparza, 1933) y cuyo matrimonio con una avutarda macho de «hidalga elegancia», acaba siendo un fracaso que la deja abandonada a su suerte, pero que ella remonta emprendiendo sola su vuelo hacia África y recuperando su libertad.

Hablamos de escritoras como Graciella, autora de varios relatos infantiles en *Gente Menuda*, y cuyo seudónimo esconde el nombre de Soledad San Mateo Esteve, (9/04/ 1909-15/01/1995). Conocida redactora de *Dígame* (1940) dirigida por Ricardo García

(K-Hito), pero cuyos primeros textos los hemos localizado en la revista de humor *Gutiérrez* (1927- ¿1935?) dirigida también por este último. Es significativo que en ningún trabajo a propósito de la conocida como la *otra generación del 27* se identifique el nombre de la autora, a pesar de su activa participación en la vida del grupo, en las diferentes excursiones performativas del mismo.

El nombre de Elena Fortún está inexorablemente unido al de *Gente Menuda*, pero deberíamos también hablar de Aurelia Ramos Mollà, quien publicó más de 176 cuentos en esta revista. Nació en Alicante el 25 de septiembre de 1892; colaboró en publicaciones como *La Correspondencia de Alicante* (1883-), *El Día*, (1915-1937), *El Tiempo*, (1916-1931) *Destellos*, (1930-1931) en las que en ocasiones firmó con el seudónimo de *Carmela*. En la prensa nacional escribió para *ABC*, *Blanco y Negro*, *Lecturas* y *La Esfera*. Durante los años de 1925 a 1936 la autora desempeña una amplia actividad como poetisa que se ve reconocida con la publicación en 1932 de su libro *Del corazón a la pluma* prologada por Wenceslao Fernández Flórez. Su reseña en la prensa nos permite conocer los rasgos de su escritura poética, de tono melancólico y romántico alejado de cualquier amago de vanguardia que conoce una segunda edición ampliada en 1951. En 1939 publica *Impresiones de Guerra*, cuyo título y fecha de publicación nos sugieren la reflexión sobre esa experiencia que, sin duda, debió estar marcada por el asesinato el 18 de agosto de 1936 de su hermano Enrique. En 1946 edita *Cuentos y prosas poéticas*, en que podemos leer: «Cosas que dormían en el viejo arcón de los recuerdos y que al volver al mundo que un día dejaron llevar, además de su fragancia, el perfume arcaico de los tiempos viejos». Finalmente, en 1964 sale *Cuentos para niños. (Apto para mayores)* que incluye seis relatos publicados en su etapa en *Gente Menuda*.³ Murió en 1971.

Hablamos, en definitiva, de una generación de mujeres desubicadas tras la guerra, bien en sensu estricto, por el exilio, bien por ese exilio que se ha denominado interior, bien porque

³ *Cuentos para niños (Apto para mayores)*, Alicante, Caritas Diocesana de Alicante, 1964. Incluye los siguientes cuentos: *El regalo de Reyes*; *Huelga de Hadas*; *El rayo de Luna*; *La perla del Asilo*; *Los palacios de Carlitos*; *Los castillos de Carlitos*.

a pesar de estar entre los que ganaron, como Aurelia Ramos, las pérdidas familiares fueron dolorosas; hablamos de quien se reconvirtió ideológicamente, como es el caso de Etheria Artay, reportera y colaboradora en las páginas infantiles de *Crónica* y en los programas Amigos Infantiles de Radio España durante los primeros meses de 1936 y dirigente posterior de la Sección Femenina. Hablamos de quienes fueron reconocidas con premios como el Tercer Premio Nacional de Literatura en 1932, Josefina Bolinaga (¿1888- 1965?), autora de diez relatos infantiles en *Gente Menuda* y en *Crónica*, cuya obra fue expurgada tras la Guerra.

La prensa infantil sirvió como un campo de experimentación narrativa, pero sobre todo como un circuito de promoción y de trabajo remunerado para sus autoras pues, en definitiva, en ella se proyectaron imágenes diversas y diferentes, constelación de relaciones y sociograma de cuanto hacía estar viva a la sociedad de los años veinte y treinta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anónimo. (25 de enero 1894). Intermedio. *La Unión Católica*, 1.
- Anónimo. (3 de diciembre 1899). Las cifras del censo. *La Dinastía*, 2.
- Chivelet, M. (2009). *La prensa infantil en España: desde el siglo XVIII hasta nuestros días*. Madrid: Fundación SM.
- De Alba, L. (1909). En defensa de la mujer. *El Álbum Iberoamericano*. XXVII (44), 3.
- De Araujo, F. (1911). Feminismos. notas de una literata sobre la carrera literaria. *La España Moderna*, 23 (271), 178-187.
- Esparza de Pérez Pinto, M.^a D. (10 de diciembre de 1933). La cigüeña sobre el mar. *Gente Menuda*, 2175.
- León Goyri, M. T. (1930). La narradora. *La Gaceta Literaria*, IV (85), 8.
- Nelken, Carmen E. (30 de octubre de 1920). Nosotras las periodistas. *España*, VI (287), 15-16.

- Nervo, A. (1927). Libros de niños. Libros para niños. Los niños en la vida y en el arte. *Boletín Institución Libre de Enseñanza*, LI, 199-202.
- Sánchez Pinilla, F. (2010) María Luz Morales y la escritura para niñas. Actas del Congreso IBBY 2010. Madrid: OEPLI. [Recuperado de [<https://www.oepli.org/desc/pag/ActasIbby2010.pdf>]] [Fecha de consulta: 30/04/2019]
- Sánchez Pinilla, F. (2013). Maestras y escritoras en el primer tercio del siglo XX. En Cancelas Ouviaña *et al.* (coord.) *Aportaciones para una educación lingüística y literaria en el siglo XXI*. Granada: Grupo Editorial Universitario
- Sánchez Pinilla, F. (2018). Un relato para niños de Carmen de Burgos, La mejor muñeca. Notas Bibliográficas. En de Burgos, Carmen, *La mejor muñeca*. Almería: Ilustre Colegio Provincial de Abogados de Almería y Ateneo de Madrid, 6-10.

LOS CUENTOS INFANTILES COMO RECURSO COEDUCATIVO
THE STORY-TALES AS COEDUCATIONAL RESOURCE

M^a Dolores PÉREZ BRAVO
Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

Los cuentos infantiles cumplen una función lúdica y educativa como herramienta socializadora para la transmisión de valores, normas, actitudes, creencias y modelos sociales o culturales, así como, para la construcción de la personalidad y la identidad de las personas. Además, desde una perspectiva de género los cuentos pueden convertirse en un poderoso recurso coeducativo, de hecho, el concepto de coeducación aplicado a los cuentos infantiles tiene como principal finalidad favorecer la transmisión de nuevos modelos de relación entre hombres y mujeres basados en la igualdad, la paz y la justicia y alejados de estereotipos sociales y culturales sexistas (Castaño, 2013)

En el presente texto, se tratará de reflexionar sobre el tipo de valores que se transmiten en los cuentos infantiles, analizando de forma consciente su currículo oculto. Se realizará una revisión sistemática de estudios y artículos que muestran un análisis de los estereotipos de género presentes en los cuentos tanto a través del lenguaje utilizado en los textos como de la simbología de las imágenes e ilustraciones presentes en los mismos.

Palabras Clave: Cuentos, Coeducación, Perspectiva de Género, Feminismo, Educación Inclusiva

ABSTRACT

The stories-tales fulfill a playful and educational function as a socializing tool for the transmission of values, norms, attitudes, beliefs and social or cultural models, as well as, for the construction of the personality and the identity of the people. In addition, from a gender perspective, stories-tales can become a powerful coeducational resource, in fact, the concept of

coeducation applied to children's stories has as its main purpose to favor the transmission of new models of relationship between men and women based on equality, peace and justice and away from sexist social and cultural stereotypes (Castaño, 2013)

In this paper, I will try to reflect on the type of values that are transmitted in stories-tales, consciously analyzing their hidden curriculum. There will be a systematic review of studies and articles that show an analysis of the gender stereotypes present in the stories-tales both through the language used in the texts and the symbology of the images and illustrations present in them.

Key Words: Story-Tales, Co-education, Gender Perspective, Feminism, Inclusive Education

1. INTRODUCCIÓN

Los cuentos infantiles son una narración breve de sucesos ficticios con una estructura lineal simple y sencilla, que cumplen una doble función:

a) Una función lúdica y recreativa para el “deleite, disfrutar de las historias de los personajes, de la magia, de los hechos atemporales” (Ramos, 2005; citado por Márquez, 2017: 474)

b) Una función educativa, al ser una herramienta socializadora para la transmisión de valores, normas, actitudes, creencias y modelos sociales o culturales, así como, para la construcción de la personalidad y la identidad sexual y de género de las personas.

Los cuentos son un recurso didáctico utilizado a lo largo de la historia y desde edades muy tempranas en el ámbito familiar y escolar. Sin embargo, en muchas ocasiones se suele realizar un uso impropio de los mismos al no reflexionar previamente sobre el tipo de valores que se transmiten, ni apreciar de forma consciente su potencial en la transmisión de valores sexistas, sobre todo a través de los cuentos tradicionales.

Algunos estudios como los de los/las autores/as De Haro (2012); Encabo, Hernández y Jerez (2014); Jiménez (2011);

Lluch (2012); Márquez (2017); Méndez (2004); Pastor (2009/2010); Ros (2012/2013); Segura (2014) y Turín (1994, 1998), muestran un análisis detallado de los estereotipos de género que se transmiten en los cuentos infantiles, principalmente en los cuentos tradicionales, tanto a través del lenguaje utilizado como de la simbología de las imágenes y de los propios textos. Por ello, es tan relevante ser conscientes del currículo oculto presente en las narraciones e ilustraciones de la literatura infantil puesto que “el valor del cuento como transmisor de ideas, sentimientos, creencias prevalece socialmente y contribuye a la división inicial que desde la infancia se establece entre niñas y niños” (Subirats y Brullet, 1988; citado en Encabo, Hernández y Jerez, 2014: 323) o en la “toma de conciencia relativa a las diferencias que se establecen socialmente entre géneros” (Encabo, Hernández y Jerez, 2014: 324). De forma que los cuentos infantiles pueden resultar como un mecanismo de consolidación del patriarcado, al estar cargados de una ideología patriarcal llena de estereotipos y roles de género discriminatorios hacia la mujer (De Haro, 2012: 93).

Por tanto, desde una perspectiva de género, los cuentos pueden convertirse en un eficaz recurso coeducativo. Pues los cuentos infantiles podrían cumplir con una tercera función coeducativa, utilizándolos de manera crítica y reflexiva para el análisis de los estereotipos de género y de los modelos sexistas presentes en ellos. De hecho, tal y como plantea Castaño (2013), el concepto de coeducación aplicado a los cuentos infantiles tiene como principal finalidad favorecer la transmisión de nuevos modelos de relación entre hombres y mujeres basados en la igualdad, la paz y la justicia y alejados de estereotipos sociales y culturales.

2. OBJETIVO O FINALIDAD

El objetivo o la finalidad de este texto es precisamente la de querer cumplir con esa función coeducativa e intentar brindar al lector o lectora un espacio de revisión, reflexión y análisis sobre los estereotipos de género y sesgos sexistas presentes en

los cuentos infantiles. Se estaría considerando que el análisis de los cuentos infantiles debería ser el primer paso para después actuar o intervenir en relación a lo analizado, ya que “si solo nos quedáramos en el paso del análisis, no estaríamos haciendo nada por una educación en igualdad de varones y mujeres” (Coeducación. Espacio para educar en igualdad, 2007: 1).

En definitiva, a lo largo de los diferentes apartados, se puede encontrar una aproximación analítica desde la perspectiva de género sobre los cuentos infantiles, mediante una revisión y recopilación de datos obtenidos en diferentes estudios que se han llevado a cabo sobre la presencia de estereotipos de género y sesgos sexistas en los mismos (De Haro, 2012; Encabo, Hernández y Jerez, 2014; Jiménez, 2011; Lluch, 2012; Márquez, 2017; Méndez, 2004; Pastor, 2009/ 2010; Ros, 2012/2013; Segura (2014); Turín, 1994, 1998).

3. ANÁLISIS DE LOS CUENTOS INFANTILES DESDE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO

“Un estereotipo de género es la generalización que hacemos sobre una persona por el hecho de ser hombre o mujer” (Morales y López, 1993, citado en Ros, 2012/2013). Los cuentos infantiles muestran distintas formas o modelos de ser hombre y de ser mujer a través de sus protagonistas y personajes basados en estereotipos de género.

Si se hace un análisis de estos estereotipos sexuales, especialmente en los cuentos infantiles tradicionales, se observa que “son muchas las características asignadas a los personajes femeninos y masculinos que dejan en evidencia la diferencia y desigualdad entre ambos géneros” (Encabo, Hernández y Jerez, 2014: 314). De forma que puede encontrarse una clara dualidad sexual entre los personajes masculinos y femeninos, así como una marcada dicotomía en los propios personajes femeninos.

Igualmente, en los cuentos infantiles se pueden encontrar determinados sesgos de género presentes en el lenguaje utilizado y en sus ilustraciones. Se descubren representaciones sexistas en

relación con los modelos de familia o de maternidad y paternidad presentadas, en las representaciones del “amor romántico”, e incluso sesgos de género con respecto a la autoría de este género literario. Todo ello, se irá explicando y detallando en los siguientes apartados de este texto.

3.1. Dualidad entre los personajes masculinos y femeninos

Como se ha dicho anteriormente, hay distintos artículos y estudios realizados por diferentes autores y autoras (De Haro, 2012; Encabo, Hernández y Jerez, 2014; Jiménez, 2011; Lluch, 2012; Márquez, 2017; Méndez, 2004; Pastor, 2009/ 2010; Ros, 2012/2013; Segura (2014); Turín, 1994, 1998) sobre el análisis de los estereotipos de género en los cuentos infantiles, que han puesto de manifiesto la existencia de una dualidad entre los personajes masculinos y femeninos. Esa diferenciación entre ambos personajes presenta una caracterización de los mismos diametralmente opuesta como puede observarse esquemáticamente en la Tabla 1 que sigue a continuación:

Tabla 1. Dualidad entre personajes masculinos y femeninos en los cuentos infantiles

	PERSONAJES MASCULINOS	PERSONAJES FEMENINOS
TIPOS DE PERSONAJES	Variedad de personajes: Ogros, magos, duendes, gigantes, enanos, gnomos, príncipes, reyes, gigantes, villanos, caballeros, etc.	Dualidad de personajes femeninos: Hadas, Princesas VS Brujas, Magas
IDENTIDAD PERSONAL, CARACTERÍSTICAS PSICOLÓGICAS y ACTITUDES	Razón, inteligencia, valentía, violencia, agresividad, intrepidez, inconformismo, tenacidad, dominación, seguridad, aventura, osadía, protagonismo, conocimiento, poder, astucia, eficacia, decisión, liderazgo, iniciativa, emprendedor, autoridad, fuerza, actividad, riqueza, sabiduría, liderazgo, rudeza, insensibilidad, individualismo, autonomía, atrevimiento, arrogancia, competitividad, ingenio, franqueza, eficiencia, estabilidad emocional, ...	Ausencia de nombre => Privación de entidad personal Pasividad, sumisión, ingenuidad, timidez, coquetería, docilidad, laboriosidad, mezquindad, superficialidad, dependencia, debilidad, emotividad, educación, conformidad, inseguridad, ternura, pasividad, abnegación, superficialidad, torpeza, solidaridad, paciencia, conservación, protección, encanto, virtud, bondad, sacrificio, femineidad, obediencia, frivolidad, ...

PROTAGONISMO, ROLES Y TAREAS	<p>Rol protagonista de la trama</p> <p>Rol de dominio y producción</p> <p>Gran variedad de ocupaciones y profesiones de ámbito público: mineros, leñadores, mosqueteros, piratas,...</p> <p>Poseedores de propiedades y cualidades honorables</p> <p>Ellos actúan: Son los actores de su propia historia</p> <p>Representa el elemento activo de la sociedad</p>	<p>Rol subordinado gira en torno al personaje masculino</p> <p>Rol doméstico y reproducción</p> <p>Labores de ámbito privado y domésticas: lavar, coser, fregar, limpiar, cuidar, ...</p> <p>A ellas les suceden cosas</p> <p>Son las víctimas de su propia historia</p>
ACTUACIONES Y MOVIMIENTO	<p>Libertad de movimientos (viajes)</p> <p>Salvadores, héroes, luchadores, aventureros</p> <p>Espíritu emprendedor y lucha por su destino</p>	<p>Falta de acción y actividad, Falta de iniciativa</p> <p>Salvadas</p> <p>Espíritu de espera.</p> <p>Presa de su destino.</p> <p>Temerosa.</p>
ASPECTO FÍSICO	<p>Complexión física variada</p>	<p>Canon de belleza ideal</p> <p>La belleza determina que sean "elegidas"</p> <p>Valoración de la belleza y el aspecto físico</p>
CONTEXTO Y ESPACIOS	<p>Públicos</p>	<p>Privados y domésticos</p>
TIPOS Y USO DE OBJETOS	<p>Espadas, escudos, naves, caballos, cetros, pistolas, dinero, capas,...</p>	<p>Varitas mágicas, veneno, adornos y joyas, escobas, peines, espejos, husos y ruecas, hilos y agujas, ...</p>
DESTINO, METAS	<p>Poseer un reino, riquezas</p> <p>Matrimonio con la mujer joven y bella</p>	<p>Matrimonio en la que rara vez son partícipes de la decisión de casarse</p>

3.2. Dicotomía de los personajes femeninos

Al analizar los estereotipos de género presentes en los cuentos infantiles, también se detecta una marcada dicotomía en los propios personajes femeninos. Así, por ejemplo Méndez (2004: 139) presenta un análisis del personaje femenino exponiendo una dualidad de mujer-ángel y mujer –demonio. Igualmente, Pérez (2010), en su artículo “El personaje femenino en los cuentos” establece varios patrones estereotipados de mujeres reconocibles en los cuentos. De manera que esta autora identifica cuatro tipos de personajes femeninos caracterizados de la siguiente manera:

La figura de la madre abnegada, discreta, sufrida, víctima que sacrifica su vida por el bien de su familia y se desplaza por el texto sin autonomía ni relevancia, casi como una sombra; raramente es representada como parte de una trama social, laboral, con una profesión u ocupación equiparable a la de los personajes femeninos.

La bruja o hechicera del cuento folclórico tradicional, maldita que siembra el terror y la inseguridad; en esta categoría suelen entrar las madrastras, ese contingente de indecentes que si sospechaban en su época de lo actualizado que iría a ser su rol siglos después, y de qué manera este tipo de representación iría a hacer impacto en la proliferación que hoy existe de lectores hijastros

La damisela etérea y angelical o la pobre sirvienta que espera ser resarcida de su pobreza por obra y gracia de un milagro o por la fortuna de ser descubierta por un varón gracias al cual se transforma en una verdadera persona.

La niña, que generalmente indefensa y dependiente, responde con dedicación a lo que supuestamente se espera de su “feminidad”, y que raramente se constituye en protagonista o hacedora: su función en el texto suele ser la de apoyar logísticamente la acción y admirar las maravillosas aventuras de que sí son capaces sus héroes masculinos. (p. 3)

Concluyentemente, se podría plantear que en los cuentos infantiles aparecen dos tipos de personajes femeninos marcadamente diferenciados y opuestos. Por un lado, estarían los personajes femeninos de las princesas, hadas y reinas que

representarían a las “buenas mujeres” y por otro lado se encuentran las brujas y madrastras representando el rol de “malas mujeres”. Curiosamente, si se analiza la caracterización de estos personajes femeninos “malvados”, se encuentran claras correspondencias con la caracterización que se hace de los personajes masculinos.

En la tabla 2 que sigue a continuación, se puede encontrar un resumen de la caracterización de los personajes femeninos presenten en los distintos estudios que se han revisado:

Tabla 2. Dicotomía de los personajes femeninos en los cuentos infantiles

PERSONAJES FEMENINOS	PRINCESAS, REINAS Y HADAS	BRUJAS Y MAGAS
REPRESENTACIÓN SOCIAL	“Buenas mujeres” “Mujer-ángel”	“Malas mujeres” “Mujer-demonio” Los personajes malvados son siempre mujeres: brujas feas y madrastras malvadas (no hay padrastros malvados ni brujos feos)
IDENTIDAD FEMENINA	delicadas, dulces, torpes, pobres, ingenuas, maternas, bellas, pasivas, sumisas, dependientes, indefensas, angelicales, bondadosas, guapas, ...	feas, andrajosas, malas, crueles, egoístas, envidiosas, independientes, intuitivas, indecentes, solitarias, instruidas, curiosas, inteligentes, arriesgadas, ambiciosas, lanzadas, atrevidas, manipuladoras, celosas, ...
ROLES	Rol doméstico, maternal, de cuidado	Otras aspiraciones personales
REALIZACIÓN PERSONAL Y METAS	Matrimonio Maternidad Vivir Feliz Amor Romántico	Rivalizan por la belleza o por un hombre Reciben escarmiento o castigo por tener aspiraciones personales. Nadie las ama. Mueren violentamente.
ÁMBITO O CONTEXTO	Privado Escenas domésticas	Público

SABIDURÍA	El poder mágico de las hadas ha sido otorgado por algo o por alguien.	El poder mágico de las brujas son conocimientos son esotéricos, no científicos.
ASPECTO FÍSICO	Rubias, ojos claros o celestes, piel blanca Belleza ideal Aspecto angelical	Fealdad

Un aspecto a resaltar en la caracterización de los personajes femeninos sería el canon de belleza femenino, que muestra un prototipo de la belleza ideal de las mujeres. Tanto es así que, según Correa y Perera (2009), en los cuentos infantiles, se presenta la bondad unida a la belleza, de forma que cuanto mayor es el grado de belleza del personaje femenino más bondad refleja. Plantean, además, que los protagonistas masculinos se suelen enfrentar a peligros solo por una mujer bella y nunca por una bruja, incluso la belleza y la juventud ajena es la causa de la rivalidad existente entre los personajes femeninos.

3.3. Análisis de los sesgos de género presentes en las ilustraciones de los cuentos y su simbología

Según De Haro (2012:93) los cuentos también “son catálogos de imágenes que actúan como símbolos”. En ellos, podemos encontrar ilustraciones plagadas de cierta simbología sexista que representan una clara diferenciación sexual.

Adela Turín ha sido una de las autoras que ha realizado estudios al respecto. En uno de ellos hizo una investigación en la que analizó sistemáticamente multitud de libros de ilustraciones infantiles, extrayendo una serie de resultados sobre algunos de los símbolos más frecuentes en la diferenciación de roles sexuales en los cuentos infantiles. Algunas de estas conclusiones pueden leerse ampliamente, por ejemplo, en su libro “Así es. Por una igualdad de sexos a través de la literatura infantil” (Turín, 1994). En la Tabla 3, se pueden encontrar de forma resumida algunos de los símbolos que planteó en su estudio:

Tabla 3. Simbología sexista presente en los cuentos infantiles (Basado en Turín, 1994)

SIMBOLOGÍA FEMENINA	SIMBOLOGÍA MASCULINA
Delantal = tareas domésticas. Madre	Gafas = Inteligencia (Si las lleva una mujer, ejerce una profesión pero está fea con ellas à Inteligencia VS Belleza)
Ventana = Ámbito doméstico. Pasividad. Espectadora	Cartera = Profesión intelectual o ejecutivo
Joyas, flores, cintas y adornos = Coquetería, Femenidad, Futilidad	

Otra autora como Esther Ros (2012: 346) también plantea que el periódico aparece como el único objeto significativo asociado a los hombres y el delantal en las mujeres. Y, Pastor (2009/2010: 6) muestra que objetos como el pañuelo en la cabeza, el delantal, la escoba, la cesta de mimbre, el plumero, ... que aparecen ilustrados en los cuentos infantiles son símbolos del trabajo doméstico. Igualmente, según esta autora, en los cuentos infantiles se suele representar o ilustrar a las mujeres acompañadas por niños/as y cochecitos, carritos o sillitas, mientras que los hombres suele ser frecuente que estén sentados en un sillón, leyendo el periódico o descansando.

En definitiva, tanto el contenido de los textos como las ilustraciones de los cuentos infantiles reflejan la presencia de sesgos sexistas y estereotipos de género.

3.4. Representaciones sexistas de la maternidad/paternidad, modelos de familia, “amor romántico”

En cuanto a la representación de la maternidad que aparece en los cuentos infantiles, se observa que suele aparecer un modelo de maternidad ideal en el que se presenta a las madres con todos los valores positivos (De Haro, 2012: 91) y las capacidades psicológicas básicas de las tareas domésticas y de cuidado de las criaturas. Aparece la figura materna como aquella que satisface las necesidades físicas y afectivas del protagonista de la narración infantil (Colomer, 1994, citado en Lluch, 2012: 499). Por tanto, “las mujeres parecen no abandonar su papel tradicional de madres y cuidadoras del bienestar de sus hogares” (Guil, 1990, citado en Ros 2012/2013).

Frente a ese modelo de “buena madre”, surge la presencia de la “mala madre” encarnado en el papel de madrastra, malvada y fea. Normalmente, ante la ausencia de una figura materna (ya sea por enfermedad o muerte de la madre), aparece el personaje de la madrastra que representa los valores negativos y cuya “fuerza es inmensa, su poder sobre el destino ajeno inabarcable, y presenta además los peligros añadidos de la cercanía y la autoridad” (De Haro, 2012:91).

A este respecto, la autora Sibylle Birkhäuser-Oeri (2011), en su libro “La llave de oro. Madres y madrastras en los cuentos infantiles”, realiza un análisis de los estereotipos de la maternidad en los cuentos infantiles para “explorar el significado psicológico que algunas figuras maternas tienen en los cuentos” (p. 19) y establece una clasificación de los arquetipos de la madre en los cuentos infantiles que puede verse en la Tabla 4:

Tabla 4. Los arquetipos de la madre en los cuentos infantiles según Birkhäuser-Oeri (2011)

Arquetipos de la madre
Madre letal
Madre celosa
Encantadora de animales
Madre de fuego
Hechicera carcelera
Madre indiferente
Madre envenenadora
Madre como poder del destino
Madre natural que otorga la vida
Madre sanadora
Madre autotransformadora
Madre alquimista
Gran diosa de nuestro tiempo

Referente al modelo de familia presente en los cuentos infantiles, se suele presentar un modelo tradicional con un reparto

de roles tradicionales en el que el padre tiene una profesión y no se suele mostrar cariñoso con sus criaturas mientras que la madre no tiene profesión y se dedica a las labores domésticas. De hecho, según Pastor (2009/2010: 6), es frecuente que los hombres estén ausentes fuera del hogar porque están trabajando, o si se les representan en la casa, suelen estar sentados en un sillón, leyendo el periódico, descansando, mientras la mujer-madre está siempre en la cocina.

En otras ocasiones, se muestra un modelo de familia monoparental. En este caso, puede que la figura paterna esté ausente sin explicar las causas de esa ausencia, o bien sea la figura materna la que no está presente por motivos de enfermedad, accidente o muerte, de forma que el padre tiene la necesidad de casarse nuevamente con otra mujer que le ayude en las tareas domésticas y en el cuidado de los hijos e hijas, como si no fueran capaces de hacerlos por sí mismos en solitario.

Por último, cabe mencionar la representación del “amor romántico” o “amor ideal”. En muchos de los cuentos infantiles, los personajes se enamoran frecuentemente a simple vista. La relación de pareja suele terminar siempre en un matrimonio que rara vez se ha decidido por la protagonista femenina, sino que lo ha decidido su familia o el príncipe que la ha salvado, casi sin haberse dado tiempo para conocerse personalmente (Jiménez, 2011). También, es frecuente encontrar “finales felices”, en los que se deja de contar la evolución posterior de la pareja sin hablar de posibles conflictos o separaciones.

3.5. Sexismo en la autoría de los cuentos infantiles

En este apartado, cabría preguntarse por qué los cuentos tradicionales más populares tienen una autoría masculina (Perrault, Hermanos Grimm, ...). Igualmente, se tendría que plantear si se está visibilizando y reconociendo socialmente a las autoras y escritoras de literatura infantil.

Según Pastor (2009/2010: 7), la literatura infantil se ha entendido como un producto de mujeres con poco valor literario y las mujeres escritoras se han sentido fuertemente discriminadas

por muchos años en la literatura infantil. De hecho muchas mujeres (entre ellas Christine de Pizan) también escribieron cuentos reivindicando a las mujeres pero no tuvieron la aceptación y la permanencia que tuvieron los cuentos tradicionales, totalmente patriarcales (Segura, 2014: 224).

Cabe destacar además el análisis de la autoría de los cuentos infantiles realizado por Turín (1998), atendiendo a los escritores/as y los ilustradores/as de los mismos en distintos países. En la Tabla 5 pueden verse los resultados obtenidos:

Tabla 5. Autoría de los cuentos infantiles y sus ilustraciones (Tomado de Turín, 1998: 4)

Autoría	Francia	España	Italia
Uno o dos autores	41,9%	46,2%	43%
Una o dos autoras	53%	46,2%	37%
Autoría mixta	2,8%	0%	4%
Autoría No precisadas	2,3%	7,6%	16%
Ilustración			
Un ilustrador	51,4%	42%	29%
Una ilustradora	45,1%	52%	51%
No precisado	3,5%	6%	20%

4. CONCLUSIÓN FINAL

Como se ha visto a lo largo de este escrito, el cuento infantil es un poderoso recurso pedagógico coeducativo, que permite realizar un profundo análisis crítico desde una perspectiva de género sobre los estereotipos y sesgos sexistas presentes en ellos.

Por tanto, los cuentos infantiles pueden cumplir claramente con una función coeducativa con la que se fomente una visión y un pensamiento crítico, se promueva una transformación de los estereotipos de género y se impulse la transmisión de valores igualitarios y nuevos modelos femeninos y masculinos basados en la igualdad de género y la justicia social.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Castaño, A.M. (2013). *El alma de los cuentos. Los cuentos como generadores de actitudes y comportamientos igualitarios*. Andalucía: Instituto Andaluz de la Mujer.
- Coeducación. Espacio para educar en igualdad (2007). *Coeducamos. Sensibilización y Formación del Profesorado. Analizamos el sexismo en la literatura infantil*. Consejería de Educación del Principado de Asturias. Recuperado de https://www.observatoriodelainfancia.es/oia/esp/documentos_ficha.aspx?id=1389 [Fecha de consulta: 30/04/2019].
- Correa, J.L. & Perera, A. (2009). Ni tan bellas ni tan buenas: el canon de belleza en la literatura infantil. En F. Gutierrez, J.L. Luengo, D. Mañero, M.M. Molina, L. Ruiz & M.I. Sancho (ed. Lit.), *Lengua, Literatura y género: X Simposio Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la lengua y la literatura*. Pp. 481-493
- De Haro, A.M. (2012). La consolidación de los roles de género a través de los cuentos infantiles. En *I Congreso Internacional Comunicación y Género*, Sevilla 5-7 Marzo de 2012. Pp. 86-97
- Encabo, E., Hernández, L. & Jerez, I. (2014). Cuentos clásicos y estereotipos de género. Análisis de las narraciones inspiradoras de los textos que se usan en educación infantil y educación primaria. En J.I. Alonso, C.J. Gómez, T. Izquierdo (eds.), *La Formación del profesorado en Educación Infantil y Primaria: Retos y Propuestas* (313-324). Murcia: Ediciones Universidad de Murcia Editum.
- Jiménez, M.P. (2011). Educando en Igualdad... a través del cuento. *Revista Digital Innovación y Experiencias Educativas*, 45, 1-17.
- Lluch, G. (2012). El sexismo en la literatura para niños. *Centro Teórico Cultural, Criterios*, 30, 495-507.
- Márquez (Octubre, 2017). Estereotipos de género en los cuentos infantiles tradicionales. En M. Cabrera y J.A. López (ed. Lit.), *IX Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres comunicación*. Pp. 461-490

- Méndez, N. (2004). Un acercamiento al cuento infantil desde la perspectiva de género. Estereotipos en el cuento infantil. *Revista Electrónica Educare*, 7, 127-140
- Pastor, A.A. (2009/2010). Roles y Diferenciación de género en la literatura infantil. *Revista Borradores*, 10/11, 1-10.
- Pérez, M. (2010). El personaje femenino en los cuentos. *Revista Digital Innovación y Experiencias Educativas*, 30, 1-9
- Ros, E. (2012/2013). El cuento como herramienta socializadora de género. *Cuestiones Pedagógicas*, 22, 329-350.
- Segura, C. (2014). Modelos desautorizadores de las mujeres en los cuentos tradicionales. *Arenal*, 21 (2), 221-241.
- Turín, A. (1994). *Así Es. Por una igualdad de sexos a través de la literatura Infantil*. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Turín, A. (1998). *¿Qué modelos para las niñas? Una investigación sobre los libros ilustrados*. París: Association Européenne Du Côté des Filles.

**PILAR MOLTÓ Y CAMPO REDONDO: UNA PRESENCIA
OCULTA**

PILAR MOLTÓ Y CAMPO REDONDO: A HIDDEN PRESENCE

María Victoria SOTOMAYOR SÁEZ
Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

La figura de Pilar Moltó puede resultar desconocida para muchos o unida a la de su esposo, el dramaturgo Carlos Arniches, para unos pocos. Sin embargo, es una mujer con vida propia, inteligente y bien preparada que ejerció su actividad profesional dentro del mundo de la educación hasta llegar a ser profesora numeraria de Escuela Normal Superior, moviéndose siempre en las corrientes más innovadoras de la enseñanza. Renunció a su profesión por exigencias familiares y sociales, pero su inteligencia y conocimiento de la escritura dramática encuentran su cauce en la colaboración, no declarada, en las obras de Carlos Arniches.

Palabras clave: Pilar Moltó, Escuela Normal Superior, Carlos Arniches, escritura dramática.

ABSTRACT

Pilar Moltó may be unknown to many or known to a few because of her husband, the playwright Carlos Arniches. However, she is a woman with a life of her own, intelligent and well prepared, who exercised her professional activity in the world of education until she became a full professor at the Higher Normal School, always moving in the most innovative currents of teaching. She renounced to her profession due to family and social demands, but her intelligence and knowledge of dramatic writing found its way with the collaboration, not declared, in the works of Carlos Arniches.

Key words: Pilar Moltó, Normal School, Carlos Arniches, dramatic writing.

1. INTRODUCCIÓN

Situémonos en el Madrid de entreguerras, periodo fecundo y de gran vitalidad que conocemos como la Edad de Plata de la cultura española. A comienzos de 1928, la revista *Estampa*, una de las revistas gráficas de actualidad más interesantes de la época, iniciaba una sección titulada “La mujer en el hogar de los hombres célebres”, firmada por la periodista Matilde Muñoz. El 13 de marzo, la mujer que protagonizaba este reportaje era Pilar Moltó, y el hombre célebre su marido, Carlos Arniches, reputado dramaturgo y autor de éxito consolidado desde hacía ya cuarenta años. Por una vez, la protagonista es ella; y sus palabras, aunque extremadamente prudentes y contenidas, dejan entrever una personalidad propia, un pasado profesional autónomo y un presente más activo de lo que la apariencia pudiera hacer pensar.

¿Quién es Pilar Moltó? ¿Cuál es esta realidad que traslucen sus palabras? ¿Qué trayectoria personal ha derivado en la mujer que ahora es objeto de atención para una revista de actualidad? La respuesta a estas preguntas es el objeto del presente trabajo que, en realidad, responde a un objetivo más amplio: conocer la posible participación de Pilar Moltó en la escritura dramática de Carlos Arniches.

En un panorama literario y teatral tan fértil como el que nos ocupa, son frecuentes los casos de escritura compartida entre muchos autores y sus esposas o compañeras; algunos claramente conocidos ya, como el de María Lejárraga, que se declara autora de las obras firmadas por Gregorio Martínez Sierra; otros más discutibles o difíciles de documentar, como la estrecha colaboración que existió entre Salvador Bartolozzi y Magda Donato; otros, en fin, ocultos y nunca estudiados, como pudiera ser el de la mujer que ahora nos ocupa, Pilar Moltó. Aunque no se puede fijar con exactitud el alcance de esta colaboración, parece cierto que existió, puesto que el propio Arniches así lo afirma y existen borradores, cartas y copias mecanografiadas de sus obras con correcciones y apuntes que también lo probarían. Pero la dificultad de esta tarea es más que evidente, y la necesidad de encontrar bases firmes sobre las que apoyarse es incuestionable.

Conocer la biografía y trayectoria de esta mujer es el primer paso para avanzar con seguridad en tan incierto recorrido: es preciso saber quién era para conocer su capacidad, preparación y talento para llevar a cabo dicha colaboración.

2. AÑOS DE FORMACIÓN

Pilar Moltó nació en Guadalajara el 6 de junio de 1871. Quizá fue el destino quien llevó a la ciudad manchega a su padre, José Moltó y Díaz-Berrio, militar y miembro de una familia de militares, donde seguramente conoció a Angustias Campo-Redondo. De este matrimonio nacieron cinco hijos: Francisco, José, Amparo, María y Pilar, la menor. José Moltó era coronel del Real Cuerpo de Alabarderos; sabemos que desde octubre de 1877 ocupó el cargo de Ayudante 2º en la Plana Mayor del Cuerpo. En ese momento residía en Madrid, en la plaza de Santo Domingo nº 11. Cesó en su cargo por retiro obligatorio en 1885, a los 60 años, pero siguió residiendo con su familia en la capital.

A los pocos meses de instalarse en Madrid solicitó el ingreso de su hija Pilar, próxima a cumplir los siete años, en la Escuela de enseñanza mutua Lancasteriana, donde cursó los estudios de primera enseñanza elemental y superior. Para ingresar en esta entonces innovadora y prestigiosa Escuela se requería la solicitud del padre o tutor. La de José Moltó (para que su hija “reciba la instrucción tan esmerada que en él se adquiere” y ocupe una plaza de alumna “cuando por su turno le corresponda”), está fechada el 9 de marzo de 1878.¹

La Escuela Lancasteriana era la Escuela Práctica agregada a la Escuela Normal Central de Maestras desde la misma creación de esta en 1858. No es de extrañar que al finalizar sus estudios de primera enseñanza² Pilar Moltó decidiera ingresar en dicha

1 Según consta en el Archivo General de la UCM, caja 66/00-16, exp. 51. Los solicitantes, que debían declarar su profesión, eran sobre todo militares y empleados de real nombramiento. En la relación de niñas que solicitan ingreso figura Pilar con el número 51.

2 Es de suponer que lo haría hacia los 13 o 14 años como era habitual, aunque, según la Ley Moyano vigente, los estudios de primera enseñanza no se ajustaban de forma obligatoria a un número determinado de años.

Escuela Normal para cursar los estudios de Magisterio. Así lo hizo en septiembre de 1886, ya retirado su padre y con domicilio familiar en Cuesta de Santo Domingo nº 3, 4º³.

Los estudios en la Escuela Normal Central de Maestras habían sido objeto de diferentes regulaciones (Escolano, 1982: 64-66), siendo de especial interés la contenida en el Real Decreto de 13 de agosto de 1882 que establecía, entre otras cosas, un nuevo plan de enseñanza, el acceso mediante un examen de ingreso a partir de los 15 años habiendo cursado la primera enseñanza superior, la creación de un curso especial de maestra de párvulos, el aumento de profesores y la ampliación de los estudios a cuatro años (Colmenar, 1988:216-218).

Pilar solicitó su ingreso en 1886. En ese momento estaba vigente otro Reglamento, el de 1884, que había introducido cambios importantes respecto al de 1882 (Colmenar, 1988: 270-272). Por ejemplo, fijaba en 18 años la edad mínima para el ingreso, de manera que una jovencísima Pilar Moltó de 15 años tuvo que pedir dispensa de edad que le fue concedida⁴. Realizó y superó con éxito el examen de ingreso, consistente en ejercicios escritos y orales “de todas las materias comprendidas en la primera enseñanza superior” y se matriculó como alumna oficial en la Escuela Normal Central de Maestras, situada entonces en la calle Barco nº 24, para estudiar primer año de carrera con fecha de 30-9-1886. Según los datos de matrícula, en el curso 1886-1887 había 21 alumnas en el primer curso.

Pilar Moltó fue una alumna brillante que superó todas las asignaturas en junio durante los cuatro años de la carrera, figurando siempre entre las más aventajadas. Durante los cursos de segundo y tercero, el grupo estuvo formado por 17 alumnas, entre las que

3 Este domicilio y los siguientes que se citarán se han obtenido de los respectivos expedientes de matrícula que se conservan en el Archivo General de la UCM.

4 La solicitud, dirigida al Director general de Instrucción Pública, tiene fecha de 11 de septiembre de 1886. Una vez concedida esta, dirige una nueva solicitud a la Directora de la Escuela Normal Carmen Rojo para hacer el examen de ingreso. Esta va acompañada de certificado médico, expedido por el médico de Sanidad militar destinado en el Real Cuerpo de Guardias Alabarderos, y de buena conducta, expedido por el Secretario del Ayuntamiento de Madrid. (Archivo General UCM, caja 66/00-26)

se encontraba, por ejemplo, María Encarnación de la Rigada que llegará a ser directora de la Escuela Normal más adelante y una figura de gran significación en el mundo educativo. Pilar había cambiado de domicilio: ahora vivía en la calle de Belén nº 20. Es posible que, tras la muerte de sus padres, se trasladara a vivir con su hermano Francisco, 16 años mayor que ella. Francisco Moltó, comandante del Ejército y capitán del Cuerpo de Carabineros, ocupaba en 1887 un puesto de jefe de Habilitación en la Dirección General del Cuerpo en Madrid.

El 19 de septiembre de 1889, con nuevo domicilio en calle Sta. Teresa nº 7, (cercano al anterior), se matriculó en 4º curso. Tenía 18 años. Llama la atención que, frente al reducido número de alumnas en los cursos anteriores, en este la matrícula ascendió a 60 entre oficiales y libres porque acudieron muchas maestras tituladas de diversas provincias a cursar el cuarto año o grado normal y así ampliar sus estudios⁵.

Con la obtención del título de Maestra Normal en junio de 1890 se cierra esta primera etapa de su biografía. Pero no quedaría completa si nos limitáramos a explicar qué formación recibió y no tuviéramos en cuenta algo más importante: cómo fue esa formación, cuáles fueron sus estudios, sus maestros y sus referencias intelectuales. Esto es lo que nos permitirá conocer y entender de qué manera afronta la siguiente etapa, la del ejercicio de su profesión.

Como hemos dicho, la organización de las Escuelas Normales sufrió muchos cambios durante la Restauración, especialmente a partir de 1882, en función del gobierno de turno, conservador o liberal. Uno de los aspectos más afectados fue el relativo a las enseñanzas que se impartían, aunque no fue menor el de la composición del profesorado. De hecho, los estudios de Pilar Moltó se vieron afectados por estos cambios en cuanto que los empezó con el plan de estudios de 1884 (conservador) y desde 2º tuvo que incorporarse al nuevo plan de 1887 (liberal) que, eso sí, se mantuvo hasta el final de su carrera. En suma, los estudios

5 Según datos procedentes del Archivo Histórico de la UCM, caja 66/00-33, proceden de las Escuelas de Logroño, Oviedo, Orense, Zamora, Valladolid, La Habana, Alicante, Murcia, Ávila y Valencia.

que Pilar hubo de realizar constaban de cuatro años: dos para la primera enseñanza elemental, uno para la superior y un cuarto para la normal, es decir, para obtener el título que habilitaba para la enseñanza en escuelas normales de maestras.

Los cambios no afectaron demasiado a las asignaturas impartidas, que fueron las mismas con la excepción de dos o tres. Además, eran las mismas todos los años, ya que se empleaba el método cíclico. De ellas, solo Derecho, Francés y Dibujo se habían suprimido en el Decreto anterior pero Pilar las cursó durante los tres años establecidos.

En cuanto al profesorado, los sucesivos Decretos y Reglamentos que regularon la formación de maestras en esta Escuela Normal oscilaron entre la imposición de un profesorado exclusivamente femenino o mixto, con participación de profesores de la Escuela Normal Central de Maestros. Los estudios de Pilar coinciden mayoritariamente con esta segunda circunstancia, de manera que entre el elenco de profesores que contribuyeron a su formación se encontraban tanto unas como otros⁶. Entre todos los nombres que forman el claustro conviene destacar algunos por la especial relevancia que tuvieron en la formación de Pilar. En particular, conviene tener en cuenta la figura de Rafael Torres Campos, un prestigioso geógrafo, preocupado por la enseñanza de la geografía desde los presupuestos de la ILE e introductor en España de las concepciones más innovadoras de la geografía. Lo que Pilar Moltó aprendió con él tiene su reflejo en los artículos que posteriormente escribió sobre África, donde adopta posiciones vinculadas con el pensamiento regeneracionista y educativo que caracteriza a Torres Campos. También son interesantes Concepción Sáiz Otero, vinculada siempre a la lucha por la educación de la mujer y profesora de la Escuela de Institutrices (centro creado al amparo de la ILE), la directora Carmen Rojo, figura relevante en el mundo de la educación, el periodista, profesor y político Agustín Sardá, vinculado también a la ILE y a la revista *La Escuela Moderna*,

6 La excelente y completa historia de la Escuela Normal Central de Maestras que realiza Carmen Colmenar explica todos estos pormenores con gran detalle y claridad. Por ejemplo, puede verse el cuadro completo de profesores en el curso 1887-1888, así como las asignaturas que impartían (Colmenar, 1888: 306-309).

o Blas Lázaro, profesor de la ILE y uno de los más importantes botánicos españoles de finales del XIX. Se puede afirmar, pues, que, desde el inicio de su formación en la Escuela Lancasteriana, Pilar se movió en los ambientes educativos más abiertos y renovadores, donde se situaban las corrientes y metodologías más cercanas a la Escuela Nueva, el desarrollo integral de las personas y la educación de la mujer. La huella institucionista es incuestionable en la organización de la Escuela Normal Central, y Pilar Moltó no se va a sustraer a ella.

3. AÑOS DE ACTIVIDAD PROFESIONAL

Al obtener el título de Maestra Normal en junio de 1890, recién cumplidos los 19 años, comenzaba una nueva etapa de su vida: la del ejercicio de su profesión. Lo hará en el mismo centro donde se formó, siendo esta una posibilidad ofrecida a las alumnas más aventajadas. En el archivo familiar se conserva, entre otros documentos, el título oficial de profesora auxiliar interina de la Escuela Normal Central de Maestras, firmado el 11-11-1890 por el Director General de Instrucción pública. Los documentos consultados procedentes de este archivo confirman que fue nombrada por el Rector a propuesta de la Escuela, como era procedimiento habitual.⁷

¿Cuáles eran las funciones de una profesora auxiliar? En los Reglamentos de régimen interno de 1882, 1884 y posteriores se regulaban de idéntica forma. En ellos se señalaba que “Las profesoras auxiliares sustituirán a la Directora y a los Profesores en el desempeño de sus clases; asistirán a los recreos de las alumnas y tendrán a su cargo la clase de Gimnasia, la Biblioteca, las colecciones y la Caja escolar, y auxiliarán a la Directora en la enseñanza de Labores”. Pero lo cierto es que se hicieron cargo de

⁷ Son, además del mencionado título, la comunicación a la interesada, el “Cúmplase” de la Directora y el certificado de su toma de posesión expedido por el Secretario de la Escuela, D. César de Eguilaz, el 16-11-1890. Así como a las plazas de profesores numerarios y en propiedad se accedía por oposición, las de auxiliares e interinos se cubrían mediante propuesta directa del centro y nombramiento de los correspondientes rectores, ya que las Escuelas Normales superiores estaban integradas plenamente en la universidad.

asignaturas completas según las necesidades del centro, y así, a lo largo de estos años, Pilar Moltó impartió clases de diferentes asignaturas en todos los grados del Magisterio (elemental, superior y normal). Por lo que se puede concluir de la documentación existente, durante los dos primeros años explicó asignaturas de Letras, en concreto Geografía, en tanto que los cursos siguientes impartió Aritmética, Geometría y otras asignaturas de la Sección de Ciencias⁸.

Pero su actividad profesional no se limitó a la docencia, sino que se extendió a la investigación plasmada en algunas publicaciones y a la participación en congresos y otras actividades de proyección social de la Escuela Normal Central, donde el magisterio y apoyo de Torres Campos se hace notar de modo especial.

En los números de mayo y junio de 1892 publicó en la revista *La Escuela Moderna* un extenso trabajo titulado “Situación política en África en 1892”, que editó después como folleto o separata de 23 páginas y mapas la editorial Rubiños. *La Escuela Moderna* es, según Montes Moreno (2000), la mejor revista de enseñanza primaria editada en España y una de las mejores de Europa entre las de su clase, destacando por su carácter innovador: “fue un instrumento de regeneracionismo educativo”, “se hizo eco de las experiencias e innovaciones que en materia de educación se producían en el extranjero” y pretendió ante todo “la modernización de la escuela a través del perfeccionamiento del magisterio, presente muchas veces como autor en sus páginas y receptor siempre de sus mensajes e informaciones.” (Montes Moreno, 2000, 424-426).

Pilar Moltó abordaba en este artículo la situación política de los países africanos, tema al que Rafael Torres Campos también prestó atención.⁹ La situación del continente africano era motivo de gran interés en ese momento, y la sensibilidad regeneracionista

8 Se conserva en el archivo familiar una lista de alumnas de primer curso superior matriculadas en la asignatura de Geografía y otra de las matriculadas en primer curso elemental así como el programa de la asignatura de Derecho de los tres cursos que quizá impartiera también sustituyendo a Torres Campos.
9 Así puede verse en el *Boletín de la Sociedad Geográfica de Madrid* (tomo XXXI, 1891) y en sus *Estudios Geográficos* publicados en 1895 (Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet).

se manifiesta, por ejemplo, en el rechazo frontal al tráfico de esclavos y los motivos puramente económicos (no civilizadores ni educativos) que mueven a los países colonizadores, así como en la necesidad de una verdadera acción civilizadora por parte de los países cultos. Así lo expresa Moltó:

Era un fin humanitario, además del científico, el que guiaba a las naciones europeas a enviar exploradores: el empeño de combatir el tráfico y la caza de negros, que convertía hermosas y fértiles regiones en campos abandonados de desolación y de muerte, en provecho de los tratantes árabes.

Parecía obligado ponerse en contacto con aquellos pueblos, ejercer influjo para remediar, siquiera lentamente, sus desdichas, procurar atraerlos a la civilización. En esto se preocupan los misioneros y exploradores que iban agrandando los dominios de la ciencia geográfica.

Pero a los ideales nobles, humanitarios y desinteresados, reemplazan deseos y ambiciones de adquirir situaciones preponderantes; aparece el móvil interesado que guía hoy principalmente a los pueblos de Europa; los viajes, las misiones y toda clase de obras de propaganda religiosa o de exploración de territorios, se invocan como título para ejercer dominio exclusivo en extensas comarcas.

Como si se tratara de bienes a los que todos tuvieran reconocido derecho, acuden hoy a África los Estados de Europa, esperando alcanzar su parte en general distribución. Considérasela como patrimonio de todos, y creyéndose varios con iguales derechos, se da lugar a colisiones de intereses, a abierta y franca rivalidad algunas veces, y de continuo a rencillas, litigios y usurpaciones más o menos descaradas. (Moltó, 1892: 346)

Su dedicación a la Geografía le valió participar en un evento de gran interés, el Congreso Geográfico Hispano-Portugués-Americano que tuvo lugar en Madrid del 15 al 28 de octubre de 1892, organizado por la Sociedad Geográfica de Madrid. La comisión organizadora del Congreso envió una invitación a la Escuela Normal para que participara en él, y tras varias deliberaciones y la renuncia de Torres Campos, se decidió que acudiera en representación de la Escuela Normal una comisión

formada por Concepción Sáiz, Josefa Barrera y Pilar Moltó, esta última avalada por sus conocimientos y especialización en Geografía. El nombramiento, ampliamente documentado, le permitió asistir a todas las sesiones del Congreso y a los actos que conmemoraban el cuarto centenario del descubrimiento de América¹⁰.

No es descabellado pensar que fuera el propio Torres Campos quien apoyara la participación de Pilar Moltó en este Congreso, ni que el artículo citado no fuera el único de esta temática escrito por ella. Según consta en el extracto de su hoja de servicios, había publicado un folleto y varios artículos sobre viajes y exploraciones en África, aunque este es el único que hemos podido documentar por el momento.

En suma, por lo vertido en este trabajo, por la formación recibida y por su actividad profesional, se puede asegurar que Pilar Moltó es una mujer culta, preparada e inquieta, cercana a los presupuestos educativos de la ILE, el regeneracionismo y la educación de la mujer, tema en el que Torres Campos fue también un referente.

En 1898 se promovió una nueva reorganización de las Escuelas Normales que afectaba a sus enseñanzas, profesorado, recursos y organización. Entre otras cosas, se estableció que su profesorado debía acceder por oposición, reservando un número de plazas para los actuales interinos que reunieran ciertas condiciones. Se prohibía contratar interinos y se obligaba a transformar a los que en ese momento ocupaban plaza, siendo este un periodo de gran inestabilidad del profesorado de Escuelas Normales.

En virtud de esta reforma, se convocaron oposiciones para cubrir 14 plazas en propiedad de profesorado numerario de Escuelas Normales de Maestros y Maestras, a las que concurrió Pilar junto con otras profesoras interinas compañeras suyas¹¹.

10 Se conservan en el archivo familiar la invitación para asistir a la sesión inaugural en el Paraninfo de la Universidad Central, la tarjeta que le acredita como vocal del congreso y le permite asistir a todas sus sesiones en el Ateneo, el nombramiento de Secretaria Honoraria de la sesión de clausura y una invitación personal para visitar las dos exposiciones históricas que se están celebrando en el Palacio de Museos y Biblioteca.

11 Entre otras, Encarnación de la Rigada, Ana Solo de Zaldívar, Amparo

Mientras se celebraron y resolvieron, permaneció en la Escuela Normal Central, donde tras sucesivos ceses, renunciaciones y nombramientos de diversas interinas, fue nombrada profesora auxiliar en propiedad de la Escuela práctica, cargo al que renunció porque ya había obtenido plaza de profesora numeraria de la Escuela Normal de Maestras de Granada en virtud del concurso mencionado. En total, permaneció como profesora de la Escuela Normal Central nueve años, dos meses y quince días que vienen a coincidir prácticamente con la década de los noventa (desde noviembre de 1890 hasta marzo de 1899).

En la solicitud (cuyo borrador se conserva) para tomar parte en este concurso aducía haber prestado servicios en la Escuela Normal Central de Maestras “en todos los grados de la carrera de Magisterio, el Normal inclusive, y muy especialmente dando enseñanzas comprendidas en la Sección de Ciencias, Sección en la que tiene contraídos algunos méritos...”. Más adelante, al enumerar el orden de preferencia de las plazas a cuya titularidad aspira, situaba en primer lugar la de “la Escuela Normal Central de Maestras (muy especialmente la de la Sección de Ciencias, artículo 25, grupo 3º del Real Decreto del 23 de septiembre de 1898, plaza análoga a la que viene desempeñando hace siete años, diez meses y nueve días) ...”. Las siguientes eran la Normal Superior de Barcelona, Sevilla, Granada, Córdoba, Alicante, Oviedo y otras, incluso de Normales elementales.

En *La Gaceta de Madrid* de 3 de agosto de 1899 apareció la resolución del concurso donde Pilar Moltó era nombrada profesora numeraria de la Escuela Normal Superior de Maestras de Granada. Pero, curiosamente, no era la Sección de Ciencias su destino, sino la de Letras, tal como documenta Miguel A. López en su estudio sobre la Escuela Normal de Granada (1979: 261.)

La situación de esta Escuela Normal en cuanto a profesorado queda certeramente resumida en las palabras de López al referirse al conjunto de reformas que tuvieron lugar en los primeros años del siglo XX:

Pocos testimonios quedan de la sucesiva adaptación de la Normal a las reformas. La mayor parte de las noticias que aparecen en los libros de Actas son tomas de posesión y ceses de profesores. En el intervalo de tres años fueron más de veinte entre las numerarias que vinieron y se marcharon y las provisionales que había que nombrar para impartir las enseñanzas. (López, 1979: 124)

Entre ellas, Pilar Moltó. La documentación que se conserva de este periodo es escasa y no permite conocer las asignaturas que realmente explicó en esta situación de inestabilidad. Solo tenemos constancia de que formó parte de un tribunal de oposiciones a escuelas de niñas, que se celebraron en Granada a partir del 24 de noviembre de 1899, es decir, a pocas semanas de su incorporación a la Escuela Normal. El curso 1899-1900 fue un año de cambios, inestable: la reglamentación de las Escuelas Normales que se había establecido en 1898 fue sustituida por otra en julio de 1900, de manera que los movimientos de profesores, las reclamaciones de las Escuelas y la incertidumbre sobre los nuevos planes marcaron un curso en el que, además, la situación personal de Pilar Moltó se mostraba llena de dificultades. Esta problemática situación culminó con su renuncia definitiva en julio de 1900.

4. AÑOS DE RENUNCIA Y VIDA FAMILIAR

Para entender las razones de este quiebro en tan prometedora trayectoria hay que hacer un rápido viaje en el tiempo y retroceder hasta 1887, cuando Pilar ya vivía con su hermano Francisco que estaba casado con Juana Arniches Barrera, hermana de Carlos Arniches. A través de su hermano conoció al que será su esposo años después, quien intentaba hacerse un lugar en el mundo literario y teatral madrileño estrenando sus primeras obras mientras Pilar estudiaba su carrera de Magisterio.

Cuando ingresó como profesora interina en la Escuela Normal Carlos Arniches estrenaba su primera obra en el teatro Eslava y, lo que es aún más significativo, su primera obra en el teatro Apolo. Sus caminos discurrían paralelos y por cauces completamente

distintos, pero su relación se afianzaba hasta que se casaron en julio de 1894. Durante el resto de la década, Pilar continuó con su trabajo en la Escuela Normal y Carlos continuó estrenando con éxito y consolidando su prestigio de comediógrafo. Caminos paralelos con una importante confluencia: entre 1895 y 1899 nacieron los cuatro primeros hijos del matrimonio. Los últimos años de Pilar en la Escuela Normal de Madrid abundan en licencias, ceses y nuevos nombramientos que continuaron en Granada¹².

Volvamos al punto en que dejamos la historia de Pilar Moltó. Tiene 29 años y finalmente ha conseguido un trabajo estable y reconocido; pero debe renunciar a él. El momento más doloroso queda recogido en la solicitud que hace en el mes de abril al ministro de Instrucción Pública de un año de licencia sin sueldo, una excedencia o una sustitución en su destino como posibilidades que ofrece antes de pedir la obligatoria renuncia por haber agotado las licencias por enfermedad que le permite la ley. No quiere renunciar a su trabajo, aunque se ve forzada a hacerlo para cuidar de su familia que la reclama en Madrid:

... es de estricta justicia lo que solicita, porque si bien la ley dispone en los casos análogos a los que se haya la solicitante, la renuncia absoluta del destino, con pérdida de todo derecho, cree la que tiene el honor de dirigirse a V.E. que quizá no sea enteramente justo que se le obligue por un motivo accidental e irremediable de momento a prescindir de una carrera en la que cuenta, dada su juventud, largos años de servicios y que representa además costosos estudios realizados con la legítima aspiración de consolidar un porvenir que no se resigna a perder por una causa tan involuntaria como irremediable. (Documento del archivo familiar)

12 Se conserva una licencia de un mes por enfermedad conservando el sueldo íntegro fechada el 19 de enero de 1900. Lleva apenas dos meses en Granada y Carlos Arniches ha estrenado varias obras de gran éxito, especialmente *La cara de Dios*. Se conservan también varios telegramas donde se la felicita por el éxito y, lo que es más significativo, donde su marido le pide que renuncie a su trabajo y vuelva a Madrid.

Evidentemente, su solicitud no fue atendida. Con fecha de 2 de julio de 1900 recibió comunicado de la Subsecretaría de Primera Enseñanza y Escuelas Normales aceptando su renuncia por motivos de enfermedad. Termina aquí la carrera profesional de una mujer inquieta y preparada a quien, como a tantas otras, no se da oportunidad de llevar a cabo la actividad profesional para la que se ha preparado con cuidado y que ha ejercido con eficacia.

Su actividad intelectual, sin embargo, no desaparece. Una mujer culta, entrenada en la escritura, con inquietudes culturales y educativas, se convierte en la mejor aliada del celebrado comediógrafo. Por sus declaraciones en la revista *Estampa* y una serie de datos procedentes de los borradores y copias mecanografiadas de sus obras, así como de algunas cartas y otros documentos, se puede asegurar su presencia e intervención en las obras teatrales de Carlos Arniches. Lo afirma en *Estampa*: “Ella es quien copia mis obras a máquina, quien primero las conoce... y las corrige. Yo sigo siempre sus indicaciones, en la seguridad de que son acertadas. A veces me dice: “Esta escena pesa, Carlos” o bien “Este chiste no tiene ninguna gracia”. Y ninguna vez se equivoca.”

Igualmente interesante es el comentario de Matilde Muñoz al pedirle una valoración de las obras de su marido: “... la señora de Arniches es muy inteligente y tiene un entendimiento claro y agudo, aparte de una verdadera pericia en la literatura dramática.”

Queda por realizar el análisis textual completo que permita fijar en lo posible los términos de esta intervención en la obra arnichesca. Una intervención cierta y segura pero no conocida, ni siquiera reconocida por la propia Pilar Moltó. Una presencia oculta, en definitiva, que merece salir a la luz para que pueda ser valorada en sus justos términos. Será el siguiente paso de esta investigación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Colmenar Orzaes, M.C. (1988). *Historia de la Escuela Normal Central de Maestras de Madrid: 1858-1914*. Madrid: Universidad Complutense.
- Escolano Benito, A. (1982). Las escuelas normales, siglo y medio de perspectiva histórica. *Revista de educación*, 269, 55-76.
- López, M.A. (1979). *La Escuela Normal de Granada, 1816-1970*. Granada: Universidad de Granada.
- Moltó, P. (1892). Situación política en África en 1892. *La Escuela Moderna*, 14 y 15, 344-353 y 434-443.
- Montes Moreno, S. (2000). *La Escuela Moderna*. Revista pedagógica hispano-americana (1891-1934). *Historia de la Educación*, 19, 413-429.
- Muñoz, M. (13 de marzo de 1928). La mujer en el hogar de los hombres célebres. *Estampa*, pp. 13-14.

**TRADICIÓN Y MODERNIDAD. EL UNIVERSO FEMENINO
NEBRICENSE EN LOS ALBORES DEL SIGLO XX¹**
**TRADITION AND MODERNITY. THE FEMENINE UNIVERSE IN
THE DAWN OF 20TH CENTURY IN LEBRIJA**
María del Castillo GARCÍA ROMERO
Universidad de Sevilla

RESUMEN

El presente artículo pretende establecer un análisis desde el punto de vista de la historia social y del arte para redescubrir la actividad del colectivo femenino en el ámbito de lo público, más concretamente durante el primer tercio del siglo XX en Lebrija (Sevilla). Focalizando en las excepciones que este contexto nos brinda, nos ocuparemos de analizar la figura de una notable mujer, María Manuela Murube Sánchez de Alva (Los Palacios, Sevilla, 1862- Lebrija, Sevilla, 1937). Soltera y de familia acaudalada, Manuela Murube contó con un gran patrimonio tanto hacendístico como artístico, lo que le permitió llevar a cabo a lo largo de su vida una serie de proyectos de diversa índole que a día de hoy forman parte activa del imaginario colectivo de la ciudad. Una intensa actividad en el campo de las fundaciones, la beneficencia y la promoción y coleccionismo artísticos son algunos de los ejemplos que abordaremos.

Palabras clave: Mecenazgo femenino. Coleccionismo artístico. María Manuela Murube Sánchez de Alva. Lebrija (Sevilla). Siglo XX.

ABSTRACT

The present article aims to establish an analysis from the point of view of social and art history in order to rediscover the activity of feminine collective in public space, concretely during the first third of 20th Century in Lebrija (Sevilla). Focusing in the exceptions

1 La realización de este artículo se ha visto financiada por la Ayuda para la Formación de Profesorado Universitario (FPU), otorgada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en su convocatoria 2015 en el marco del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación.

which this context provides, we analyse the leading figure of a woman, María Manuela Murube Sánchez de Alva (Los Palacios, Sevilla, 1862- Lebrija, Sevilla, 1937). Unmarried and from a wealthy family, Manuela Murube collected a very important heritage, in properties and artworks as well, a circumstance which afforded her to develop a serie of diverse proyects along her life, which nowadays are part of the collective imaginary of the village. An intense activity in the field of foundations, charity, promotion and art collecting are some of examples we approach to below.

Key words: Feminine patronage. Art collecting. María Manuela Murube Sánchez de Alva. Lebrija (Sevilla). 20th Century.

1. INTRODUCCIÓN

Son diversos los perfiles de mujer y los roles sociales que estas han desempeñado históricamente, alcanzando en las últimas décadas una importante presencialidad y capacidad de influencia, así como cotas de poder en el ámbito tanto público como privado sin precedentes. Si bien, lanzando una mirada crítica a la Historia que nos precede, es posible encontrar casos, no obstante, aislados, de mujeres que fueron la enseña de un colectivo oprimido y marginado que tuvo en ellas claras excepciones. En suma, referentes paradigmáticos que lideraron la transición del papel secular de la mujer en un complejo proceso de transformación y permeabilización respecto de los roles tradicionalmente asociados al colectivo masculino.

En el caso particular que nos ocupa, el papel de la mujer en el desarrollo del fenómeno artístico, este ha cobrado tradicionalmente múltiples formas que van desde su intervención creativa (pintoras, escultoras...), al apoyo intelectual y económico a la causa artística (mecenas, coleccionistas...), siendo muchas las fêminas que han liderado proyectos de toda índole en este campo.

Constituyendo el arte un hecho social, en su análisis se precisa de perspectivas interdisciplinares que permitan reflexionar sobre el desarrollo artístico en su conjunto. La Historia del Arte es la historia de las imágenes, pero también de las personas que las

conciben, crean, patrocinan, reciben e interpretan. En este sentido, la actividad de mecenazgo y de promoción artística ha sido ampliamente estudiada desde diversas metodologías, en la historiografía tanto tradicional como actual desde diferentes puntos de vista (social, económico, artístico), haciendo posible la reconstrucción de micro historias en las que se entremezclan múltiples cuestiones que constituyen asuntos de interés para analizar críticamente nuestro pasado y, en este caso, rescatar los nombres de aquellas mujeres que, a pesar de su destacada trayectoria, cayeron en el olvido de la historia y la memoria².

Manuela Murube, como tantas otras mujeres que llevaron a cabo importantes acciones en ámbito tanto religioso como artístico de la localidad de referencia, ha sido omitida en los discursos historiográficos precedentes, contando con escuetas referencias a su perfil en publicaciones sobre Lebrija, como el compendio histórico del cronista de la ciudad, José Bellido Ahumada (1985: 455-456)³. De la poca información con la que se cuenta, no existe una sistematización a nivel de datos o documentación, lo que nos obliga a revisar y reinterpretar los breves aportes de esta bibliografía, además de realizar una búsqueda exhaustiva de las fuentes que pudieran arrojar luz a este asunto.

Es por ello que, con este artículo pretendemos sentar las bases del conocimiento de la vida y obra de Manuela Murube, reuniendo y releendo desde una perspectiva de género los sucintos datos hasta ahora conocidos, y realizando nuevas aportaciones sobre su actividad, configurando así una primera aproximación integral a su figura y obra.

2 Sobre la corriente de historia del arte en femenino, remitimos a algunas publicaciones de interés que siguen una interesante y actualizada metodología para abordar el mecenazgo y promoción artística femenina en España como objetos de estudio: García Pérez, 2004; García Pérez, 2006: 121-128; García Pérez, 2006; Aranda Bernal, 2005: 229-240. Aranda Bernal, 2005: 5-16; Díez Jorge, 2011; DíezJ, 2015; Hidalgo Ogáyar, 2010: 297-310; Martín, 2011: 147-179.

3 Actualmente estamos desarrollando una Tesis Doctoral que se ocupa, entre otros aspectos, de abordar el papel de las mujeres en las manifestaciones artísticas en este ámbito territorial, a partir de lo cual estamos tratando de rescatar los nombres de muchas de estas notables mujeres.

2. MANUELA MURUBE, ¿UNA MUJER MODERNA?

La definición de modernidad, compleja y poliédrica, sigue siendo un término ambiguo, que precisa de su redefinición continua conforme al objeto/sujeto al que se refiere, requiriendo un claro posicionamiento en un tiempo y un espacio concreto, con todas las circunstancias sociales y culturales que ello implica. No obstante, el común denominador del concepto es siempre la cualidad de avanzado, revolucionario, rupturista. Bajo la concepción foucaultiana, la elección ante la tradición.

Es por tanto que existen múltiples formas de modernidad y muy diversas actitudes modernas en relación a momentos y lugares determinados.

En este caso particular, el contexto donde se enmarca la trayectoria vital de nuestra protagonista es una población de la Baja Andalucía, al sur de la provincia de Sevilla: Lebrija. En cuanto a la cronología, prestamos especial atención la Edad de Plata -primer tercio del siglo XX en la cultura española-, el cual condiciona sobremanera el desarrollo de su actividad, y asimismo determina la asimilación del concepto de modernidad y el grado en el cual ello se cumple en estas acciones artísticas respecto del tiempo y lugar señalados.

2.1. Breves notas biográficas

María Manuela Murube Sánchez de Alva nace el 16 de agosto de 1862 en la localidad de Villafranca y Los Palacios (actual Los Palacios y Villafranca), término municipal con clara cercanía a la capital hispalense y perteneciente a la provincia de Sevilla. Hija de Manuel Murube, natural de la misma localidad, y de Cristobalina Sánchez de Alva y Bellido, lebrijana de nacimiento, María Manuela crece en el seno de una familia acaudalada, lo que posibilitaría una exquisita educación y una más que probable formación, aunque no reglada, en la cultura y las artes, garante del desarrollo de sus intereses posteriores.

Desde muy temprano, quedará vinculada a la entonces villa de Lebrija⁴, donde pasará buena parte de su vida, al calor de la familia materna, y donde realizará una importante labor de mecenazgo y promoción artística.

Lebrija actúa como entorno periférico respecto de la capital, en estas fechas no tan aislado desde el punto de vista territorial -debido a la puesta en marcha de la línea de ferrocarril en la década de los 60 del siglo XIX-, aunque limitado en lo que se refiere a los círculos culturales para el intercambio y reflexión entre grupos de mujeres pertenecientes a la élite intelectual, con las que satisfacer las necesidades culturales y de recreo extrafamiliar. La presencia de mujeres instruidas, pertenecientes a la burguesía local se limita en estas fechas a una serie de familias de renombre, con una escasa presencia de mujeres nobles⁵ y mujeres oficialmente instruidas⁶.

Si bien, en el seno familiar, y en su etapa juvenil, es evidente la trascendencia de la figura de su madre, Cristobalina Sánchez de Alva y Bellido, en el gusto por el arte y en su filiación posterior a la pintora Antonia Rodríguez Sánchez de Alva⁷. Un personaje clave en la vida de nuestra biografada, y especialmente en el desempeño de la actividad coleccionista respecto de la obra de

4 En relación al patrimonio artístico en este contexto territorial, remitimos a las publicaciones de síntesis: Barroso Vázquez, 1992; Barroso Vázquez, 1996; Bellido Ahumada, 1985; Cordero Ruiz, 2002; Morales Martínez *et al.*, 2004: 89-108.

5 En distintas cronologías, queda constancia documental de la existencia de diversas mujeres que realizan labores de mecenazgo y promoción, algunas como la noble Elena de Ochoa y Lecea, Condesa de Lebrija, durante la primera mitad del siglo XVIII (Bellido Ahumada, 1985: 444). También existen casos de otras mujeres acaudaladas que emprendieron proyectos de mecenazgo y fundaciones religiosas, como la indiana Manuela de Mori, en las fechas mencionadas (García Romero, 2019, 55-76).

6 En este último caso, entre 1900 y 1930 se constata el establecimiento de una serie de jóvenes mujeres responsables del desarrollo del fenómeno educativo: las maestras de escuela de primera enseñanza. Más de cincuenta mujeres, tanto locales como venidas de otros puntos de la geografía que constituyeron una importante referencia femenina en el ámbito de la educación reglada en la localidad (Rueda Andrade, 2012: 265-277).

7 Acerca de la pintora, referimos nuestras publicaciones más recientes: García Romero, 2017a: 255-271; García Romero, 2017c; García Romero, 2018a; García Romero, 2018b: 500-512; García Romero, 2018c: 25-32; García Romero, 2019a; García Romero, 2019b (en prensa).

esta artista, quien era sobrina en primer grado de Cristobalina, y, por tanto, prima de María Manuela.

En su época de madurez, también señalamos un personaje de vital importancia: José Cortines Pacheco. Su relación con él, sobrino en segundo grado, va a ser fundamental para ambos, pues entre ellos se establece una filiación cultural y artística exquisita -él llega a retratar la efigie de su tía en varias ocasiones (Fig. 1)-, paralela a su parentesco y relación vital.

Entretanto, serán las actividades de mecenazgo y promoción artística y religiosa una constante, desarrollándose estas en distintos establecimientos de la ciudad, a los que va a realizar múltiples donaciones que serán clave en la dotación tanto mueble como inmueble de algunos de ellos.

Algunos de estos proyectos se verán truncados con el fallecimiento de María Manuela en el año 1937. Ello tendrá lugar en su domicilio particular, donde había residido buena parte de su vida, en el número 15 de la entonces recién rotulada calle Generalísimo Franco (tradicional calle Cataño). El desenlace será concretamente el día 25 de mayo, a causa de una hemorragia cerebral, recibiendo sepultura eclesiástica un día después⁸.

2.2. Obras y proyectos

Vamos a tomar como punto de partida la promoción religiosa como una variante de la actividad de patrocinio enfocada al mantenimiento de lugares sacralizados, a cuyas instituciones, en muchos casos, también se compromete la promoción del ajuar artístico.

Este fue el principal de los objetivos que Manuela Murube llevaría a cabo. Si bien, no fue el único, ya que las primeras actuaciones en el contexto de las artes podemos situarlas en su actividad coleccionista respecto de la obra de la mencionada Antonia Rodríguez Sánchez de Alva (Lebrija, 1835-1868). Pintora adscrita al círculo romántico, desarrolla su formación a caballo entre la capital hispalense y la ciudad de Jerez de la Frontera,

⁸ Archivo de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Oliva (AIPNSO), Lebrija, Sevilla. *Libro de defunciones* (86), 14/XI/1934-5/VI/1940, Partida de defunción de Manuela Murube de Alva, 26 de mayo de 1937.

mientras que su práctica artística quedará centralizada en su localidad natal, con destino tanto a las instituciones religiosas como a particulares.

Si atendemos a las cronologías vitales de ambas, es posible observar cómo Antonia, de mayor edad que Manuela, fallecerá muy joven, coincidiendo en fechas con su prima durante los seis primeros años de la vida de esta. Por lo tanto, su relación quedaría reducida a los encuentros propiamente familiares y al entrañable trato entre una mujer joven con su pequeña prima, que compartía edad con algunos de sus hijos.

Sin embargo, Cristobalina Sánchez de Alva, madre de Manuela y tía de Antonia, constituirá el nexo de unión entre ambas, y muy especialmente entre su hija y la obra de su sobrina a la muerte de esta. Cabe decir que la relación entre Antonia Rodríguez y su tía Cristobalina fue muy especial. Existía una fuerte conexión entre ambas, pues la tía constituyó uno de los más importantes apoyos en su carrera como profesional del arte, de parte de su familia materna. Muestra de esta estrecha relación es la dedicatoria que realiza la pintora en uno de sus cuadros: se trata de una copia zurbaranesca de la *Virgen Niña Dormida*, en cuyo reverso rubrica cariñosamente: “Por Antonia Rodríguez y Alva/ en 1854, a su tiita Cristovalina Alva de/ Moruve.”. Pero más allá de la vida de la pintora, la tía Cristobalina desempeñó un importante papel a partir de su fallecimiento. A raíz de la muerte de Antonia, las condiciones económicas del núcleo familiar decaen notablemente, de manera que Cristobalina prestará su ayuda económica a su parentela (marido y descendencia de seis hijos), con la adquisición de buena parte de la producción pictórica de la finada.

Si bien, la labor que Manuela Murube realiza respecto de la obra de la pintora va más allá de la recepción de una herencia artística por parte de su madre. La actividad de acopio y conservación que acomete respecto de la obra de su prima será sumamente importante, puesto que configurará la colección pictórica privada más importante en el contexto nebricense en estas fechas. No solo va mantener unida la colección durante décadas, sino que, además, propiciará su mantenimiento con el traspaso familiar mediante herencia que realiza al mencionado

sobrino José Cortines Pacheco (Lebrija, 1916-2016)⁹. Hijo de su primo José Cortines Murube, Cortines Pacheco permanecerá desde la infancia al lado de su tía, recibiendo sus enseñanzas y aprehendiendo el gusto por el arte. Esta estrecha relación favorecerá que sea nombrado heredero universal de todos sus bienes, y como tal, recibirá, entre otras cosas, la colección pictórica en cuestión, dada la ausencia de descendencia directa por parte de Manuela Murube. Como contrapartida, recibirá la obligación de contribuir al mantenimiento de los proyectos iniciados en vida de esta, específicamente del Asilo de San Andrés.

La fundación del Asilo de San Andrés constituye un proceso complejo a la par que interesante. Andrés Sánchez de Alva, conocido como “el Mayor” (debido a la existencia de un primo del mismo nombre y apellido), será un conocido benefactor lebrijano que fallece en los albores del siglo XX, concretamente el 9 de octubre de 1905. Primo de Manuela Murube, legará todos sus bienes en usufructo vitalicio a su esposa, Otilia Calderón Gutiérrez, a su hermano José Sánchez de Alva, y como único patrono nombrará al Arzobispado de Sevilla. Entre sus últimas voluntades estará la obligación de fundación de una obra benéfica a su muerte, partiendo de los bienes y rentas legadas. Si bien, dichos bienes serán insuficientes para costear una obra benéfica sostenible.

En este escenario interviene Manuela Murube, convirtiéndose en co-fundadora y principal benefactora, a partir de la donación de una serie de bienes propios, entre los que se encuentran los solares para la construcción del asilo. Solares que se encontraban frente a su residencia familiar, en la conocida por entonces como Plaza del Príncipe Alfonso, plazuela donde se localiza el antiguo Convento de Franciscanos Observantes.

No solo contribuirá con los solares para la edificación del asilo, sino que lo dota del mobiliario y los efectos necesarios para el desarrollo de la actividad en el inmueble (enseres, textiles...). Además, realizará la donación de algunos de los lienzos que integraban su colección pictórica, todos del pincel de Antonia

⁹ Sobre José Cortines Pacheco, remitimos a nuestra publicación: García Romero, 2017b: 98-111.

Rodríguez, para el ennoblecimiento de las estancias: *Desposorios de la Virgen con San José* (1850), *Retrato de Doña Juana Sánchez de Alva y Bellido* (s.f.) -madre del fundador-, *San Félix de Cantalicio con la Virgen y el Niño* (s.f.), *Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos* (1855), estas últimas, copias murillescas. El asilo será bendecido e inaugurado el 23 de Febrero de 1913, y, a partir de entonces y hasta la actualidad, gestionado por la comunidad de las Hijas de la Caridad de San Vicente de Paúl.

En fecha posterior a esta obra, sus preocupaciones también se extenderán al ámbito educativo femenino, siendo una pionera en este contexto con la fundación del Colegio de Niñas San José, inaugurado el 20 de marzo de 1917. Este quedará a cargo de la mencionada congregación de las Hijas de la Caridad, a cargo también del Asilo de San Andrés. En él se prestará enseñanza gratuita a las párvulas de la localidad.

En el cercano Convento de San Francisco (antiguos Observantes), realizará una interesante labor que se extiende desde finales del siglo XIX a 1937, año de su fallecimiento. La ayuda que procura en este período la convierte en la más importante benefactora del establecimiento franciscano, prestando su apoyo económico tanto a la comunidad como a la Venerable Hermandad y Cofradía Servita, con residencia canónica en el templo conventual. Entre las donaciones caben destacar diversas piezas de orfebrería y platería, además de costear en 1924 el Retablo de la Virgen de los Dolores, con el fin de ennoblecer la Capilla Sacramental y albergar a la imagen titular mariana de la referida Hermandad del Jueves Santo. Vinculado al retablo, el lienzo de *Cristo en la Cruz* o *Crucificado* (1855), obra de Antonia Rodríguez, colocado en el ático.

Su intensa actividad social y cultural durante décadas la hará valedora de una serie de reconocimientos y homenajes póstumos a nivel local. Entre ellos destacamos su nombramiento como Hija Predilecta de Lebrija el 25 de febrero de 1913, tras la inauguración del Asilo. Asimismo, años más tarde es condecorada con la Medalla de Beneficencia Pública (Cruz de Primera Clase de la Orden Civil de Beneficencia), en 1924. Ya en su memoria se organizará un sentido homenaje con motivo del centenario de

su nacimiento, colocándose en recuerdo de este acto una placa conmemorativa en el interior del Asilo de San Andrés, donde reza: “En memoria de la Excma. Sra. Dña./ María Manuela Murube Sánchez de Alba/ Hija Predilecta de Lebrija,/ condecorada con la Cruz de Beneficencia,/ cofundadora y bienhechora insigne de este asilo,/ como homenaje en el primer centenario de su de su nacimiento./ 16-VIII-1862 – 16-VIII-1962”. Por último, en esta efeméride, la plaza en la que residió -donde asimismo se localizan tanto el convento franciscano como el asilo-, será bautizada como Plaza Manuela Murube, un espacio público de agradable paseo, punto de encuentro y actividad para la sociedad lebrijana actual.

3. APÉNDICE DOCUMENTAL

Archivo de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Oliva (AIPNSO), Lebrija, Sevilla. *Libro de defunciones (86)*, 14/XI/1934-5/VI/1940, Partida de defunción de Manuela Murube de Alva, 26 de mayo de 1937.

85./ Manuela Murube/de Alva/ hija de/ Manuel y Cristobalina (al margen).

En la ciudad de Lebrija, Diócesis y Provincia de Sevi-/lla, a veintiséis de Mayo de mil novecientos trein-/ta y siete, yo Don Francisco Ramos Martín, Pbro./ Ldo. y Cura propio de esta parroquia, mandé dar/ sepultura eclesiástica al cadáver de María/ Manuel Murube y Sánchez de Alva, natural/ de Villafranca y Los Palacios, de setenta y cuatro/ años, soltera e hija de Manuel y Cristobalina./ Falleció ayer a consecuencia de hemorragia/ cerebral, en el número quince de calle Genera-/lísimo Franco. Fuero testigos Don José Delgado/ y Don Juan Sánchez, de esta vecinos; en fe de lo cual/ lo firmo fecha ut supra.-

Ldo. Franco. Ramos Martín (firma).



Figura 1. Retrato de María Manuela Murube Sánchez de Alba, realizado en el décimo aniversario de su fallecimiento por José Cortines Pacheco (1947). Asilo de San Andrés, Lebrija (Sevilla).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aranda Bernal, A. (2005). La participación de las mujeres en la promoción artística durante la Edad Moderna. *Goya. Revista de Arte*, 301-302, 229-240.
- Aranda Bernal, A. (2005). Una Mendoza en la Sevilla del siglo XV. El patrocinio artístico de Catalina de Ribera. *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 10-11, 5-16.
- Barroso Vázquez, M.D. (1992). *Patrimonio Histórico Artístico de Lebrija*. Lebrija: Ayuntamiento de Lebrija y El Monte. Caja de Huelva y Sevilla
- Barroso Vázquez, M.D. (1996). *Patrimonio Artístico de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Oliva en Lebrija*. Sevilla: Caja Rural de Sevilla.
- Bellido Ahumada, J. (1985) *La patria de Nebrija: noticia histórica*. Los Palacios.
- Cordero Ruiz, J. (2002) *Las pinturas y esculturas de Lebrija*. Sevilla: Ayuntamiento de Lebrija y Fundación El Monte.
- Díez Jorge, M.E. (2011). *Mujeres y arquitectura: cristianas y mudéjares en la construcción*. Granada: Universidad de Granada.
- Díez Jorge, M.E. (2015). *Arquitectura y mujeres en la historia*. Madrid: Síntesis.
- García Pérez, N. (2004). *Miradas de mujeres. El patronazgo artístico y el arte del Renacimiento*. Murcia: Nausícaä.
- García Pérez, N. (2006). *Arte, poder y género en el Renacimiento español. El Patronazgo artístico de Mencía de Mendoza*. Murcia: Nausícaä.
- García Pérez, N. (2006). El patronazgo artístico femenino y la construcción de la historia de las mujeres: una asignatura pendiente de los estudios de género. En Bosch Fiol, E; Ferrer Pérez, V.A. & Navarro Guzmán, C. (ed.) *Los feminismos como herramientas de cambio social (I). Mujeres tejiendo redes históricas, desarrollos en el espacio públicos y estudios de las mujeres* (121-128). Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears.

- García Romero, M.C. (2017a). El arte al servicio del poder. La producción pictórica de Antonia Rodríguez Sánchez de Alva (1835-1868) en la Iglesia lebrijana. En Ramos Santana, A. & Repeto Garcia, D. (coords.). *Poder, contrapoder y sus representaciones. Actas del XVII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo* (255-271). Cádiz: Editorial UCA.
- García Romero, M.C. (2017b). D. José Cortines Pacheco y la obra de Antonia Rodríguez Sánchez de Alva. Un ejemplo de coleccionismo pictórico. En Holguera Cabrera, A.; Prieto Ustio, E. & Uriondo Lozano, M. (coords.) *Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado Artístico en España e Iberoamérica* (98-111). Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla y SAV.
- García Romero, M.C. (2017c). Inspiración murillesca en la obra de Antonia Rodríguez Sánchez de Alva. En *III Simposio Internacional Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide y Escuela de Estudios Hispano-Americanos (CSIC).
- García Romero, M.C. (2018a). Identidad, espacio y poder: la construcción artística de Antonia Rodríguez. En *Jornadas Mujeres, Arte y Poder. Invenciones y Realidades sobre Mujeres Empoderadas en la Literatura y las Artes*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- García Romero, M.C. (2018b). La práctica artística de la mujer en el siglo XIX: el caso de la pintora Antonia Rodríguez Sánchez de Alva. En Alonso Ruiz, B. et. al. (coord.) *La formación artística: creadores-historiadores-espectadores* (500-512). Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria.
- García Romero, M.C. (2018c). Murillo en el tiempo. Algunas copias decimonónicas y su distribución en Lebrija (Sevilla). En *Dinâmicas do Património Artístico- Circulação, Transformações e Diálogos* (25-32). Lisboa: ARTIS - Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- García Romero, M.C. (2019). El mecenazgo de María Manuela de Mori en la Iglesia lebrijana. En Romero Sánchez, G. (coord.)

Construyendo patrimonio. Mecenazgo y promoción artística entre América y Andalucía (55-76) [en prensa].

García Romero, M.C. (2019a). Antonia Rodríguez Sánchez de Alva y el arte de la pintura. En *XV Coloquio de Arte Aragonés "Las mujeres y el universo de las artes: una narración todavía incompleta"*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

García Romero, M.C. (2019b). La pintora Antonia Rodríguez Sánchez de Alva. Estado de la cuestión y nuevas aportaciones a su catálogo (en prensa).

Hidalgo Ogáyar, J. (2010). La familia Mendoza, ejemplo de patronazgo femenino en la Edad Moderna. En Levi, G. (ed. lit.) & Rodríguez Pérez, R. A. (comp.) *Familia, jerarquización y movilidad social (297-310)*. Murcia: Universidad de Murcia, 2010,

Martín, T. (2011). Mujeres, hermanas e hijas: el mecenazgo femenino en la familia de Alfonso VI. *Anales de Historia del Arte*, vol. extr. 2, 147-179.

Morales Martínez, A.J. *et al.* (2004). *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla y Fundación José Manuel Lara, vol. II, 89-108.

Pérez Serrano, J. & Román Antequera, A. (2006). Los proyectos del ferrocarril en la provincia de Cádiz en el siglo XIX. En *IV Congreso de Historia Ferroviaria*. Simposio dirigido por la Fundación de los Ferrocarriles Españoles y el Ente Público de Gestión de Ferrocarriles Andaluces de la Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía, Málaga.

Rueda Andrade, J.D. (2012). Queridas señoritas. Maestras en Lebrija entre 1900 y 1930. En Asociación Provincial Sevillana de Cronistas e Investigadores Locales (ASCIL) (ed.) *IX Jornadas de Historia sobre la Provincia de Sevilla. El Bajo Guadalquivir entre los siglos XVII y XX (265-277)*. Sevilla: Publidisa.

**CONCHA LAGOS (CÓRDOBA, 1907 – MADRID, 2007),
PERIPLO LITERARIO EN UN SIGLO DE ESCRITURA
CONCHA LAGOS, A LONG LITERARY JOURNEY IN A SPANISH
WRITING'S CENTURY**
Juana MURILLO RUBIO
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Una intensa vida intelectual a lo largo de cien años son el periplo, el viaje personal de una escritora a rescatar de sus no reeditadas e inéditas obras literarias. De este modo, como una poeta multidisciplinar e internacional, trazamos en este artículo la trayectoria vital y literaria de Concha Lagos desde Andalucía a distintos puntos geográficos dentro y fuera de España. “Moderna” para la vida de la época, la España franquista, “conservadora” por proximidad familiar y su propia formación católica. Liberal, luchadora, valiente frente a la censura y un largo etcétera de oscilaciones la llevaron a ser criticada por ambos bandos de una España dividida. Su no filiación política ni su integración en uno y otro modelo social (femenino) quedó diluida en las páginas de la crítica hasta los últimos años. Como otras mujeres de su generación, Concha encarna a esas mujeres de quienes habíamos olvidado su producción literaria y su bagaje intelectual.

Palabras clave: editora, intelectual, poetisa, Ágora, memorias.

ABSTRACT

An intense intellectual life over a hundred years is the journey, the personal trip of a writer to rescue from her unreleased and unpublished literary works. In this way, and as a multidisciplinary and international poet; in this article, we trace the vital and literary trajectory of Concha Lagos from Andalusia to different geographical points inside and outside of Spain. “Modern” at that time of the life (Francoist Spain), and “conservative”, due to its family proximity and its own Catholic formation. Liberal, fighter, brave in the face of censorship and a long etcetera of oscillations

led her to be criticized by both sides of a divided Spain. Their non-political membership or their integration in one or another social model (female) was diluted in the pages of the critique until the last years. Like other women of her generation, Concha embodies those women from whom we had forgotten her literary production and her great intellectual weight.

Key words: editor, intellectual, poet, Agora, memories.

1. PRESENTACIÓN

Cien años, todo un siglo, el xx, vieron pasear a la cordobesa Concepción Gutiérrez Torrero, (recuperada en los últimos años para la crítica y los lectores), a lo largo de una extensa geografía. Una intensa vida intelectual a lo largo de cien años son el periplo, el viaje personal de una escritora a rescatar de sus no reeditadas e inéditas obras literarias.

De este modo, como una poeta multidisciplinar e internacional, trazamos en este artículo la trayectoria vital y literaria de Concha desde Andalucía a distintos puntos geográficos dentro y fuera de España. “Moderna” para la vida de la época, la España franquista, “conservadora” por proximidad familiar y su propia formación católica, liberal, luchadora, valiente frente a la censura y un largo etcétera de oscilaciones la llevaron a ser criticada por ambos bandos de una España dividida. Su no filiación política ni su integración en uno y otro modelo social (femenino) quedó diluida en las páginas de la crítica hasta los últimos años. Como otras mujeres de su generación, Concha encarna a esas mujeres de quienes habíamos olvidado su producción literaria y su bagaje intelectual.

Desde Andalucía llega Concha a Madrid primero con su familia y después casada con Mario Lagos, a quien le uniría una intensa vida cultural en la capital en torno al medio siglo. Pasando por una estancia familiar en Segovia, Concha se instala en la capital, donde funda con Mario un estudio fotográfico, por el que pasará un gran elenco de artistas de distintas disciplinas. Su archivo,

conservado actualmente en la BNE se constituye en catálogo de relevantes personalidades que conformaron el contexto cultural de un buen número de años en la vida de una poetisa, editora, musa de artistas, anfitriona de una de las más relevantes tertulias del momento (los viernes de Ágora) entre otras actividades.

Muy conocida por haber sido musa de algunos artistas, el retrato de Concha no son sólo las pinturas que le dedica Anselmo Miguel Nieto. En 1974 “Amores” comenta en *ABC* de Sevilla: “Me gusta la casa de Mario y Concha... Ella trabaja en un rincón simple. O donde sea. Le es igual. Él, mientras la admira y relea sus escritos, le sirve en infinitas cosas. Ella es poeta por los cuatro costados. Y prosista...” (Gómez Gil, 1981: 59)

Los lectores y conocedores de la figura personal de Concha Lagos siempre nos hemos preguntado qué papel tuvo la cordobesa en la empresa fotográfica que regentó el matrimonio Lagos durante cuarenta años en la Gran Vía madrileña. Dada su inquietud personal y su afán de formación, esta andaluza sin estudios (así lo cuenta en numerosas ocasiones, la guerra paraliza sus estudios de Filosofía y Letras y no logra terminarlos) construye una personalidad no sólo integrada en el mundo literario del siglo xx, sino ser relevante y figura influyente en el mismo.

Su participación parece más que una colaboración, es un modo más de creación, dejando la parte técnica a su marido Mario Lagos:

En Palma de Mallorca, 3/07/1959 a Florencia M^a Ortiz:

_ ¿Usted colabora con las fotos?

_ Una colaboración puramente artística; posturas, enfoques...

_ ¿Qué piensa usted de su marido como fotógrafo?

Que supo crear un estilo y mantenerlo con dignidad, sin recurrir a trucos publicitarios ni dejarse atrapar por lo comercial. (Gómez Gil, 1981: 53)

2. DIVERSOS ESPACIOS GEOGRÁFICOS EN LA VIDA DE CONCHA LAGOS. DE ANDALUCÍA A UNA PROYECCIÓN INTERNACIONAL

2.1. Francia

La primera vez que Concha pisa suelo francés lo hace huyendo de la guerra. Las tropas nacionales están llegando a Madrid, la ciudad empieza a ver cómo sus habitantes buscan lugares donde refugiarse de los bombardeos. Concha Lagos sale de España hacia Francia en un viaje breve, ya que en 1937 se encuentra refugiada en una finca gallega propiedad de la familia de Mario en Vigo, la Seara.

En los años 30 el actor Carranque de Ríos, personalidad relevante en la vida de Concha, escribía al matrimonio Lagos desde París, desde donde relata su incursión en la bohemia, de la que escapa con algún giro de dinero que Concha le envía. Los últimos días de la vida del actor en el Madrid en guerra se recogen en la novela *La sombra del anarquista*. Andrés Carranque fallece el 6 de octubre de 1936 y la recreación de su literaria vida nos ha legado el testimonio de los últimos días de Concha en Madrid antes de su partida. Actor, periodista y snob, Concha conoce a Andrés al acudir a su laboratorio fotográfico a hacerse una foto “de medio cuerpo”. Concha le tilda de “dandy”, de hombre que se está construyendo un personaje. Le llama la atención el hombre, el personaje y el libro que lleva entre los brazos: *Zaratustra*. Carranque y ella volverán a verse y a conversar a lo largo del tiempo en numerosas ocasiones. La influencia de las lecturas de Andrés acompañará a Concha en su exilio gallego, allí recuerda su lectura en su primer libro en prosa, *El pantano*:

En el verano de 1936, asomados a la terraza de nuestra casa en el edificio Capitol, vimos pasar por la Gran Vía una riada de gente. Grupos de jóvenes, chicos y chicas, unos en autobuses y camionetas, otros andando, que se dirigían al cuartel de la Montaña. Todo tenía entonces un aire de fiesta.¹ ... (Lazcano, 2006: 295)

1 Sucesos en Madrid en octubre de 1936, relato de Concha Lagos.

Estaba decidido que nos iríamos a Galicia. Al final conseguimos que nos llevara un coche de la embajada argentina. De lo contrario no habríamos podido pasar, pues los militares estaban al otro lado de la sierra. Tampoco por el sur se podía salir de Madrid, sólo por la carretera de Barcelona y por la de Valencia... (Lazcano, 2006: 300)

[...] Era la última tarde que pasaríamos en Madrid y decidí ir a despedirme de Andrés. Mario estaba recogiendo algunas cosas en el estudio y yo baje sola a la calle, ya con una sensación de despedida de la ciudad... (Lazcano, 2006:301)

Antes de marcharse Concha va a visitar a Carranque. El encuentro nos muestra la postura más que ambivalente de la cordobesa. Andrés está enfermo en la cama, y Concha recibe de su pareja insultos y exabruptos. Una vez que el encuentro se torna más cordial, Concha le dice a Ena (combatiente compañera de Carranque) que va a ir con ellos a la sierra a “pegar tiros”. Se oye pasar a los milicianos; Ena abre la ventana y Concha dice: “unos milicianos levantaron el puño hacia nosotras. Yo también levanté vacilante el puño”².

La narración del primer libro en prosa de Concha Lagos, *El Pantano*, comienza con el traslado desde Francia a Galicia, al modo de un nacimiento, de una nueva vida:

Dan las doce. Las doce de la noche en una estación extraña, en un país extranjero. ¡Es la noche de Navidad!

Al fin se forma el tren y comienza el rodar monótono en las tinieblas devorando el espacio, la soledad del campo. También mi soledad quisiera ser devorada, la siento oculta en el alma, en lo más hondo de mi alma...

Ahora ya no es una estación extraña ni un país extranjero.... (Lagos, 1954: 9)

Una vez acabada la guerra, el matrimonio Lagos, al igual que el resto de los españoles, ha de reconstruir su vida. Ellos vuelven a

2 Aunque se trata de una ficción narrativa, el autor, Asís Lazcano recoge y transcribe una carta de Concha en la que cuenta estos últimos momentos antes de salir de Madrid.

Madrid pasado un tiempo y en 1942 se vuelve a abrir el laboratorio fotográfico con la esperanza de volver a levantar el negocio y sin esperar la intensa vida literaria que se gestaría posteriormente en el número 31 de la calle Gran Vía, donde trabajo, casa y tertulia serán el refugio y hogar del matrimonio.

La estancia en Galicia le ha proporcionado a Concha sus dos primeros libros: prosa y poesía son *El pantano* y *Balcón*. Ambos no saldrán a la luz hasta 1954 y, aunque fue animada por distintos pesos pesados de la literatura en español a publicarlos, Concha se arrepentirá posteriormente de la publicación de los mismos, alegando falta de experiencia creadora.

Treinta nueve años transcurren, según tenemos constancia, entre su primera salida a Francia y la invitación, en 1975, por parte de la Universidad de París para dar una conferencia; los viajes por Europa del matrimonio son esporádicos. La visita de la cordobesa le permite conocer el contexto cultural europeo, en un momento en que Concha es reconocida por su labor creadora además de por su labor editorial al frente de *Cuadernos de Ágora* y la editorial *Ágora*, sobradamente reconocida³. Diversos estudios y congresos han incidido en señalar a Concha como una mujer que desborda vida intelectual durante los años 50 y 60 en España, así como todo un siglo de existencia en el que asiste a dos guerras mundiales, la guerra civil y el nacimiento de un desarrollo tecnológico tan alejado de su Andalucía natal.

En la figura de Concha es difícil separar las apreciaciones personales de su escritura, su impronta queda reflejada en cada una de las obras que conocemos, así como en sus comentarios sobre diversas obras literarias de otros autores. Marie Chevallier, profesora y escritora, cuyo interés en la poesía española ya había generado trabajos como, por ejemplo, el estudio de los temas fundamentales en la poesía de Miguel Hernández, pide a Concha Lagos que hable en la Universidad de París sobre la situación de la poesía española en la actualidad (años 70) y ella titula su intervención: “Panorama poético español desde el balcón de

3 No haremos referencia a esta faceta, ya que hay importantes estudios entre los que se encuentran los trabajos de Blas Sánchez y M José Porro que se recogen en la bibliografía del presente artículo, así como otras referencias bibliográficas sobre los mismos.

Ágora”, título que acoge su propia terminología vital e introduce sus propias isotopías literarias en el título y el contenido de la misma. Impartida el 28 de mayo de 1975 se incluyó en *Cahiers poétiques et de poésie ibérique et latinoaméricaine* de la Universidad de Nanterre. Concha recoge esta “charla”, como ella la llama, en su libro inédito de memorias *La madeja*, (obra inédita sobre la que trabajamos actualmente en el marco de conseguir la difusión de la obra total de la cordobesa). La citada charla recoge un pormenorizado retrato de la actualidad de los últimos años en la poesía española desde su experiencia personal. Si bien reduce el ámbito de estudio y la producción poética en España, explica en ella el nacimiento de la revista *Cuadernos de Ágora*, cómo se hace cargo de ella, quién compone su equipo durante el periodo en que ella la dirige y cuáles fueron sus más relevantes colaboradores. Así podemos conocer cómo Rafael Millán, a quien ella sustituye, tras haber aportado una gran cantidad de dinero para sacarla a flote, le reconoce que la revista es clandestina: no está registrada en la Dirección de Prensa, ni autorizada para publicarse. Esta cuestión, no menor, lleva a Concha a solicitar dichos permisos sin poder figurar como directora de la revista. La tirada de unos cien ejemplares por número y escasas páginas termina siendo dirigida por un nombre que la propia Concha no nombra (Lagos, 1975: 13)⁴.

La mayor diatriba la dirige Concha sobre o contra la poesía social. Observa en ella una excesiva teatralidad, una farsa “político social” en la que se dejaron de lado autores no afiliados, temáticas no pertinentes y una honda tradición lírica de la que bebe la propia Concha. Por este y otros motivos se muestra resentida por su falta de inclusión en algunas antologías de poesía de reconocido prestigio y popularidad.

2.2 Formación lectora

Pero su recorrido fuera de España, decíamos, no es sólo espacial, sino espiritual. Concha escapa de una España encerrada en su contexto histórico por todos conocido, y lo hace de diversos modos. Los viajes a Europa con Mario son parte de su rutina,

4 Se trata de Emilio González Navarro.

aunque no tan frecuentes como ella deseaba; su esposo se encuentra enfermo desde hace años. No obstante, la labor editorial en *Ágora* le permite ocuparse de la correspondencia que llega de distintas universidades de EEUU, de Hispanoamérica y de Europa, como así recoge en la conferencia citada anteriormente. Una comunicación fluida entre distintas instituciones con las que el intercambio cultural integra la labor editorial entre los volúmenes publicados por Concha y los recibidos desde fuera de España. América y Europa son destinos de algunos autores con los que la cordobesa mantiene una interesante correspondencia⁵ y a los que *Cuadernos de Ágora* dedica algún número conmemorativo.

Correspondencia por ejemplo con: Jorge Guillén, París, Cambridge, 1955- 1967; Claudio Rodríguez, Nottingham, 1959; Clara Silva, París, Montevideo, 1956-1957; Julia Uceda, Michigan State University, 1966-1967; o Juan Cano Ballesta, Boston University College of liberal arts 1973, con quienes crítica literaria, amistad, gestiones literarias y otros temas se desgranar de un interesante epistolario.

La labor editorial permite a Concha relacionarse con autores a quienes el exilio político nunca dejó interrumpir su comunicación con el mundo cultural español: Rafael Alberti, Luis Cernuda, León Felipe o Emilio Prados. Mención aparte merece Federico García Lorca, a quien sitúa en su “eterno exilio sin remedio” y a quien también dedica un monográfico.

La presencia en el país a causa de las intermitentes enfermedades de Mario, no detienen su afán de publicación. Su larga trayectoria vital, oscilante entre sus exilios e “insilios” interiores (Correcher: 2010-2011) también nos desvelará un espíritu reivindicador. La censura detiene y retiene las publicaciones de *Cuadernos de Ágora*, pero Concha logrará publicar sus números conmemorativos a García Lorca y Miguel Hernández, así como su homenaje a Rafael Alberti, desde la distancia.

Europa y América: dos ámbitos geográficos presentes en una intensa correspondencia epistolar.

5 De sobra conocida por todos en los archivos de la BNE y a la que se han dedicado extensos trabajos recogidos en las referencias bibliográficas de este artículo.

Colega de publicación, Jean Aristeguieta, directora de *Lírica Hispana*, revista publicada en Venezuela que dedica el número 220 a Concha Lagos, comparte con la cordobesa el gusto por los autores europeos que incluyen dentro de cada uno de los números de sus respectivas publicaciones. Estudiado por Estrella Correcher (2014) la relación entre las dos editoras contemporáneas supone una doble vía de influencia y transmisión de información poético-editorial en un contexto poco favorable a la dirección femenina de empresas de tal difusión.

2.3 Viajes e influencias literarias

El afán evocador en la obra de Concha Lagos es un elemento vertebrador de su obra. Se ha señalado en numerosas ocasiones la presencia del escenario andaluz de la infancia así como el influjo de los autores españoles a los que lee con devoción. Entre ellos, el más predominante, Juan Ramón Jiménez.

Lugares comunes, contextos culturales o referencias literarias forman parte de una obra a quien Alfredo Gómez Gil (1981), saliendo del marco común del comentario sobre la obra de Concha, se aplica a realizar una lectura comparada entre la obra de la cordobesa y otros referentes del panorama literario universal. Presenta algunas propuestas que aún no han sido revisadas y escasamente comentadas (entre otros con Ernest Hemingway (la individualización de los personajes le parece semejante), Kenneth Patchen, Archibald Macleish, Edna St. Vincent Millay o May Swenson. Sorprende la similitud en el popularismo entre la canción, tan señalada a lo largo de toda la obra poética de Concha, y el popularismo del americano Rod McKuen, con quien comparte tres focos de interés: la espiritualidad, el amor y la naturaleza. En ambos se encuentra un parecido sufrimiento en soledad por ausencia del amor, y en ambos un semejante empleo simbólico del agua como ente liberador.

El librito *Luna de Enero*, de sugerente edición juanramoniana, publicado en 1960, presenta un asunto recurrente: la absoluta presencia del tema amoroso que había observado en la poesía de otra autora, Elisabeth Barret Browning, (06/03/1806-1861, Reino Unido) quien influye en Emily Dickinson (con quien también

este autor encuentra cierta semejanza con la obra de Concha, especialmente entre el ritmo poético de *Balcón* y la concepción rítmica de la obra de Dickinson).

La diferencia que encuentra entre la poesía de Concha y la de la también inglesa Denise Levertov (1923-1997) es abrumadora. Sin embargo, insiste Gómez Gil en señalar la coincidencia en los modos de terminación de un buen número de poemas, al modo de un colofón poético que logra sintetizar conceptos, para lo cual selecciona el libro *Los Anales*:

Tanto Concha como Denise Levertov poseen la infrecuente habilidad de saber definir y terminar el poema de tal manera que las palabras y símbolos poéticos contenidos en la estrofa desemboquen, sin ser necesariamente prolongación de sentido en la siguiente, siendo también derramable en la anterior. Cada palabra abre el camino a la siguiente e igual ocurre con la estrofa. Esto hace que la mayoría de sus obras animen al pensamiento en progresiva fluidez imaginativa dentro de una coherencia con la motivación específica...

Sinfonía novena

La música crecía

Liberando de nieblas las alturas...

Amigos ¡cantemos! (Gómez Gil, 1982: 275)

Testimonio de sus influencias literarias, a modo de diario, *El Pantano* deja constancia de las lecturas que forman parte de su acervo cultural. La soledad de Galicia, en su exilio peninsular, le acerca a alguno de sus libros preferidos, a quienes considerará verdaderos amigos cuando el ambiente hostil familiar la atosiga y la presiona. En la nómina la lectura es bastante europeística: junto a los clásicos como las *Églogas* de Virgilio sus libros de cabecera serán: *Fausto* de Goethe, recreaciones históricas como *Disraelí* de Maurois, *El brazalete de rubíes*, de A. Kuprin *La resurrección* de Merejkovsky o *Diario íntimo*, Henri-Frédéric Amiel.

Pero Concha tiene en mucho aprecio un libro de memorias, *Diez años de destierro* de Madame de Staël, que la acompaña en

su soledad gallega. Exilios, insilios o como queramos llamarlos, los momentos de desánimo la invitan a refugiarse en su lectura. La apasionante existencia de esta ginebrina, Anne Louise Germaine Necker, francesa de padres suizos, es un atractivo para una mujer con quien Concha compartirá algunos aspectos de su vida. El destierro promovido por Napoleón Bonaparte sobre una activista mujer a todos ojos incómoda fue castigada por su oposición a la política impuesta después de la Revolución Francesa. Aunque Staël se manifiesta a favor de la misma y acoge los principios revolucionarios, su deriva vital la lleva a defender con firmeza la monarquía borbónica. Sus libros, de corte literario y filosófico, gozan de un gran éxito de público, lo que la convierte en un personaje peligroso a ojos de Bonaparte. La turbulenta experiencia le lleva a escribir estas memorias que Concha lee; ella, por su parte, comienza su carrera literaria publicando sus primeros escritos literarios subtitulados “Diario de una mujer” (*El Pantano*, 1954) y decide escribir sus memorias (incidiendo en sus retiros obligados) una vez dadas por finalizadas sus actividades editoriales, aunque parece que nunca dejó de escribir y recitar algún que otro poema.

Ambas contraen matrimonio siendo muy jóvenes con hombres más mayores que ellas (17 años para Staël, 20 años en el caso de Mario). Ambas tienen una vida libre en cuanto a relaciones amorosas conocidas. Staël se separa de su marido y tiene otros amores, pero ya tiene otros hijos de sus amantes estando aún casada con Staël. A Concha se la relaciona sentimentalmente con Anselmo Miguel (pintor que la inmortaliza y con quien mantiene una íntima correspondencia durante su exilio) y Medardo Fraile, relevante prosista que la anima a publicar su obra en prosa.

Herederas del salón literario al que ya acudiera en casa de su madre, donde conoce a Diderot, entre otros, Madame Staël preside una tertulia literaria al modo de Concha en su casa de Gran Vía, un lugar de encuentro donde la literatura es la protagonista. En la comparación, la francesa, heredera de los símbolos de la revolución llevó una vida beligerante en el plano personal y político que quizá en Concha no se dio en exceso debido a su estancia en España durante la dictadura franquista, la dedicación

a su marido y una postura personal de inquieta melancolía. Ambas portan el apellido de sus esposos, en el caso de Concha a modo de hijos que cree no haber podido darle. Mujeres geniales e incomprendidas, como otras muchas silenciadas por la historia, como la Safo de Madame Staël, a quien dedica una obra. Otras tienen también nombre de mujer, *Delphine* o *Corinne* influyen en Fernán Caballero quien firma como “Corina” algunos de sus escritos.

Concha Lagos tiene una obra aún por reeditar y aún por estudiar. El acercamiento a su personalidad literaria y empresarial en la España del medio siglo no debía quedar diluida en una intelectualidad reducida al ámbito español del medio siglo. El autodidactismo de esta andaluza viajera, lectora, empresaria y, más que moderna y conservadora a su vez, podemos verla fuera de los límites geográficos y espirituales ibéricos para plasmar una internacionalidad más que relevante a lo largo de su extensa vida. Rainer M^a Rilke, poeta de referencia para Concha y al que recurre en numerosas ocasiones, parece hacer un retrato de la andaluza en *Cartas a un joven poeta*⁶: “Llegará un día en que aparecerá la mujer cuyo nombre ya no significará algo opuesto al hombre, sino algo propio e independiente; nada que haga pensar en complemento ni en límite, sino únicamente en vida y en ser: el humano femenino”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bayo, E. (1994), *La poesía española en las antologías (1939-1980)*. Lleida: Pagès.
- Benegas, N. (2008). “Concha Lagos y la poesía femenina de su tiempo”, *Concha Lagos en el panorama literario de su tiempo*, Diputación provincial de Córdoba, 2011, Actas del seminario Concha Lagos en el panorama literario de su tiempo, Córdoba, 28 al 30 de abril de 2008, (135-150).

⁶ Publicado por primera vez en 1929 con el título *Briefe an einen jungen Dichter*.

- Conde, C. (1954). *Poesía femenina española viviente*. Madrid: Arquero.
- Correcher, E. (2014). “La revista Cuadernos de Ágora y sus relaciones con Latinoamérica”, *Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, (9), 140-156.
- Escobar, F. J. (2012). “Nueve cartas inéditas de José Ángel Valente a Concha Lagos. Con Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso al fondo”. *Revista de filología de la Universidad de La Laguna*, (30), 185-200.
- Gómez Gil, A. (2008). “Testimonio lírico de una gran mujer”. *Concha Lagos en el panorama literario de su tiempo*, Diputación provincial de Córdoba, 2011. Actas del seminario Concha Lagos en el panorama literario de su tiempo, Córdoba, 28 al 30 de abril de 2008, 177-194.
- Gómez Gil, A. (1981). *Concha Lagos bajo el dominio de la literatura comparada*, Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos.
- Julià, E. (2010-2011). “Los siete itinerarios del exilio interior de Concepción Gutiérrez Torrero (Concha Lagos)”. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, (46). Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero46/colagos.html> [Fecha de consulta 03/04/2019]
- Lagos, C. (1959). “Lagos. Las ediciones poéticas de «Ágora», *El libro español: revista mensual del Instituto Nacional del Libro Español*, (17), 277-278.
- Lagos, C. (1954). *El Pantano*. Madrid: Exlibris.
- Lagos, C. (1954). *Balcón*, imprenta Bachende.
- Lagos, C. (1966). *Los Anales*, Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, Col. Juan Ruiz, XIII.
- Lagos, C. (1975). *La madeja*. Inédita. (Original en BNE)
- Lazcano, A. (2006). *La sombra del anarquista*. Madrid: Martínez Roca.

- Manrique de Lara, J. (1981). “Concha Lagos, enclave generacional de los años cincuenta.”. *El libro español: revista mensual del Instituto Nacional del Libro Español*, (277), 4-6.
- Miró, E. (1976). *Antología 1954-1976*, Barcelona: Plaza y Janés.
- Murillo Rubio, J. y Castán Andolz, R. (2016). “Crítica literaria y amistad. Maestros y poetas en los 50. Correspondencia de Concha Lagos en *Cuadernos de Ágora*, POESCO. Recuperado de <http://www.poesco.es/>, [Fecha de consulta: 03/04/2019].
- Murillo Rubio, J. (2015). *CLAGOS*. Proyecto de humanidades digitales, EVI, Recuperado de <http://evi.linhd.uned.es/projects/clagosdigital/om/> [Fecha de consulta: 03/04/2019]
- Ramos Ortega, M. (2001). *Las revistas literarias en España entre la Edad de Plata y el medio siglo*, Madrid: La Torre.
- Ribes, F. (1983). *Antología consultada de la joven poesía española*, Valencia: Prometeo.
- Sanabria Cañete, P. (2011). “Concha Lagos en sus espacios”. *Concha Lagos en el panorama literario de su tiempo*, Diputación provincial de Córdoba, 2011, Actas del seminario *Concha Lagos en el panorama literario de su tiempo*, Córdoba, 28 al 30 de abril de 2008, 213-218.
- Sánchez Dueñas, B. (ed.) (2013). *Concha Lagos en el panorama literario de su tiempo*. Diputación provincial de Córdoba, 2011, Actas del seminario *Concha Lagos en el panorama literario de su tiempo*, Córdoba, 28 al 30 de abril de 2008.
- Sánchez Dueñas, B. (2013). “Aportaciones andaluzas al canon del grupo poético del 50: paradojas de una marginación, *Ámbitos, Revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*, (29), 41-52.
- Sánchez Dueñas, B. (2008). “Actualidad y novedad desde la revisión crítica”, *Concha Lagos en el panorama literario de su tiempo*, Diputación provincial de Córdoba, 2011, Actas del seminario *Concha Lagos en el panorama literario de su tiempo*, Córdoba, 28 al 30 de abril de 2008, 7-52.

Sánchez Dueñas, Blas y Porro Herrera, M^a José. (2015). *Concha Lagos, agente cultural. Los Cuadernos de Ágora*, Madrid: UNED.

Palomo Ortega, A. (2016). “Perspectivas de la existencia en la obra poética de Concha Lagos”, *Prosemas: Revista de Estudios Poéticos*, (2), 35-58.

**MAESTRAS ESPAÑOLAS REPUBLICANAS EN EL NORTE
DE ÁFRICA: DEPURADAS Y REPRESALIADAS POR EL
FRANQUISMO**

**SPANISH REPUBLICAN WOMEN SCHOOL TEACHERS IN
NORTH AFRICA: PURGEDS AND VICTIMS OF REPRISALS BY
THE FRANCO REGIME**

María Isabel GARCÍA LAFUENTE
Universidad de Sevilla

RESUMEN

La ilusión y la efervescencia social que generó en el ámbito educativo la proclamación de la Segunda República se dejó sentir, al igual que en la península, en los docentes de las posesiones españolas del norte de África. En este artículo trataremos varios casos concretos de maestras del Protectorado español de Marruecos y de las plazas de soberanía de Ceuta y Melilla, así como de las escuelas nacionales en Tánger y Casablanca, que participaron de manera significativa en la política progresista del momento. Aunque su participación quedó mayormente invisibilizada por no soler ostentar cargos directivos en los partidos o sindicatos, hubo maestras que se significaron públicamente e incluso llegaron a destacarse más que otros compañeros varones. La sublevación militar del 17 de julio de 1936 puso fin a la breve experiencia republicana, y dio paso a una violenta e inmediata represión. A esta le siguió otra fase represiva, continuada y profunda, que cambió por completo la educación en nuestro país: la depuración de la enseñanza. Veremos cómo esa participación en la política de izquierda fue la causa determinante para que muchas maestras fueran expulsadas de la enseñanza, sancionadas y represaliadas.

Palabras clave: maestras, norte de África, republicanas, depuración, franquismo

ABSTRACT

The excitement and social upheaval that the proclamation of the Second Republic generated in the educational field was felt, as in

the peninsula, by the school teachers of the Spanish possessions in North Africa. In this article we will deal with several specific cases of teachers of the Spanish Protectorate of Morocco and the “places of sovereignty” of Ceuta and Melilla, as well as of the national schools in Tangier and Casablanca, who played a significant role in the progressive politics of the moment. Although their participation was largely invisible because they did not hold leadership positions in the parties or unions, there were women school teachers who expressed themselves publicly and who even stood out more than other male companions. The military uprising of 17 July 1936 put an end to the brief republican experience and gave way to a violent and immediate repression. This was followed by another repressive phase, a continuous and profound one, that completely changed education in our country: the purge of education. We will see how the participation of teachers in left wing politics was the decisive cause for many of them to be sanctioned, retaliated and expelled from teaching.

Key words: women school teachers, North Africa, republicans, purge, Franco regime.

1. CONSTITUCIÓN DE LAS COMISIONES DE DEPURACIÓN

El golpe de Estado del 17 de julio de 1936 contra la Segunda República se inició en Melilla, al que se sumaron de inmediato las fuerzas rebeldes en Ceuta y en las principales ciudades del Protectorado español de Marruecos. Los sublevados ocuparon la zona colonial española norteafricana de manera expeditiva, ejerciendo una dura represión militar desde el primer momento con un alcance desproporcionado ante la escasa resistencia civil y armada al golpe, de lo que da buena muestra la cifra de más de 800 fusilados en todos estos territorios (Sánchez, 2004: 425; Feria y Ramos, 2016: 185-186).

A las ejecuciones se sumaron detenciones masivas, internamientos en campos de concentración y sometimiento a consejos de guerra de todas las personas declaradas enemigas del “nuevo” orden, principalmente aquellas que se significaron

públicamente durante el período republicano a favor de las políticas progresistas impulsadas en su primer bienio.

Los maestros y maestras jugaron un papel destacado en la renovación pedagógica propiciada por la República y comenzaron a transmitir valores que hasta entonces no se habían llevado a la práctica en España, como la enseñanza laica, la coeducación o la libertad de culto y conciencia de los docentes. Por otro lado, y como parte que eran de la élite intelectual del país, hubo un número importante de docentes que también se implicó en la vida política del momento, llegando incluso a liderar partidos y sindicatos. Esto fue especialmente relevante en los espacios coloniales, que estaban altamente militarizados, donde había una población mayoritariamente conservadora y los partidos políticos estaban prohibidos en el Protectorado marroquí. Por tanto, aquellos que tuvieron una participación política o sindical significativa lo hicieron siempre en clandestinidad y bajo una atenta vigilancia.

El 21 de julio de 1936, solamente cuatro días después del golpe, y estando ya todo el territorio sometido a las fuerzas de Franco, se creó en Tetuán la primera Comisión de Depuración de Funcionarios Civiles españoles para someter a una purga política e ideológica a todo el funcionariado de la zona al servicio de España (Azzuz, 1997: 137). En la península no se crearon las comisiones de depuración hasta el 8 de noviembre de 1936, según el Decreto nº 66¹. Dicho Decreto entraría en vigor el 25 del mismo mes en Ceuta y en Melilla a petición de José Figuerola Alamá, comandante de Estado Mayor retirado e inspector de Enseñanza del Protectorado y de las plazas de soberanía desde agosto de 1936, con la aquiescencia del alto comisario Juan Beigbeder².

Pasados unos meses de la sublevación y realizada la purga de los primeros momentos, esta práctica se institucionalizó y se reorganizó progresivamente, adoptando las autoridades coloniales las mismas medidas que se establecieron en la península para darle

1 *Boletín Oficial del Estado*, nº 27, 11/11/1936, p. 153.

2 Escrito de José Figuerola Alamá enviado al alto comisario, firmado en Tetuán el 25-11-1936, Archivo General de la Administración (AGA), Sección África, Delegación de Educación y Cultura, 81/6041, carpeta “Comisiones depuradoras”.

un carácter oficial y para gestionar el volumen de expedientes cada vez mayor. De esta forma, en el Marruecos español se crearon comisiones de depuración en cuatro de las cinco regiones en las que se dividía geográfica y administrativamente el Protectorado: la Comisión Depuradora de la Región de Yebala, la Occidental, la del Rif, y la Oriental. Estas comisiones estuvieron dirigidas por los interventores de cada región, todos ellos mandos militares que ostentaron la responsabilidad “personal y directa” de llevar a cabo la depuración, recopilando información sobre la conducta privada y pública y la ideología del personal docente, administrativo y subalterno de los centros de su jurisdicción territorial, evaluando avales y antecedentes, y proponiendo confirmaciones o ceses de los expedientados. Este proceso terminaba con el visto bueno del delegado de Asuntos Indígenas y la resolución final del alto comisario³.

El objetivo de la depuración quedó definido en la Circular que José María Pemán, presidente de la Comisión de Cultura y Enseñanza del Gobierno de Burgos, dirigió el 7 de diciembre de 1936 a todas las comisiones estableciendo las pautas de actuación, y que entró en vigor en el Protectorado el día 22 de diciembre. En ella, además de calificar a los maestros y maestras de la República como “los envenenadores del alma popular” y referirse a ellos como “individuos que integran esas hordas revolucionarias”⁴, se definía la depuración con un fin claramente punitivo y también preventivo, siendo manifiesta desde entonces la dureza con la que se realizó la purga del Magisterio.

1.1. Las cifras

La investigación realizada hasta la fecha nos revela que 626 personas pasaron por la depuración franquista en el norte de África, concretamente en los territorios del Protectorado español de Marruecos, Ceuta y Melilla y también los docentes de las escuelas españolas de Tánger, Protectorado francés y Argelia.

3 Circular de la Sección de Personal de la Secretaría General de 9 de septiembre de 1936, *Boletín Oficial de la Zona de Protectorado español en Marruecos* (BOZPEM), nº 25, 10/09/1936, págs. 861-862.

4 BOZPEM, nº 36, 31/12/1936, págs. 1118-1120.

El 55,1% fue confirmado en el cargo, es decir, siguió ejerciendo la profesión sin sanción alguna. En este grupo hay una equidad entre el número de hombres (171) y mujeres (174). Frente a este, tenemos el grupo de los sancionados, que fueron el 35,5%. En este caso la diferencia por sexo es mucho más relevante: 182 hombres sufrieron algún tipo de sanción frente a 40 mujeres. Las sanciones impuestas fueron varias y de distintas intensidades: expulsión definitiva o temporal del puesto, reducción del salario, prohibición para ocupar cargos directivos y de confianza, etc. No obstante, no debe olvidarse que la depuración administrativa no fue la única medida represiva que se aplicó, pues las represalias se ejecutaron de muchas y diversas formas: fusilamiento, prisiones y campos de concentración, incautación de bienes, expedientes de responsabilidades políticas, sentencias dictadas por tribunales militares, multas, destierros y exilios. En definitiva, una represión exhaustiva y asfixiante que garantizó la eliminación de los opositores y que, al mismo tiempo, aseguró la adhesión ideológica del funcionariado y del aparato del Estado a los dogmas del nuevo régimen.

2. ELLAS: MAESTRAS DEPURADAS, ACUSADAS Y SANCIONADAS

El número de mujeres que contaron con carnés de afiliadas a partidos o sindicatos y que, además, tuvieron un notorio papel en la vida pública, fue menor que el de los hombres; el escenario político del momento era mayoritariamente masculino y comenzaba a feminizarse muy lentamente. Sin embargo, el hecho de que el porcentaje de sancionadas sea mucho menor que el de confirmadas no quiere decir que el proceso depurador fuera más tolerante con las mujeres: todas aquellas que se significaron políticamente fueron igualmente sancionadas que los hombres, y lo fueron con un matiz moral añadido que cuestionaba su actitud y su comportamiento.

De esta forma, las mujeres fueron objeto de crítica por defender sus ideas en conversaciones “con varonil energía” o ser de “carácter poco femenino”⁵, como le ocurrió a Carmen Ruiz García, cesada

5 AGA, Intervención Territorial de la Región de Yebala, 81/5652, legajo 3881.

por ser “simpatizante” del Partido Comunista, aunque no pudieron probar su filiación. Los hombres, por su parte, fueron en algunas ocasiones acusados por rasgos considerados exclusivos de la mujer, lo que podía llegar a endurecer las sanciones ya impuestas por levantar rumores públicos de una “acusada anormalidad sexual y modales afeminados”⁶. María Gudín Fernández, que fue la única mujer que llegó a ocupar el cargo de inspectora de Enseñanza del Protectorado, fue confirmada como maestra, aunque el cura de Tetuán no dudó en denunciarla por defender, en la teoría y en la práctica, la coeducación, lo que era “poco conforme con la sana moral”⁷. Al mismo tiempo, la “abnegación” en el ejercicio de sus funciones es una condición que veremos de manera recurrente en los expedientes de maestras confirmadas, mientras la supuesta influencia que ejercían sobre ellas los maridos “rojos”, y que en algunos casos sirvió como excusa para exculparlas, en otros fueron sancionadas, además de ser calificadas como “señora sin voluntad propia, débil de carácter, siguiendo las indicaciones de su esposo, ateo izquierdista acérrimo, le ayudaba en la empresa de la propaganda del ideal”⁸, como dijo el cura de Larache de Marina Velázquez Ayensa, refugiada en Tánger.

En estas acusaciones se evidenciaba, en cierto modo, la implicación consciente y activa de las mujeres en la política contraria a los sublevados, como las maestras de Tánger Teresa Martín y su compañera María del Socorro García Domínguez, ambas militantes de la Asociación de Mujeres Antifascistas de la ciudad y colaboradoras del conocido periódico republicano local *Democracia*. Teresa se refugió en Casablanca cuando el Consulado de España en Tánger pasó a manos de los golpistas, una vez que Francia e Inglaterra reconocieron el Gobierno de Burgos en 1939. María del Socorro fue dada de baja en el Escalafón de la zona y expulsada de Tánger por varias denuncias: por su apoyo al Gobierno, por pertenecer a la Asociación de Mujeres

6 AGA, Sección Educación, Expediente de depuración, 32/13183, legajo 518, expediente 2.

7 AGA, Sección África, Intervención Territorial de la Región de Yebala, 81/5652, legajo 3844.

8 AGA, Sección África, Delegación de Educación y Cultura, 81/6023, legajo 7, expediente 9.

Antifascistas, por comprar “prensa roja” y por ser amiga, entre otros, del maestro Juan Martínez Ortiz, del diputado por Ceuta Manuel Martínez Pedroso y de Dolores Llorca, conocida como “la Pasionaria de Tánger”. En 1951, después de varias solicitudes de reingreso de la maestra, la Delegación de Educación y Cultura de la zona expuso que no convendría incorporarla al Protectorado “por razones de índole moral y administrativa”⁹. Estuvo privada de ejercer su profesión de 1937 a 1953: 16 años.

En Tánger se reencontraron las hermanas Hortensia y Emilia Salvadores Izquierdo, junto con su madre Fidela. Hortensia era maestra en Sevilla y militaba en el PSOE y en la UGT y Emilia era maestra en Ceuta y tenía amistad con el diputado socialista Martínez Pedroso. Su padre, Cayo Salvadores, también maestro, fue fusilado en Algeciras el verano de 1936 por masón y por ser miembro de Izquierda Republicana. Emilia fue calificada por la Comisión Depuradora de Ceuta como mujer “extremista, mala española y mala maestra”¹⁰; a pesar de ello, el inspector José Figuerola dejó constancia de que su escuela estaba bien organizada. Hortensia, por su parte, fue tachada por la Comisión de Sevilla como “inmoral, enemiga de la religión, comunista y ramera”. En cambio, la Inspección de Enseñanza de Sevilla afirmó que había “cumplido sus deberes reglamentarios sin que tenga ni haya recibido queja alguna contra su conducta profesional, pública y privada”¹¹. Durante la guerra civil fue la directora del Grupo Escolar español de Tánger, hasta que tuvo que huir nuevamente con su madre y Emilia y buscar refugio en Casablanca, donde era también maestra su otra hermana, Amalia Salvadores. El comienzo del régimen de Vichy en Francia y en sus espacios coloniales hizo que tuvieran que abandonar la ciudad, y las hermanas junto con su madre emprendieron rumbo a México. Allí, Hortensia y Amalia dirigieron en Morelia dos casas-hogares de niñas republicanas exiliadas (Velázquez, 2014).

9 AGA, Sección África, Secretaría General de la Alta Comisaría (Sección de Personal), 81/3993, expediente 811.

10 AGA, Sección Educación, Expediente de depuración, 32/13183, legajo 518, expediente 10.

11 AGA, Sección Educación, Expediente de depuración, 32/12937, legajo 363, expediente 39.

Los familiares o las amistades de reconocida filiación masónica o izquierdista, como vemos, así como la Institución Libre de Enseñanza, fueron objeto de represalias, como le ocurrió también a la maestra Luisa Mellado Calvo, por ejemplo, que a pesar de estar en excedencia en el Protectorado desde 1933, fue dada de baja en la zona en 1938 por haber pertenecido a la Escuela Libre de Enseñanza y por ser amiga de un ex cónsul acusado de masón.

El contexto colonial también reveló otras concepciones del papel de la mujer española, la cual no era considerada apta por las autoridades para desempeñar las escuelas rurales marroquíes, aunque su adhesión al régimen estuviera más que probada. Lidia Suquet Figueras tuvo que abandonar el centro que le fue asignado en Uad Lau, pues el interventor de la cabila escribió a la Delegación de Asuntos Indígenas para que se nombrara a un monitor hombre para ese puesto pues, “no era conveniente que una señora regente una escuela marroquí”¹². Carmen Sancho Soto, maestra sustituta en la Región Oriental después del golpe, no pudo siquiera tomar posesión de su plaza en la escuela rural de Farhana, ya que el jefe del Negociado marroquí, Juan Antonio Martín Cotano (quien fundaría Falange Española en Uruguay en 1937), pidió su cese argumentando que: “resulta de todo punto inadmisibles el hecho de que una mujer se encuentre al frente de una clase de este matiz y que estos puestos han de estar ocupados siempre por hombres, con notoria ventaja para la disciplina y para la política”¹³.

Junto a 14 maestros con ejercicio en el norte de África que fueron fusilados por los sublevados, conocemos el caso de una mujer: Esther Serruya Assor. Esta maestra judía de Ceuta fue detenida en la cárcel de mujeres de “El Sarchal” y fusilada el día 2 de julio de 1937 en la Fortaleza del Hacho, después de ser condenada a muerte en consejo de guerra, al igual que su marido (Sánchez, 2004: 518). La causa de su fusilamiento fue supuestamente por espionaje y por realizar fotos de instalaciones

12 AGA, Sección África, Delegación de Educación y Cultura, 81/6027, legajo 11, expediente 33.

13 AGA, Sección África, Delegación de Educación y Cultura, 81/6030, legajo 9, expediente 11.

militares, aunque también pudiera ser debida a su actividad en los círculos antifascistas de Tánger (Martín, 2017: 330-331).

Hubo otra maestra condenada a la pena de muerte: Obdulia Guerrero Bueno. Era natural de Murcia y ejercía la profesión en Melilla donde, desde la dictadura de Primo de Rivera, se había destacado en la política de izquierda, militando en clandestinidad en el Partido Radical Socialista y afiliándose más tarde a Izquierda Republicana. La educación fue uno de sus principales focos de lucha; de hecho, ella y su compañera de profesión Aurelia Gutiérrez-Cueto Blanchard, estuvieron a la cabeza de las reivindicaciones por las que se consiguió la creación de la Escuela Normal en Melilla, de la que Aurelia fue su primera directora (Prado, 2007: 79, 94-96, 108-109). Esta última pasó después a ejercer en la península hasta que el 25 de agosto de 1936 fue fusilada en Valladolid (Escapa, 2019). Su hija, Elena Barahona, también maestra y afiliada a la CNT, fue expulsada del Magisterio y se exilió en Francia. De Obdulia sabemos también que colaboraba con la prensa local y que en 1933 publicó un artículo titulado “Feminismo”. En ese mismo año, fue la única mujer que firmó junto a otros compañeros del Partido Radical Socialista, entre los que se encontraba su hermano -y también maestro- Samuel, un manifiesto en contra de la candidatura que presentó el general José Sanjurjo para las elecciones de aquel año. Una vez que se produjo el golpe de Estado en 1936, fue detenida, expulsada de la enseñanza y condenada a la pena de muerte en 1937 acusada de “rebelión militar”, al igual que los demás firmantes del manifiesto. El consejo de guerra recogió varios informes sobre ella: el jefe de Falange declaró que “en las manifestaciones se la veía con el gorro frigio llevando la bandera roja”; el inspector de la Guardia Municipal la describió como una mujer “muy exaltada y extremadamente peligrosa”; el jefe de Orden Público dijo que era una mujer “lista, ilustrada, activa”, lo que la convertía, según él, en una maestra “muy peligrosa para la misión sagrada a ella encomendada”¹⁴. Finalmente, la pena le fue conmutada y cumplió condena en el campo de concentración de Zeluán y en otras prisiones de la península hasta 1943, cuando aún

14 Archivo Intermedio Militar de Ceuta, causa 1146/36, caja 77/10.

en los informes se la calificaba como un elemento “irredimible” y que no estaba preparada para salir a la calle. No nos consta su reingreso en la enseñanza. Su hermano, a quien también le conmutaron la pena de muerte, no pudo ejercer hasta 1960 y con numerosas sanciones administrativas.

Otras maestras no tuvieron una actividad política durante la República, sino después del golpe, como Paula Basilia Palencia, directora de la Escuela consular de Casablanca. Ejercía en Tetuán antes de ir al Protectorado francés, y gozaba del prestigio de ser una maestra culta y laboriosa. El golpe militar la sorprendió en Tetuán pasando sus vacaciones de verano, siendo dada de baja en el Escalafón del Magisterio y encarcelada varios meses en la Prisión Europea de la ciudad. Esta detención buscó esclarecer en qué medida influyó ideológicamente en ella su novio, el conocido maestro y dirigente socialista Eliseo del Caz, fusilado dos días antes de entrar ella en prisión. Fue al salir de la cárcel cuando Paula Basilia trabajó en favor de la causa republicana desde el Marruecos francés: dio conferencias de sensibilización sobre la situación de España, organizó recolectas entre la colonia republicana para enviar dinero, medicinas y hasta ambulancias a la península, y realizó varios viajes a Barcelona para evacuar a niños víctimas de la guerra. Incluso en clandestinidad continuó la lucha desde Casablanca durante el régimen de Vichy.

También se dieron otros casos particulares, como el de Julita Pérez Jiménez, maestra en Alcazarquivir, afiliada al Partido Radical Socialista de Granada y posteriormente a Izquierda Republicana de Ceuta. Cuando se produjo el golpe, prestó su adhesión a los sublevados en Marruecos, se afilió a Falange y llegó a ser nombrada jefa de la Asistencia Social. Pero este cambio político no fue suficiente: fue depurada por su pasado republicano y cesada definitivamente del cargo. Más tarde consiguió volver a ejercer en la zona.

Es interesante conocer un fragmento de uno de los pliegos de descargo de la maestra de Melilla Otilia Moreno Gaona. Esta mujer, madre de cuatro hijos, estuvo varios meses en prisión y las nuevas autoridades le prohibieron el ejercicio de su profesión y, con ello, su sustento. El motivo de su detención y de su expulsión

fue haber desempeñado una escuela municipal gestionada por la Agrupación Socialista, además de ser acusada de “izquierdista” y hasta “espiritista”. Encontrándose en tan difícil situación vital y económica, la maestra se dirigió a la Comisión Depuradora de esta forma:

Ni en uno ni en otro cargo tengo la más pequeña relación; en el 1º [izquierdista] por considerarlo una tontería impropia de mi seriedad y en el 2º [espiritista] por tener el pleno convencimiento de que no es actividad propia de mujer y mucho menos de madre. Esta se debe en absoluto a la buena crianza y educación de los hijos, en la que tengo orgullo de haberme excedido (...) y... porqué [sic] no decirlo, con mi fe inquebrantable en la Providencia que presenciaba mi titánica lucha, de madre. (...) Como Maestra, se somete a la Inspección y como mujer, la única nota de su personalidad es la de ser Madre en toda su acepción cristiana.¹⁵

Pese a nuevas y desesperadas solicitudes de reingreso, le fue denegado nuevamente en 1942 y se ratificó su separación definitiva del servicio.

Bien diferente fue la situación de Isabel Valentín Villanueva, quien había sido confirmada en el cargo y cuya solicitud de excedencia le fue aceptada en apenas dos semanas. Sirva un fragmento de dicha solicitud para mostrar los valores que primaban entre las maestras por su condición de mujer y cómo estas hacían uso de ello para dirigirse a la autoridad. El trato que recibían de dicha autoridad, sin embargo, dependía de la valoración política e ideológica que le mereciera la maestra en cuestión:

Teniendo en cuenta, por otra parte, las necesidades familiares de mi esposo (...) que, por repetidas enfermedades, se halla delicado de salud y necesita cuidados y régimen especial de alimentación, así como también que nuestros hijos reciban una educación religiosa y familiar en el seno del hogar, tanto al lado de su padre como de su madre, para hacer de ellos perfectos ciudadanos útiles a su Madre Patria en el futuro; y aunque lamentando, muy

15 AGA, Sección Educación, Expediente de depuración, 32/13094, legajo 446, expediente 4. Subrayado en el original.

sinceramente, tener que abandonar mi Escuela y la educación e instrucción de mis discípulas ya que mi vocación de Maestra la llevo enraizada en mi alma por servir a nuestra gran España; pero considerando que mi DEBER familiar es hoy lo primero en esta lucha interna de mis DEBERES¹⁶.

Otras maestras confirmadas, como Secundina Canet o Isabel Baltar, lo fueron por ser mujeres “de ideas sanas y de orden”, religiosas, cristianas, de “conducta y moralidad en consonancia con su cargo”, de “elevado espíritu patriótico y abnegación en el ejercicio de sus funciones”¹⁷. Tampoco pueden olvidarse otros casos de maestras que, a pesar de ser confirmadas en sus puestos de trabajo, no estuvieron exentas de sufrimientos y penalidades, como Carmen Murillo: su marido, José María Alario, también maestro, fue sancionado, sometido a un procedimiento sumarísimo y confinado en el campo de concentración de Zeluán.

3. CONCLUSIONES

La depuración franquista de la enseñanza en el norte de África, al igual que en la península, se saldó con más hombres sancionados que mujeres. Los casos de mujeres confirmadas nos dan ejemplo del modelo de mujer defendido por el franquismo: abnegada, sumisa, religiosa y, sobre todo, alejada de cualquier participación política que no fuera, por supuesto, la Falange femenina, organización que se ocupó de difundir el modelo de mujer del nuevo régimen. Los casos de las sancionadas nos demuestran cómo la depuración fue intransigente con las maestras que se significaron al igual que con los maestros, siendo acusadas además de “malas mujeres y malas españolas”, pues el hecho de participar en política, actividad considerada de dominio masculino, hacía que fueran desprovistas de su propia esencia de mujer. La depuración fue, en definitiva, exclusivamente política, ideológica y moral, nunca profesional. Más que la cualificación

16 AGA, Sección África, Secretaría General de la Alta Comisaría (Sección de Personal), 81/4085, expediente 4358. Mayúsculas en el original.

17 AGA, Sección África, Delegación de Educación y Cultura, 81/6022, legajo 41, expediente 74.

intelectual y educativa de los docentes, lo que se buscó con la depuración fue convertirlos en actores y propagadores de los ideales del franquismo. Las maestras fueron utilizadas como el medio ideal para transmitir, mediante la educación, el modelo de la mujer del nacionalcatolicismo que, en palabras de la profesora Carmen Agulló Díaz, era guardiana “de las tradiciones, fiel y sumisa reproductora de personas e ideología, mujeres piadosas, patrióticas y laboriosas” (Agulló y Fernández, 1999: 270).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agulló Díaz, C., & Fernández Soria, J. M. (1999). Depuración de maestras en el franquismo. *Studia historia. Historia contemporánea*, 17(0), 249-270. Recuperado de <http://revistas.usal.es/> [Fecha de consulta: 01/05/2019]
- Escapa, E. (24 de marzo de 2019). Capital del dolor. *Diario de Valladolid*. Recuperado de <http://www.diariodevalladolid.es/> [Fecha de consulta: 01/05/2019]
- Feria Vázquez, P., & Ramos Toscano, F. (2016). *Camino hacia la tierra olvidada. Guerra civil y represión en el Protectorado español de Marruecos, 1936-1945*. Huelva, España: Grupo CG Inmakor y Foro por la Memoria Histórica de Andalucía.
- Ibn Azzuz Hakim, M. (1997). *La actitud de los moros ante el Alzamiento. Marruecos 1936*. Málaga, España: Algazara.
- Martín Corrales, E. (2017). Mujeres republicanas en Ceuta (1931-1939): de la visibilidad a la cárcel, la tumba y el exilio. En J. Campos, A. Weil et al. (Eds.), *XIX Jornadas de Historia de Ceuta. La dimensión humana: biografías en Ceuta, el norte de África y el Estrecho de Gibraltar* (p. 321-350). Ceuta: Instituto de Estudios Ceutíes.
- Prado de la Fuente Galán, M., et al. (2007). *75 años de formación de maestros en Melilla (1932-2007)*. Melilla, España: Facultad de Educación y Humanidades de Melilla.
- Sánchez Montoya, F. (2004). *Ceuta y el norte de África: República, guerra y represión 1931-1944*. Granada, España: Nativola.

Velázquez Hernández, A. (2014). El proyecto de casas-hogar para los niños de Morelia (1943-1948). *Tzintzun. Revista de estudios históricos*, 59(0), sin numeración. Recuperado de <http://www.scielo.org.mx> [Fecha de consulta: 30/04/2019]

**PIONERISMO FEMENINO EN LA CINEMATOGRAFÍA
ESPAÑOLA: EL PAPEL DE LAS MUJERES EN LA
CONFIGURACIÓN DE LA MODERNIDAD FÍLMICA
FEMALE PIONEERS IN SPANISH FILM-MAKING: THE
ROLE OF WOMEN IN THE CONFIGURATION OF FILMIC
MODERNITY**

Patricia BARRERA VELASCO
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Este capítulo supone un breve recorrido por el papel que las mujeres tuvieron en el cine español de los primeros tiempos y tiene como objetivo mostrar su importancia en la conformación de la modernidad de la industria cinematográfica a través, fundamentalmente, de la dirección de películas.

Palabras clave: Pionerismo femenino, dirección de películas, modernidad, cinematografía española, primer tercio del siglo XX.

ABSTRACT

This chapter is a review of the role of women in the early Spanish cinema and its goal is to show their importance in the configuration of the modernity of the cinematographic industry, mainly through film-making.

Key words: Female pioneers, film-making, modernity, Spanish cinematography, Early Twentieth Century.

Cuando nos referimos al estudio de la presencia de las mujeres en la industria cinematográfica española de los primeros tiempos debemos hablar necesariamente de un panorama olvidado y, en buena medida, ocultado. A ello hacen referencia muchos de los críticos -dominan aquí las investigadoras- que se han acercado a este tema y que hace ya una década se referían a la escasez de bibliografía existente al respecto aunque, afortunadamente, esta situación se ha ido paliando poco a poco con diversos trabajos.

En este sentido, María Concepción Martínez Tejedor¹ (2007-2008: 315) indicaba ya en aquel momento que las noticias bibliográficas que se incorporaban sobre estas mujeres en los distintos manuales de cine aparecían fundamentalmente en diccionarios de directoras, catálogos de festivales de cine y en literatura crítica sobre feminismo. Martínez Tejedor recalca dos ideas fundamentales: por un lado, la presencia en el mundo cinematográfico de cineastas femeninas desde el principio y su posterior relegación de la historiografía. Y por otro, que su estudio se ha debido sobre todo a otras mujeres, fundamentalmente, desde perspectivas procedentes de la crítica feminista.

Las historias del cine al uso o bien no las mencionan o tan solo lo hacen de puntillas –muchas veces, como recuerda esta misma investigadora, sus nombres aparecen asociados al de sus maridos- y, cuando lo hacen, en ocasiones es solo para desacreditarlas. Son escasas, además, las ocasiones en que se ofrecen datos sobre ellas (316-319).

Como es sabido, en el contexto internacional destacan algunos nombres que resultan ya bastante conocidos, como el de Alice Guy, la considerada por muchos como primera cineasta. No entraremos, en esta ocasión, en el debate de si estamos ante la responsable de la primera película con argumento de la historia. En este sentido, algunos la consideran la primera persona que dirigió una película, antes incluso que Méliès. O Dorothy Arzner quien, muy conocida en su momento, participó en algunas de las grandes películas hollywoodienses; Ida Lupino, cuya fama se vio enriquecida también por su labor actoral; o la famosa Musidora, celeberrima estrella del cine francés.

¹ Véase su imprescindible *Directoras pioneras del cine español* (2016).

Con mejor o peor fortuna, fueron numerosas las mujeres que se pusieron tras las cámaras en el primer tercio del siglo XX; de hecho, es un dato conocido que había más directoras en la época del cine mudo que en la actualidad. Esta circunstancia, sin embargo, se subvierte en España, donde vamos a contar con un reducido grupo, no solo en aquellas primeras décadas, sino a lo largo de todo el siglo. Así, solo le podemos reconocer estatus verdaderamente profesional a Rosario Pi y ello ya en los años treinta.

Si tomáramos en conjunto las películas hechas por estas y otras narradoras audiovisuales nos daríamos cuenta de las dificultades con las que nos encontramos para hablar de un cine de mujer, pero sí podemos decir que las películas hechas por mujeres suelen tener algunos puntos en común; por ejemplo, suelen dar preeminencia a determinados temas en sus filmes. Sin embargo, esa cierta homogeneidad podría deberse al hecho de que son mujeres o al hecho de que constituyen una minoría en el seno de la industria y a que han ocupado siempre una posición marginal dentro de ella.

Martínez Tejedor nos recuerda que

se ocupan de forma preponderante de asuntos feministas: dan a su obra un enfoque político y social, reivindicativo, buscando una proyección externa para los asuntos que se plantean, siempre situándose del lado de la mujer como la parte débil de la historia (2007-2008: 320).

Aparecen, entonces, tópicos como la maternidad, el aborto, el control de natalidad, la sexualidad femenina, la violación, la violencia contra las mujeres, la menopausia, que se muestran de forma más tangencial en el cine hecho por los hombres (320).

Como señala esta autora, es frecuente, también, que sus primeras películas tengan tintes autobiográficos, casi confesionales, y que otorguen a sus historias un tono íntimo, introspectivo, a la vez que escasea en ellas la presencia del humor y la frivolidad. En las ocasiones en que aparece el factor humorístico, este lo hace bajo una capa mordaz y un tono de denuncia.

Del mismo modo, resulta también problemático determinar qué géneros filmicos han preferido -y prefieren, de forma general- las cineastas. Por ejemplo, se puede leer en buena parte de la bibliografía crítica que el melodrama es un género fundamentalmente femenino, pero habría que replantearse verdaderamente esta afirmación, pues hasta el *western* tiene a veces una enorme influencia melodramática. Sin embargo, es bien cierto que tradicionalmente las mujeres han preferido en menor medida incursionar en el *western*, la ciencia ficción o el terror. Y lo que sí resulta evidente es que, por ejemplo, el cine lésbico (si es que podemos utilizar esta denominación) es casi exclusivamente de autoría femenina.

El gran escollo que históricamente han arrastrado las mujeres de la industria cinematográfica, cuestión que sigue prevaleciendo hoy día, son las dificultades en la producción y el acceso a la financiación. Por eso, aquellas primeras cineastas españolas tuvieron que optar muchas veces por crear su propia productora (como Rosario Pi) -de forma individual o en colaboración con otras mujeres, pero sobre todo con sus maridos u otros compañeros-, o por llevar a cabo otros trabajos que les permitieran ganar dinero.

Por esta razón, muchas de ellas tuvieron que ser polifacéticas y casi siempre desempeñaron actividades artísticas o cercanas al cine, como la literatura o la práctica como profesoras de interpretación.

En este sentido, Martínez Tejedor (2007-2008: 322) distingue dos tipos de cineastas, las profesionales y las diletantes, autoras que hicieron un par de películas, pero que se dedicaron fundamentalmente a otras tareas, sobre todo actorales. Muchas de ellas no solo destacaron en el campo de la interpretación, como Helena Cortesina, sino también en la redacción de guiones. Aquí podríamos citar a guionistas de gran reputación en el ámbito internacional como Thea von Harbou, que escribe para Fritz Lang; Ruth Gordon, quien junto a su marido dio fama a Katharine Hepburn y a Spencer Tracy, o Alma Reville, que escribió numerosas películas para Hitchcock.

La labor de las mujeres en la industria fílmica de las primeras décadas no se percibe solo en la dirección, la interpretación

-campo en el que sin duda más domina su presencia- y la escritura de guiones, sino que participaron también en otras tareas fundamentales como la decoración. Explica Laura López Martín al respecto:

El decorador también coordinaba a un grupo de especialistas que ayudaban a su labor, como jardineros, atrezzistas, o el equipo de los primitivos efectos especiales, e incluso se coordinaba con el vestuario, que también podía ser alquilado ahorrando costes y obteniendo rapidez. En el personal fijo de los estudios aparecían estos profesionales, generalmente mujeres, bajo el denominador de costureras (2009: 90).

Igualmente destacable es la figura del *script*, descrita así por esta investigadora:

La necesidad de rodar los planos de manera discontinua para abaratar costes, provocó la aparición del *script*, conocido en España como secretaria de rodaje al ser desarrollado generalmente por mujeres. Considerada una ayudante del departamento, entre sus cometidos se encuentra la continuidad de rodaje, la duración de la toma, el tipo de lente utilizado y en señalar en qué parte de la imagen los diferentes actores hacían sus entradas y salidas. El rodaje de planos de manera discontinua, hizo también necesario la utilización de pizarras que identificaran cada plano para facilitar el montaje. La pizarra se situaba delante de la cámara para que quedase registrada la información que identificara el plano; con el sonido se añadió un listoncillo apareciendo la claqueta que permitía identificar el inicio de la toma de imagen y de sonido para poder sincronizarlas. Dentro de este departamento, una vez introducido el cine sonoro, van a aparecer los controladores de diálogo, tarea que será asumida por la secretaria de rodaje (2009: 88).

Además, en el período del cine silente, las mujeres tenían un papel primordial en la coloración de los fotogramas, pues resultaban las candidatas perfectas para esta tarea al tener las manos más pequeñas. Sin ir más lejos Julienne Mathieu, esposa

de Segundo de Chomón, el gran pionero español, se dedicó a este cometido.

Pero volvamos a las directoras. Solo hace falta echar un rápido vistazo a la literatura crítica que se ha dedicado a su estudio para constatar que casi siempre se alude a la mirada que impregna su cine, esto es, a la mirada femenina. Se ha tratado de analizar su perspectiva particular sobre los temas y la presentación de los personajes, es decir, comprender las constantes de sus enfoques filmicos. Este asunto se presta, desde luego, a un jugoso debate.

Si asumimos que las películas hechas por mujeres adoptan una mirada femenina y si, de alguna manera, esa mirada estandariza de alguna manera su cine, podríamos hablar de que existe entonces un cine de mujeres. Muchos críticos, desde luego, no aceptarían esta clasificación, porque puede que no se ajuste auténticamente a la realidad, aunque las cineastas opten muchas veces por los mismos aspectos o elementos temáticos o se enfrenten a situaciones similares en el ámbito de la producción.

Sobre esto han reflexionado diferentes investigadoras y, entre ellas, Lucía Tello Díaz (2016: 4) advierte del peligro de este marbete, cuando recuerda la idea de Castejón:

El cine de mujeres conlleva implícitamente un matiz peyorativo. Definir un producto cultural como “de mujeres” supone automáticamente desprestigiarlo porque lo aleja del cine mayoritario, del canon, que por supuesto es masculino. Implica diferenciar la creación masculina de la femenina, y en una sociedad desigual en sus estructuras, esta diferencia discrimina a las mujeres. Su propia existencia indica esta discriminación. Nunca ha existido el término cine de hombres, porque el cine de hombres es el cine universal; el que tiene un punto de vista y un marcado protagonismo masculino. No es necesaria la diferencia (2010: 15).

En relación a esta idea y a la mirada de las cineastas, esta misma autora se lamenta de las preguntas que muchas veces escuchan las mujeres que se dedican a cualquier faceta artística: “¿Por ser mujer diriges de determinada manera? ¿Tu trabajo se

inscribe dentro del cine de mujeres? ¿Existe una mirada femenina específica, una forma de narrar diferente?” (Castejón, 2010: 11).

A pesar de que quizá convenga poner en tela de juicio el concepto de cine de mujeres, sí se puede hablar de ciertos puntos comunes que podrían estar en la base de la conformación de esa mirada femenina. En primer lugar, podríamos señalar la focalización en la objetivación sexual de la mujer como fenómeno globalizado en todas las cinematografías. Como afirma Tello Díaz, “hablar de la «mirada femenina» implica necesariamente la existencia de una mirada masculina, un concepto acuñado por Laura Mulvey en 1975 y que incurre, en la mayoría de los casos, en la representación sesgada de la mujer en la gran pantalla” (2016: 5).

Más adelante recuerda las palabras de Gemmell: “las mujeres en las películas son objetivizadas voyeurísticamente cuando hombres heterosexuales controlan la cámara, y sucede cuando la cámara filma a una mujer desde la perspectiva de un hombre heterosexual, deteniéndose en su cuerpo” (2014) y también las de Jacobsson: “en el texto fílmico la mirada masculina es la mirada sobre la mujer [...], el espectador se identifica con esta mirada masculina y objetiviza a la mujer en la pantalla” (1999: 7). Y termina Tello Díaz:

Al contrario, cuando los críticos cinematográficos mencionan la existencia de una “mirada femenina”, no perfilan la idea de que las cineastas objetivicen la figura masculina, sino que denotan la hipotética propensión a hablar de aspectos enraizados en estereotipos históricamente asumidos como femeninos.

En segundo lugar, podríamos hablar de que en sus películas las mujeres suelen tratar mejor a los personajes femeninos y, lo que es desde nuestra opinión más importante, muestran personajes femeninos más reales. Esto conecta con lo que ya hicieran las escritoras españolas de la Edad de Plata en sus novelas, al alejarse de los prototipos femeninos que habían diseñado y plasmado los hombres a lo largo de la historia de la literatura, es decir, mujeres mitificadas (y erotizadas), mientras que fueron las escritoras las

que rompieron con ese canon de representación. A ello dedica Ángela Ena Bordonada (2012) uno de sus trabajos más conocidos.

Por su parte, Berger expone que las mujeres están acostumbradas a mirarse a sí mismas continuamente, pues desde la niñez se les ha enseñado a reevaluarse y examinarse sin descanso (1972: 45-47). Quizá precisamente por eso, podríamos añadir, por esa práctica continua de autoevaluación y reevaluación, la mirada femenina es amplia, porque es capaz de asumir variados enfoques.

Todas esta argumentación en torno a esa mirada femenina en la cinematografía española de las primeras décadas resulta un tanto infructuosa, dada la enorme escasez de narradoras y de obras. Sin embargo, es preciso anotar el interés de las primeras directoras a la hora de recurrir a un género muy concreto, la españolada,

como un discurso fílmico privilegiado para crear modelos femeninos que más o menos explícitamente difirieron de los establecidos por el *statu quo* dominante. En este corpus de obras, las cineastas desexualizaron a las protagonistas, mientras que la españolada de la República las sexualizaba y, al revés, después en el franquismo, cuando se creaban modelos de pureza y castidad, las directoras forjaban figuras femeninas eróticas. Sus protagonistas eligieron siempre su libertad, que no se correspondía con la estabilidad del matrimonio, aunque paradójicamente, la única manera de obtenerla a veces era incluso la muerte² (Zecchi, 2015: 43).

En su libro *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*, Zecchi (2014) distingue cuatro generaciones de directoras de cine: las precursoras (las del cine mudo), la pioneras (desde los años treinta a los cincuenta y sesenta), las progenitoras (las de la Transición) y las herederas (aquellas que hacen cine a partir de los noventa). Nos referiremos, a continuación, a los dos primeros grupos.

Carmen Pisano, Anaïs Napoleon, Elena Jordi y Helena Cortesina son los nombres importantes del grupo de las precursoras. Durante años, Rosario Pi –perteneciente por cronología al segundo grupo- fue considerada la primera cineasta

2 La traducción es nuestra.

española. El panorama cinematográfico femenino de esta primera época resulta desolador, pues tan solo contamos con los títulos de algunas películas, hoy día todas perdidas. Zecchi opina que no se puede hablar propiamente de cineastas en estos casos hasta Helena Cortesina, quien dirigió en 1921 el largometraje *Flor de España o la leyenda de un torero*. Por eso, las califica como precursoras y les otorga dos procedencias diferentes, del mundo de la fotografía, por un lado, y del teatro y el baile, por otro. Muchas de ellas son pioneras, más que en la dirección, en la exhibición de filmes, y probablemente en el rodaje de películas, pues las máquinas proyectoras eran también filmadoras. No deja de ser curioso que entre los propietarios de las primeras máquinas Lumière en España nos encontremos con tres mujeres: Anaís Napoleon en Barcelona, Beatriz Azpiazu en Vitoria y Carmen Pisano en Bilbao (Zecchi, 2014: 19-20).

En el segundo grupo situamos a Elena Jordi en Barcelona, Helena Cortesina en Madrid e Isabel Roy en Asturias. Todas ellas han sido, muchas veces, obviadas en la historiografía. Por ejemplo, el conocido historiador del cine Juan Antonio Cabero no informa de Carmen Pisano como propietaria de un cinematógrafo (23).

Como mencionábamos más arriba, estamos ante mujeres dinámicas y polifacéticas³ y buen ejemplo de ello es Elena Jordi, quien triunfó como actriz y trabajó en las compañías de Xirgu y Santpere y fundó su propia compañía de vodevil en el Teatro Español de Barcelona⁴. Se cree que dirigió el filme *Thais* en 1918, película de la casa Studio Films, adaptación de la ópera del mismo nombre de Massenet y también desaparecida. Por su parte, Helena Cortesina, bailarina, productora, actriz y compositora, dio el salto de los escenarios a la pantalla y protagonizó varias películas, actuó bajo las órdenes de José Buchs y con compañeros como Florián Rey, además de ejecutar la ya citada *Flor de España*. Tanto en bases de datos, como en algunas historias del cine se

3 Recordemos también aquí a la escritora Josefina de la Torre que fue, además, actriz, actriz de doblaje, guionista, ayudante de dirección y cantante, entre otras cosas.

4 Es importante destacar la faceta como empresarias de muchas de estas artistas.

da el dato de que en realidad la dirigió José María Granada o que ambos la codirigieron. En la prensa de la época (por ejemplo en el número 6 del *Boletín de Información Cinematográfica*, de 15 de diciembre de 1922 y en *Cine-Revista*, de 10 de marzo de 1923) encontramos algunas críticas sobre la película, pero en las que no se indica la dirección de Cortesina, sino solo su participación actuarial. Granada es mencionado, en todos los casos, como el argumentista. Cortesina, poco antes de la Guerra Civil, se trasladó a Argentina y trabajó en la compañía de Lola Membrives y, también, junto a García Lorca.

Está claro que el prurito polifacético de artistas como esta y su presencia en terrenos masculinos ya es, de por sí, un signo de modernidad, a la que contribuyeron todas ellas con sus diferentes desempeños en el terreno de la cinematografía. En relación a ello, Rosa Peralta Gilabert apunta que Cortesina encarnaba, precisamente, la imagen de “mujer moderna, liberada y emprendedora” (2007: 134) y que, además, se le atribuye el primer *streap-tease* sobre las tablas españolas, en el estreno de *El príncipe carnaval* en el teatro Reina Victoria (Zecchi, 2014: 41).

Recuerda Zecchi que la República supuso nuevas posibilidades para la industria cinematográfica española y esas circunstancias fueron aprovechadas por Rosario Pi⁵. Tenemos pocos datos de ella, pero los que tenemos son reveladores. Se trata de una barcelonesa fuerte y decidida, descendiente de empresarios textiles. Sus capacidades de liderazgo y actuación le valieron calificativos como “varonil” o “masculina” en la prensa filmica de la época. Levantó varios negocios en ámbitos diversos, entre ellos la productora Star Film, con el apoyo económico del mexicano Emilio Gutiérrez Bringas y la colaboración de Pedro Ladrón de Guevara. La primera película de esta casa, *¡Yo quiero que me lleven a Hollywood!*, fue dirigida por Edgar Neville en 1932 y tres de los filmes de esta compañía tienen el mérito de ser las primeras películas sonoras españolas: *El hombre que se reía del amor*, de ese mismo año, dirigida por Benito Perojo; *Odio, del año siguiente* y dirigida por Richard Harlan y *Doce hombres*

5 La figura de Rosario Pi ha sido tratada ya por varios estudiosos. Contamos, además, con un trabajo dedicado exclusivamente a esta cineasta, la tesis doctoral de Ramón Navarrete-Galiano Rodríguez (2016).

y una mujer, de 1934 y de Fernando Delgado. De esta última fue Rosario Pi coguionista, quien de productora pasó a ser también directora, con la famosa *El gato montés*, de 1936, y *Molinos de viento* (hoy perdida), rodada en plena Guerra Civil; ambas, adaptaciones de zarzuela. En su versión de la primera, Rosario Pi centra el foco de atención en la protagonista femenina, Soleá, y no en el personaje masculino, el torero Rafael.

Tras estas películas, no dirigió ni produjo ninguna más de la que tengamos noticia. Marchó a Italia, donde parece que fue la agente de la actriz María Mercader y que mantuvo una relación de amistad con Vittorio de Sica, a quien parece que ayudó en las producciones anteriores a su *Ladrón de bicicletas* (1948).

Al volver a España trabajó en la casa Marbel, una empresa que proporcionaba vestuario para el cine y ayudó a vestir a Ana Mariscal, actriz que tomaría después su relevo en la dirección cinematográfica, porque a excepción de Margarita Alexandre, es este el otro gran nombre femenino del cine de la posguerra y las siguientes décadas. Las tres conforman, según Zecchi, la generación de pioneras del cine español.

No solo por su trayectoria vital y profesional es Rosario Pi viva prueba de modernidad, sino también por su obra. Ello queda manifiesto en *El gato montés*, por el modo en que presenta a su protagonista, Soleá. Este aspecto ha sido estudiado por Alejandro Melero en un artículo elocuentemente titulado “Apropiación y reapropiación de la voz femenina en la «españolada»: el caso de *El gato montés*”. Andújar (2014) recoge el análisis de Melero sobre algunas escenas de la película (2010) para hacer hincapié en que Soleá es una mujer independiente que se sabe proteger sola y es quien soluciona la pelea de los dos hombres que luchan por ella, al contrario que en la zarzuela original, donde mantiene un rol más pasivo.

Sigue explicando que, en un momento de la película, se produce un enfrentamiento entre la protagonista y un hombre que quiere obligarla con violencia a beber, a lo que ella resueltamente se niega mostrándose, así, autónoma. La escena le sirve a Rosario Pi, además, para introducir el tema de la violencia contra la mujer mucho antes de que fuera más habitual en el cine español.

Otra escena interesante nos vuelve a mostrar a una Soleá que se reafirma en su independencia cuando Rafael le pregunta que adónde va sola por la vida y le dice que necesita a alguien que la proteja, la defienda y que le proporcione dinero, a lo que ella responde que no le hace falta nada de todo eso. Además, le deja claro que si ella lo desea será ella quien le busque a él en el futuro.

Como sigue anotando Andújar (2014), Soleá no es la única mujer de rasgos modernos en *El gato montés*, pues contamos también con la peliculera, llamada así por sus anhelos de llegar a ser una estrella de cine⁶. La peliculera rechaza su rol doméstico y manifiesta abiertamente su deseo de “enredarse” con un francés lo que, en opinión de Melero, convierte a esta en “la única [película] del cine español de la Segunda República en la que una mujer expresa explícitamente su deseo sexual y la autonomía que ella tiene sobre su propio cuerpo sexualizado” (2010: 169). Finalmente, la peliculera le cuenta a un empleado de Rafael que tiene previsto acudir a ver a unos productores de cine y mostrarse con muy poca vestimenta para conseguir un papel, en una actitud que denota control sobre su propio cuerpo (Andújar, 2014).

Continuando con el trabajo de dirección y producción de Rosario Pi, podemos decir que precisamente de moderna se calificó en el número 9 de la revista *Sparta*, del 15 de diciembre de 1934, la película *Doce hombres y una mujer*, que ella misma produjo y escribió: “Hoy podemos estar satisfechos. Star Film y su gerente, Rosario Pi, que se nos presenta ahora como una escritora de altos vuelos, han confeccionado un argumento muy cinematográfico y muy moderno, titulado, *Doce hombres y una mujer [sic]*”.

Del rastreo que hemos realizado sobre la figura de esta cineasta por la prensa cinematográfica de la época, aunque todavía no hemos encontrado muchos datos, sí podemos concluir que su trabajo y su categoría artística fueron valorados.

6 Es este un tópico muy frecuente en las novelas que toman el cine como eje temático central en el primer tercio del siglo XX en varios países. Hay, además, varias películas españolas de las primeras décadas que abordan el tema; de hecho, la primera de la productora de Rosario Pi trata de eso precisamente.

Sobre su labor de dirección de *El gato montés* y sobre la película se hacen comentarios muy elogiosos en diversas revistas y en años diferentes⁷, mientras que en el número 8 de *Sparta*, de noviembre de 1934, se alude a su figura como polifacética mujer de negocios que sabe hacer de todo. Esta es, quizá, la mejor definición de Rosario Pi.

En conclusión, la variada labor de todas estas mujeres contribuyó a la modernidad de la cinematografía española de las primeras décadas, abriendo el camino a autoras posteriores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andújar Molina, O. (2014). Rosario Pi: una narradora pionera e invisibilizada. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 43 (3), 1-15.
- Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. London: Penguin.
- Castejón, M. (2010). *25 años de cine. muestra Internacional de Cine y Mujeres de Pamplona*. Pamplona: Ipes Elkartea.
- Ena Bordonada, Á. (2012). El retrato de mujer en la narrativa femenina de la Edad de Plata. En F. Vilches de Frutos y P. Nieva de la Paz (Eds.), *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas (siglos XX-XXI)* (35-49). Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Gemmell, N. (10 de mayo de 2014). The new female gaze is shocking for its novelty and audacity. *The Australian*.
- Jacobsson, E. M. (1999): A Female Gaze? *CID-51*. Stockholm: Royal Institute of Technology, Numerical Analysis and Computing Science.
- López Martín, L. (2009). Aproximación a los oficios de cine en España (desde sus inicios hasta 1936). *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie V, Historia Contemporánea, 21, 77-100.

⁷ En *Films Selectos*, en 1936, se habla en varios números de su talento y de su valía; también en *Filmópolis* y *Popular Film* en 1935; en *Arte y Cinematografía* al año siguiente y en el número de octubre de 1934, en esta misma revista, se la califica de infatigable.

- Martínez Tejedor, M. C. (2007-2008). Mujeres al otro lado de la cámara. (¿Dónde están las directoras de cine?). *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII, Hª del Arte, 20-21, 315-340.
- Martínez Tejedor, M. C. (2016). *Directoras pioneras del cine español. De los años veinte a los años sesenta*. Fundación First Team.
- Melero, A. (2010). Apropiación y reapropiación de la voz femenina en la “españolada”: el caso de *El gato montés*. *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, 17 (1), 157-174.
- Navarrete-Galiano Rodríguez, R. (2016). *El cine republicano: el caso de Rosario Pi* (tesis doctoral inédita). Universidad de Sevilla, Sevilla.
- Peralta Gilabert, R. (2007). *Manuel Fontanals, escenógrafo*. Madrid: Fundamentos.
- Tello Díaz, L. (2016). La “mirada femenina”: estereotipos y roles de género en el cine español (1918-2015). *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, 34, 1-16.
- Zecchi, B. (2014). *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Barcelona: Icaria.
- Zecchi, B. (2015). La españolada al femminile. *Rassegna iberistica*, 38 (103), 43-64.

**LA VIDA EN EL CENTRO: LOS DISCURSOS ANTIBÉLICOS DE
LAS MUJERES EN LA OBRA DE ELENA FORTÚN
LIFE AT THE CENTER: ANTIMILITANT DISCOURSES OF
WOMEN IN ELENA FORTÚN'S WORK**

Alicia VARA LÓPEZ
Universidad de Córdoba

RESUMEN

Este trabajo trata de arrojar luz acerca de lo que *a priori* parece una contradicción: *Celia en la revolución* es una obra que refuerza los roles tradicionales pero al mismo tiempo consigue lanzar un mensaje antipatriarcal y antibélico a través del protagonismo de Celia y toda una red de mujeres que rechazan la brutalidad de la guerra. No cabe duda de que las mujeres y las niñas, de un bando o del otro, se sitúan en su mayoría en espacios domésticos y de cuidados, ajenas a las decisiones políticas y a la contienda. Sin embargo, sus relatos y su lucha diaria por mantener la vida adquieren una posición central en la novela. Celia relata su papel activo en la organización de hospitales, guarderías y redes de ayuda que suponen la única defensa frente a la barbarie. Es así como *Celia en la revolución*, que no deja de ser una novela de mujeres que cuidan, articula un discurso sólido y polifónico, capaz de cuestionar la destrucción y las atrocidades que provoca la estructura patriarcal. Celia da voz a las que denuncian la cultura bélica y sus mecanismos y vislumbra, entre las bombas, otra forma de organización social: aquella que pone la vida y a las personas en el centro.

Palabras clave: Elena Fortún, *Celia en la revolución*, cuidados, guerra civil española, mujeres

ABSTRACT

This work endeavors to shed light on what seems, *a priori*, to be a contradiction: *Celia en la revolución* is a work that reinforces traditional gender roles but, at the same time, it succeeds in sending an anti-war and anti-patriarchy message through the

main character, Celia, and a whole network of women who reject the brutality of war. There is no doubt that most of the women and girls on both sides occupy domestic spaces and caregiving roles, removed from the fighting and political decisions. Nevertheless, their stories and their daily struggle to maintain their quality of life are found at novel's center. Celia describes her active role in the organization of hospitals, childcare centers, and support networks that make up their only defense against the barbarity of the war. Thus, although *Celia en la revolución* remains a novel about women in caregiving roles, it articulates a solid and polyphonic discourse that is capable of questioning the destruction and atrocities provoked by the patriarchal society. Celia gives a voice to those who denounce the militant culture and its mechanisms, and between the bombs she glimpses other kinds of social organization: those in which life and people are given primary importance.

Key words: Elena Fortún, *Celia en la revolución*, Caregiving, Spanish Civil War, Women.

1. INTRODUCCIÓN

Elena Fortún termina el borrador de *Celia en la revolución* en 1943 pero no es hasta 1987 cuando la novela se publica de manera póstuma en la editorial Aguilar, editada por Marisol Dorao. Se trata de una obra que, excepto por escasas menciones en el ámbito de los estudios de literatura infantil, fue relegada al olvido (Martín Gaité, 2002; Campos Cacho, 2019), hasta que en 2016 es recuperada por la editorial Renacimiento.

Celia en la revolución, con sus particularidades, se inserta en la serie de los relatos de Celia, que comienzan a salir a la luz en 1928, en el suplemento infantil de *Blanco y negro*, *Gente menuda*. La fama de Elena Fortún se consolida en 1934 cuando comienza a publicar la saga de Celia en Aguilar (Capdevila-Argüelles, 2005: 266). Después de varios destinos militares de su marido, Eusebio de Gorbea, el matrimonio se instala en Madrid y comienza para Encarnación Aragoneses una etapa vinculada a varias iniciativas

culturales. Destaca su pertenencia al Lyceum Club, dirigido por María de Maeztu y enfocado al desarrollo intelectual de las mujeres (Trapiello, 2016). Durante este período Fortún se integra en los círculos de la burguesía culta progresista y en la Residencia de Señoritas se intensifica su actividad cultural y su interés por la educación.

Capdevilla-Argüelles (2005) habla de un “cuestionamiento vacilante” de los roles tradicionales de las mujeres en la obra ficcional de Fortún (p. 263), una tendencia que sin duda muestra las propias inquietudes de la autora, provocadas por la necesidad de desarrollarse más allá de los roles femeninos asignados. En este sentido, se produce una identificación de Fortún con el personaje de Celia, que busca explorar su faceta cultural y artística (Bravo-Villasante, 1986). La pequeña Celia encarna la necesidad de libertad e interacción con el mundo, más allá de las limitaciones de la maternidad y el matrimonio. Capdevilla-Argüelles (2005) enmarca la serie dentro de la novela de aprendizaje o *Bildungsroman*, que se caracteriza por desplegar “un proceso de concienciación en el que la voz narradora trata de adquirir alguna verdad [...] para asentar las bases de su comprensión del mundo” (p. 264).

La guerra civil implica una fractura en el estilo de vida de Fortún, que reside durante la contienda en Madrid, Valencia y Albacete y finalmente se exilia en Buenos Aires. En su estancia en solitario en la capital, registra una gran producción periodística (Franco, 2006; Fraga, 2012). Si antes de la guerra publicó en el semanario *Crónica* artículos sobre moda y otros temas más o menos superficiales, la grave situación impuesta lleva a la autora a especializarse en los pormenores de la vida cotidiana en la retaguardia, siempre atenta a las necesidades de la infancia¹. A partir de sus recorridos por Madrid y otros lugares, elabora crónicas con datos concretos sobre albergues, hospitales o granjas escuela, que le servirán de inspiración para *Celia en la revolución* (Franco, 2006: 754).

1 Fortún sigue las pautas pedagógicas del Instituto Escuela y la Institución Libre de Enseñanza (Capdevilla-Argüelles, 2005).

2. UN ANÁLISIS DE *CELIA EN LA REVOLUCIÓN*

La novela que nos ocupa se caracteriza por su marcado realismo, pues la autora se nutre de experiencias personales. Se trata de una obra de gran expresividad, con diálogos que reproducen con verosimilitud el lenguaje coloquial. Las observaciones de Celia se vuelcan en forma de diario, centradas en un universo protagonizado por mujeres. La adolescente, hija de una familia burguesa y republicana, narra en primera persona su periplo por varias ciudades asediadas por la violencia y la miseria, algo poco habitual en las novelas de la guerra civil (Trapiello, 2016).

Otro de los aspectos opuestos a la tradición literaria es el continuo movimiento de la protagonista, que viaja y vive sola y en circunstancias adversas. Ya en los relatos anteriores Celia se caracterizaba por asumir el viaje del héroe clásico desde una perspectiva antibélica, desde los ojos de la curiosidad y la inocencia (Fraga, 2012). Los cambios geográficos de Celia, reflejo de su inquietud interior y del abandono sufrido, cuentan con una gran relevancia en el desarrollo de la saga (Nieva, 1990; Capdevila-Argüelles, 2005). De hecho, su recorrido por distintas ciudades, paralelo al de la autora, facilita la realización de una fotografía de la zona republicana².

2.1. La guerra a través de los ojos y las manos de las mujeres

Ya desde el propio arranque, la novela muestra la perspectiva de mujeres que velan por la vida, en contraste con un mundo de varones violento y amenazante. Así, la obra se inicia en un espacio doméstico, la casa del abuelo en Segovia, y aporta en pequeñas dosis información sobre la guerra. Tras la entrada en la casa de unos hombres para llevarse al abuelo (Fortún, 2016: 38), este espacio de seguridad y cuidados se quiebra y comienza para la adolescente una huida que se proyectará a lo largo de toda la novela.

Valeriana se erige como protectora de las tres menores, de manera que se vislumbra a ojos de Celia como una auténtica

² La joven narra sus experiencias en Segovia, Madrid, Valencia, Albacete, Barcelona, Madrid, su vuelta a Valencia y su salida al exilio.

heroína leal, fuerte y valiente. Las niñas pasan la noche sobre un burro, con los fogonazos de fondo. En este contexto, las canciones infantiles, el chocolate caliente y los rezos de Valeriana amenizan el viaje. En una de las paradas, la criada les trae agua y las niñas, Teresina y María Fuencisla, “encantadas con el día de campo, juegan a gritos a la puerta de la ermita” (Fortún, 2016: 45). El constante contraste entre el temor de Valeriana y Celia y la inocencia de las niñas aporta unas pinceladas de ironía trágica. Lejos de los relatos oficiales de la guerra, Celia nos cuenta un periplo en el que Valeriana es su gran referente: cuando la tapa del frío la protege de un mundo que se desmorona: “Y me duermo profundamente, guardada por esta mujer que en estos momentos me parece un amparo seguro y poderoso...” (Fortún, 2016: 49). Valeriana se muestra juiciosa y resuelta en su tarea de ayudar a toda la familia. Por ejemplo, mete en la cama a la tía Julia y vela su sueño, tras la pérdida del hijo (Fortún, 2016: 78). En otro momento la narradora afirma que “Valeriana es la fidelidad, la devoción, la bondad misma...” (Fortún, 2016: 206). Pero el interés de este personaje no radica solo en su carácter leal; la criada asume puntos de vista críticos y desmitificadores expresados con un lenguaje popular. Por ejemplo, cuando la comitiva llega a Madrid destaca, desilusionada, la suciedad: “Mu puerco está esto pa tener la capital tanta nombradía” (Fortún, 2016: 52). Otro de los rasgos relevantes es su sensibilidad, pues a menudo aparece llorando ante situaciones violentas como la detención del abuelo o los fusilamientos. Las lágrimas y la conexión con el santoral le otorgan a este personaje un carácter cálido que contrasta con la inexpressividad del otro criado, Farruco.

A lo largo del viaje, Celia recibe noticias de la guerra fragmentarias, traídas por las mujeres con las que se cruza. En este sentido, predomina un punto de vista narrativo apegado a los cuidados y a la puesta en valor de las relaciones familiares. Celia irá perdiendo el contacto con su familia, si bien no dejará de sentirse arropada por redes de mujeres que se encuentran en los lugares más inhóspitos.

La presencia acechante de la muerte es un elemento constante en cada una de las ciudades por las que transita. A través de su

sensibilidad se van percibiendo los sonidos y olores de la guerra (Fortún, 2016: 43). Asimismo, van creciendo las referencias a la escasez de alimentos, mencionadas por las mujeres. El choque entre el mundo cálido y solidario de ellas y la violencia provocada por ellos es una constante a lo largo de la obra. Abundan pasajes en los que las mujeres definen o se cuestionan el conflicto bélico, como hace la propia Celia:

¡Esto es la revolución! Yo me había figurado las revoluciones con muchedumbres aullando por las calles, hombres subidos a los árboles y a las farolas pidiendo cabezas; banderas y oradores que gesticulan en los balcones... Tal vez todo eso lo he visto en algún cuadro de la revolución de Francia... Aquí hay silencio, polvo, suciedad, calor y hombres que ocupan el tranvía con fusiles al hombro (Fortún, 2016: 58).

Durante su estancia en Barcelona, la madre de Jorge, Paulina, califica de absurdo el uso de la violencia: “¿qué se adelanta con las guerras? Al final cada uno se vuelve a su casa, los muertos se quedan bajo tierra... y a volver a empezar...” (Fortún, 2016: 240).

2.2. Las rutinas y los cuidados como resistencia

Ya desde el inicio de la novela, la atención de la voz narradora se centra en el universo infantil de las hermanas de Celia y en las rutinas del baño, la comida o los juegos. El universo de las mujeres y las niñas, lleno de imaginación y ternura, actúa como una suerte de burbuja, de forma que las canciones, los cuentos y las tareas domésticas distraen a Mila y Fuencisla de la amenaza exterior. Las pequeñas, siguiendo el papel de Celia y Valeriana, juegan a cuidar, a coser, a hacer vestidos a las muñecas, de acuerdo con los roles tradicionales. En ese lugar de paz irrumpen referencias a armas de fuego, peligro y muerte (Fortún, 2016: 36).

En las distintas ciudades asediadas por las bombas por las que pasa Celia las mujeres se ocupan de ofrecer a la comunidad todos sus saberes y habilidades como forma de resistencia. Así, María Luisa y su madre organizan una guardería; Carmela ejerce como

maestra en el albergue madrileño; Margarita hace camas; Rosario se ocupa de la salud de las criaturas y, todas ellas intentan evitar que los niños y las niñas vean fusilamientos. Celia forma parte de una comunidad de mujeres que tejen redes de apoyo, asumen responsabilidades y toman decisiones. Resulta muy relevante el caso de la tía Julia, que afea la conducta del padre de Celia, porque se mantuvo fiel a la República; sin embargo, esta crítica no impide que acoja y alimente a las niñas (Fortún, 2016: 56). De modo similar, María Orduña, también ferviente defensora del bando nacional, ofrece a Celia chocolate con churros, mientras ambas escuchan los tiros: el desayuno está por encima de la guerra.

En un convento madrileño que visita Celia con la sirvienta Guadalupe se aprecia el papel activo de las mujeres: una barre y da cuenta de la salud de los niños, otra canta: “mujeres que corren o que bregan con el desorden para organizar la vida de toda una familia” (Fortún, 2016: 108).

Otro de los refugios acondicionados por Celia y sus compañeras es la casa de Chamartín. Allí se muestra la empatía de Celia (y Fortún) por la infancia:

Vamos a ver si se ha despertado algún niño... Eso es lo nuestro... No podemos hacer otra cosa... [...] De pronto suena el motor de un aeroplano... y lejos las sirenas con el desgarrador lamento... ¡Nenas, aquí... venid aquí...! Las tomo de las manos y nos tiramos al suelo... ellas se ríen, divertidas... (Fortún, 2016: 106-107).

Durante los bombardeos, Celia acompaña a Fifina a buscar los objetos más preciados de su familia, perdidos entre los escombros (Fortún, 2016: 121-122). Ambas chicas se muestran valientes e independientes, en un periplo que desafía los roles femeninos tradicionales: corren pegadas a las casas con una colcha llena de objetos personales y se encuentran con bombas y escenas sangrientas. A Celia le castañean los dientes pero nada la detiene, pues se encuentra con la “heroica” y “extraordinaria” Fifina (Fortún, 2016: 125).

Durante su estancia en Barcelona la protagonista observa la presencia insistente de un hormiguero en la puerta de una casa. A pesar de echarle cubos de agua, las hormigas siempre regresan. Celia utiliza la ironía para ponderar la fortaleza de las mujeres, su resistencia ante la barbarie de la guerra. Su principal arma es mantener las rutinas:

Las hormigas salían de compras, sacaban a sus niños en los cochecitos, se contaban los chismes de la vecindad, y se daban recaditos al oído... en fin, como si no hubiera pasado nada... con decirte que tía Dolores, que es testaruda hasta no poder más, le volvió a echar agua tres veces, y al fin hasta las regó con Flit. Las infelices desaparecieron de aquel lugar que olía tan mal. [...] Al verano siguiente, allí estaban las empedernidas hormigas, con los niños que cantaban en los colegios, y comprándose cuellecitos almidonados... ¡lo mismo que nosotras! ¡Es inútil! No se puede acabar con las gentes organizadas a hora fija... A las ocho, a levantarse, a las nueve al colegio, a las doce a casa, a la una a comer..., a las dos al colegio, a las cinco a casa, a las seis a merendar, a las... (Fortún, 2016: 227).

En su camino al exilio, Celia detiene su mirada una vez más en las rutinas de las mujeres y en los juegos infantiles, que resisten a la destrucción como una semilla de esperanza: “Pasamos por ruinas de pueblos sin una sola casa en pie [...]. Algunas mujeres cosen al sol entre las ruinas, y los chicos juegan saltando sobre las piedras” (Fortún, 2016: 314).

2.3. Discursos antibélicos y antipatriarcales

Celia pone en boca de las mujeres de manera sistemática mensajes críticos con los hombres, caracterizados por su tono violento. De este modo, se pone en tela de juicio un belicismo enraizado en todas las ideologías y estratos sociales. Las mujeres y su percepción son el punto de referencia, en contra del androcentrismo habitual. Esta centralidad se ve acompañada de la desmitificación o cuestionamiento de los valores y acciones de los varones, que pasan a verse como “los otros”, aquellos que han perdido la razón y el sentido común de velar por la vida: “¡Qué

brutos son los hombres!”), gruñe Valeriana (Fortún, 2016: 54), “¡Tiros! (...) Siempre tiros... No saben hacer otra cosa más que matar” (Fortún, 2016: 83). La criada afirma que “esos tafarotes”, “esas bestias con una escopeta en la mano son capaces de matar a su madre...” (Fortún, 2016: 36).

En otra ocasión María Luisa le cuenta a Celia que sus hermanos “están locos”: uno pertenece a Falange y está escondido; el otro se ha marchado a la sierra con un fusil “y la pobre mamá sufriendo por todos” (Fortún, 2016: 65). En Madrid, la joven Rosalía califica a un alto mando del gobierno republicano de “cobarde como una gallina”, por no interceder para salvar a la familia de María Luisa. En esta misma línea de distancia crítica, Valeriana afirma que

Los hombres se meten siempre en lo que no les importa en vez de ocuparse de su casa... No tiés más que ver en cuanto se juntan dos... lo mismo que sean pobres que ricos, ya están parlando que si el alcalde, que si el concejal, que si las elecciones... [...] ¡No paece sino que ellos van a arreglar el mundo y se lo saben too...!” (Fortún, 2016: 47).

A esto, Celia responde que las mujeres “no hablan más que del precio de las patatas y de las hijas y de los hijos”. “¡Como tié que ser”, gruñe Valeriana. “Que con lo que hagan los alcaldes y los concejales no te van a llenar la andorga ni dar de comer a los hijos”. A continuación, mientras lava la cara a Fuencisla sigue en la misma línea de censura: “toos los hombres juntos parlando de lo que no entienden, son los que arman las revoluciones... Las mujeres, unas mejor y otras peor, saben cómo arreglar su casa... Si los hombres tienen que arreglar el mundo, ¿por qué no los enseñan?” (Fortún, 2016: 48).

La obra está llena de alegatos antibélicos. Sirva como ejemplo una escena que tiene lugar en Albacete, cuando una de las tías de Fifina, “María, la más viejecita”, entona esta suerte de oración: “Señor, que no se mate a nadie más, que se estropeen todos los aviones y no puedan volar, y se moje la pólvora, y tengan todos juicio y no sean brutos. Amén” (Fortún, 2016: 175).

2.4. Celia se aferra a la vida

Otra de las particularidades de la novela es que el vitalismo incombustible de Celia actúa como vía de escape frente a la barbarie que la rodea. Se establece así una dicotomía que sitúa de un lado el lirismo, el disfrute de la belleza y la fantasía personal de la adolescente; de otro, valores patriarcales como la violencia o el éxito militar, denostados por las mujeres. La narradora pondera el carácter sublime de aquellos instantes de búsqueda individual de la belleza, en los que se siente liberada del miedo. La tendencia de Celia a la fantasía es un elemento presente en toda la saga; se trata de dejar que la fantasía, la ficción, entre en la vida cotidiana, como recurso imprescindible para que el yo artístico fluya (Fraga, 2012; Capdevila-Argüelles, 2016).

La narradora mantiene una mirada inocente y fascinada en momentos en los que se entrega a la ensoñación y al deleite de los sentidos. Estos instantes de paz siempre son interrumpidos por referencias a la violencia o al hambre. En estos pasajes a menudo se despliega un *nosotras* amenazado por las bombas de *ellos*:

–Comienza el otoño– digo. Y siento en el pecho esa gozosa emoción que produce el cambio de las estaciones... ¡Otoño! Otro bombardeo interrumpe su divagación. [...] Corremos hacia nuestra casa, pero no nos da tiempo... ya vienen... Ya están aquí cargados de bombas, con vuelo pesado, amenazador... como si todo el cielo fuera a caer sobre nosotras, deshaciéndonos sin perdón (Fortún, 2016: 112).

Destacan en un sentido lírico las dos estancias de la joven en la luminosa Valencia, impregnada de brisa de mar. La narradora asocia la ciudad, a pesar de las graves circunstancias, a las flores y a la felicidad de seguir viva:

Por la ventanilla del ómnibus veo el mar azul iluminado por el sol radiante... ¡No puede haber hoy guerra con este día! Los campos están florecidos con grandes manchas amarillas y blancas... El aire trae perfumes de marzo. Las casitas de la carretera están casi todas hundidas y, sin embargo, en algunas hay mujeres que cosen

a la puerta tomando el sol de esta dulce mañana de primavera (Fortún, 2016: 246).

En su segunda parada en esta ciudad, Celia vuelve a poner de manifiesto el olor a flores en el mercado y la agradable compañía de Fifina. La narradora se siente atraída por la levedad de ser una adolescente y su imaginación prodigiosa le facilita momentos en los que se olvida de la guerra. Así, siente emoción al hospedarse en un hotel en la calle Castelar (“¡Voy a estar en un hotel sola, como si fuera una actriz!”, Fortún, 2016: 247). En este lugar, la joven sucumbe a otro momento de ensoñación en el que surge la recurrente imagen del hormiguero:

Me asomo al balcón y el aire dulce y cálido me envuelve... La gente anda a sus quehaceres y la ciudad tiene un aspecto normal. ¡Tantas veces he pensado en un hormiguero viendo esta vida nuestra de la guerra! Igual que las hormigas, se dispersa la gente en el peligro, huye, se esconde, corre enloquecida, y lo mismo que las hormigas, vuelve enseguida a sus quehaceres como si no hubiera pasado nada... (Fortún, 2016: 248).

Durante su vuelta sola a Madrid Celia se refugia en un universo propio en el que bastan experiencias sensoriales cotidianas para sentirse dichosa: “Solo quiero dormir en mi cama, acostarme bajo mis mantas..., en las sábanas que bordó mamá... ¡No me cierre la ventana, Guadalupe! Quiero ver [...] el cielo de Madrid” (Fortún, 2016: 254). En ese hogar vacío, aferrada a los recuerdos, prepara la casa con Guadalupe para cuando lleguen sus hermanas y su padre (Fortún, 2016: 264). Resulta especialmente triste el pasaje enumerativo, lleno de exclamaciones y vacilaciones, en el que Celia, abocada al exilio, trata de elegir aquellos objetos que quiere llevarse (Fortún, 2016: 309). En su despedida de la casa familiar, la joven se aferra a la vida y recurre a la personificación de los árboles del jardín, los rosales y su tierra: “¡Adiós, álamos! ¡Adiós cipreses casi negros... rosales... pobre tierra seca y helada que comienza a esponjar la primavera! [...] ¡Tierra mía de Madrid! De rodillas la beso...” (Fortún, 2016: 310).

Otro de los episodios más emotivos se produce cuando Celia llega a Valencia, antes de marcharse al exilio, y ve una Virgen de Murillo en la pared de la habitación de la casa que le proporciona Fifina. La joven le pide amparo y entona una suerte de salve que evoca el destierro bíblico, la expulsión del paraíso. La espiritualidad de Fortún emerge en estos pasajes en los que Celia recuerda sus experiencias del colegio, su infancia perdida:

Es la misma que estaba en mi colegio y yo miraba seis horas todos los días. [...] Me duermo mirando el cuadro de Murillo... ¡Qué maravilla de ojos los de la Virgen María...! Un bienestar delicioso me va envolviendo y me duermo... me duermo... Cuando me despierto debe de ser media tarde... Lo primero que veo es la Virgen de Murillo... el sol le da en la cara y una aureola de rayos envuelve la divina cabeza. —¡Madre mía, ayúdame, sálvame, guíame...! (Fortún, 2016: 319).

Las últimas páginas de la novela, previas al exilio, insisten en la paradoja de sentir felicidad en un escenario desolador:

En medio de esta población que bulle inquieta en la angustia de una dolorosa espera, vivo apacibles días. Duermo muchas horas, veo atardecer en el sol que baña la frente de la Purísima de Murillo, y oigo al despertar el bullir de los chicos que van a la escuela, indiferentes a todo lo que no sea su feliz ignorancia de niños (Fortún, 2016: 329).

Es muy destacable la capacidad de Celia para imponer su sensibilidad y su amor por la vida en los momentos más trágicos. Con todo, esta habilidad no consigue salvar a la adolescente, ni a su país, de la desgracia y la oscuridad.

3. CONCLUSIONES

Se ha comentado a menudo que Elena Fortún (al igual que su correlato Celia) no pertenecía a ninguna de las denominadas “dos Españas”. No obstante, no es baladí que el florecimiento de la

autora y de su personaje predilecto tuviesen lugar en el Madrid de la República.

Celia, que no pertenece, ni quiere pertenecer, a ningún partido, es republicana de corazón, como su padre, como Eusebio de Gorbea y Lemmi, como Encarna Aragoneses. Y sigue siéndolo hasta el final, cuando ya sabe que la guerra está perdida, cuando, por serlo, se encuentra sin dinero, sin casa y sin patria (Dorao, 2016: 26).

La victoria franquista destruye los valores democráticos que facilitaron el acceso de Celia, y de la propia Elena Fortún, a la cultura. La novela no deja duda acerca de la adscripción de la protagonista al modelo republicano, si bien la autora quiere ir mucho más allá en su planteamiento: Celia rompe el androcentrismo habitual en las novelas de la guerra civil y desplaza el foco de atención a los espacios gestionados por las mujeres. A través de sus voces hila un relato antibélico plagado de mensajes que cuestionan el patriarcado y a sus héroes. Se impone, como alternativa, una visión del mundo respetuosa con la vida y contraria a la cultura de la violencia.

De este modo, en la novela de Fortún se critica a *unos* y a *los otros*, se critica en realidad a *ellos* (los que ejercen la violencia), al tiempo que emerge un *nosotras* resistente con sentido común, que se ocupa de sanar las heridas y facilitar la convivencia. La autora, sin llegar a cuestionar los roles femeninos tradicionales ni plantear una sociedad en la que también los hombres participen en los cuidados, articula un discurso polifónico de gran solidez en el que se traslucen sus propias dudas e incomodidades con respecto a la sociedad del momento. Los personajes femeninos de la novela, pertenecientes a distintas ideologías y estratos socioculturales, coinciden en la censura de la violencia de los hombres, que queda retratada como la causa de la mayoría de los sufrimientos que ellas padecen.

En esta novela desgarradora, en la que somos testigos del fin de la infancia de Celia y de la ruptura de los sueños de la República, se transmite también un germen de esperanza, surgida de dar la

palabra a las mujeres y mostrar sus relatos y sus acciones. La potente imaginación de Celia Gálvez de Montalbán es un signo más de resistencia, una imposición de su subjetividad de mujer y artista en un mundo de hombres, fracturado por la violencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bravo-Villasante, C. (1986). *Elena Fortún (1886-1952)*. Madrid: Publicaciones de la Asociación española de amigos del IBBY.
- Campos Cacho, S. (2019). La inocencia bajo las bombas (reseña a *Celia en la revolución*, Renacimiento, 2016). *Revista de libros*. Recuperado de <https://www.revistadelibros.com/resenas/celia-en-la-revolucion-elena-fortun> [Fecha de consulta: 22/04/2019]
- Capdevila-Argüelles, N. (2005). Elena Fortún (1885-1952) y *Celia*. El *Bildungsroman* truncado de una escritora moderna. *Lectora. Revista de dones i textualitat*, 11, pp. 263-280.
- Capdevila-Argüelles, N. (2016). Introducción a *Celia institutriz en América*. Sevilla: Renacimiento.
- Fortún, E. (2016). *Celia en la revolución*. Sevilla: Renacimiento.
- Fraga, M.J. (2012). *Don Quijote* y Celia: el deseo de vivir otras vidas. *Anales cervantinos*, 44, pp. 229-246.
- Franco, M. (2006). Elena Fortún y *Celia en América*. En M. Aznar Soler (Ed.), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939* (pp. 753-764). Sevilla: Renacimiento.
- Dorao, M. (2016). Introducción a *Celia en la revolución*. Sevilla: Renacimiento.
- Martín Gaité, C. (2002). *Pido la palabra*. Madrid: Anagrama.
- Nieva, F. (1990). Elena Fortún y Richmal Crompton, *ABC*, 3/06/1990. Recuperado de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1990/06/03/003.html> [Fecha de consulta: 22/04/2019]
- Trapiello, A. (2016). La novela de unos y otros (a propósito de *Celia en la revolución*). En E. Fortún, *Celia en la revolución*. Sevilla: Renacimiento.

CONCHA MÉNDEZ Y SU OBRA POÉTICA: ENTRE FEMINISMO Y FEMINIDAD

ESCRITURAS RIZOMÁTICAS DEL SILENCIO EN *OCULTO*
SENDERO DE ELENA FORTÚN
RHYZOMATIC WRITING OF SILENCE IN *OCULTO SENDERO*
OF ELENA FORTÚN

Francisco José VILLANUEVA MACÍAS
Université Jean Moulin Lyon 3 (Francia)

RESUMEN

Siguiendo a Eni Orlandi (2007), comprender el silencio no es atribuirle un sentido metafórico en su relación con el decir, esto es, traducir el silencio en palabras que “faltan” por estar ocultas, sino conocer los procesos de significación que pone en juego, es decir, conocer sus modos de significar.

Así en *Oculto sendero*, la presencia del silencio, su manifestación formal, al que María Luisa Arroyo otorga un sentido “irremediable” – ya que el sujeto está condenado a significar –, posibilita la visibilidad de un cuerpo femenino abocado a lo trágico cuya saturación lo supedita a lo abyecto.

La escritura del silencio en la novela rompe con la ilusoria dicotomía entre forma y contenido para construir una forma-cuerpo y una forma-del-sentido lo que nos permite analizar su “materialidad discursiva”.

Más que denunciar la desconexión del sujeto femenino con su cuerpo, el silencio construye la relación del sujeto femenino con lo “decible” a través de un movimiento constante con el “poder-decir” normativo que impone a su vez diferentes formas de silenciamiento.

Palabras clave: abyecto, boca, deseo, rizoma, silencio.

ABSTRACT

Eni Orlandi (2007) asserts that thinking about silence does not endow it with a metaphorical sense related to the utterable, but entitles us to know its own meaningful ways.

In *Oculto sendero* by Elena Fortún, the presence of silence, its

formal manifestation, enables the visibility, whose saturation is prone to abjection, of a female body doomed to tragedy.

In the novel, the writing of silence breaks with the illusory dichotomy between form and content so that it builds a “form-body” and a “form-sense”, which makes it possible for us to analyse its “discursive materiality”.

Key words: abject, desire, mouth, rhizome, silence.

1. DE RAÍCES, RAICILLAS Y RIZOMAS

La estructura de *Oculto sendero* – novela firmada bajo el seudónimo de Rosa María Castaños y no bajo el de Elena Fortún– fluctúa entre la verticalidad y el estatismo de la raíz, la palabra, y la horizontalidad y la movilidad del rizoma, el silencio. De este modo, la voz de la narradora, María Luisa Arroyo, consigue contar mucho, diciendo muy poco. En este camino oculto, poco a poco van aflorando las palabras que le permiten desprenderse o despegarse de ciertas normas arraigadas a la construcción de una sexualidad en femenino, aunque lo que sigue primando en la novela es el rizoma, el silencio, pues estar en silencio corresponde a un modo de estar en el “sentido” real.

No obstante, este sentido es errático y es por este carácter cambiante e imprevisible que entronca directamente con lo rizomático. Al hacer rizoma, incluso lo que se encuentra “fuera” del lenguaje deja de considerarse como “nada”, en un sentido trascendente, para envolverlo todo en la inmanencia del silencio.

Como dice Gilles Deleuze, “escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, con cartografiar” (Deleuze y Guattari, 2010: 11). El mundo interior de Encarnación Aragoneses Urquijo queda cartografiado en la novela, esbozando un mapa del deseo en el que se van talando simbólicamente los árboles “delirio” que ocultan el sendero. Así, el viejo sauco vengativo que engulle en sueños al padre de María Luisa borrando su inocencia, deviene línea de fuga, cambiando las raíces por un devenir-bocadevorante.

Una noche soñé que estaba asomada a un balcón en nuestra casa de Madrid, pero en la acera de enfrente no estaba la tienda de sombreros, ni la papelería y el tinte, sino el sauco, de ramas peladas y extendidas sobre la plaza... En el mismo tronco del árbol se abría una puertecilla que dejaba ver un hueco negro y misterioso... Por aquella puerta entró mi padre, y oí decir a un grupo que le acompañó hasta allí: «¡Se ha muerto! ¡Se ha muerto!». Rápidamente todas las ramas del sauco se cubrieron de hojas verdes y de flores blancas en forma de sombrillas [...] murió papá sin casi habernos conocido desde que llegamos a casa [...] También yo lloraba... porque el espectáculo de la muerte es terrible cuando se presencia por primera vez, pero no sentía la amargura impotente y rabiosa de la tarde en que murieron a un tiempo el perro y el sauco... En este dolor había resignación con el destino y una dulce y dolorida serenidad... Comprendía que algo de mi vida acababa con mi padre. Hasta aquel mismo día había vivido bajo la sombra protectora de sus brazos que ganaron siempre el pan para nosotras... La inconsciencia y el feliz abandono de mi infancia quedaban terminados aquí... (Fortún, 2016: 145-147) .

También otros árboles, los del bosque del palacio de tía Teresa provocan una mezcla de protección y terror: “habría hadas ¡Tal vez también habría brujas negras de uñas en punta...! Y un terror infinito se apoderó de mí apretándome la garganta... ¿Por qué no venía mamá?” (117).

Es en la estrecha relación que guarda la imaginación con la realidad donde podemos aprehender la especificidad de la materialidad discursiva del silencio. El discurso como lugar de contacto entre la lengua y la ideología. Lo que hace el silencio es evidenciar el movimiento del discurso apresado en una contradicción entre lo uno y lo múltiple, lo mismo y lo diferente, entre la paráfrasis y la polisemia. En ese movimiento contradictorio quedan atrapados tanto el sentido como el sujeto. Todo se construye en la novela en un umbral de “entre-dos”, entre la ilusión de un sentido (efecto de su relación con lo interdiscursivo, lo que Heinrich Plett llama “intermedialidad”) y lo equívoco de todos los sentidos (efecto de su relación con lo que Lacan llama lalangue, esto es, la palabra antes de su ordenamiento

gramatical y lexicográfico, separada por tanto del lenguaje. Lo que rompe esta dialéctica dualista es precisamente la introducción de los silencios, que ya no compite con la palabra sino que la inicia, fundando el sentido, un sentido que no estaba oculto, sino silenciado, balbuceado, susurrado.

En palabras de Deleuze: “las multiplicidades se definen por el afuera: por la línea abstracta, línea de fuga o de desterritorialización según la cual cambian de naturaleza al conectarse con otras” (Deleuze y Guattari, 2010: 14).

Les propongo esta lectura “descentrada” y, por tanto, rizomática de la novela, olvidando voluntariamente su estructura de “libro-raíz”. El silencio como un devenir-sentido. Tomaré para ello el ejemplo de la “boca” como forma de agenciamiento, agujero de entrada y de salida en permanencia, creadora de multiplicidad de sentidos. La boca como rizoma del cuerpo, como máquina “deseante”. La boca que produce la palabra, la boca que ingiere, la boca que desea, difuminando los órganos que agencia.

2. DE LA INDIGESTA REALIDAD A LA FALTA DE APETITO

Decía Nietzsche que un aforismo debía ser “rumiado” y es quizás este carácter “crudo” de la realidad, esto es, cruel y de difícil digestión lo que corta el apetito a María Luisa a lo largo de la novela. Ya en sus primeras líneas los padres le reprochan esta actitud:

-Anda hija, come –dijo mi padre–, mira que si no comes no volverás a venir con nosotros.

Hice un esfuerzo, pero no podía.

-No tengo gana...

Lo dije tan bajo que no me oyeron y mi padre quiso que lo repitiera, y tampoco lo oyó.

-Que no tengo gana... que no tengo gana...

[...] No dejaban de mirarnos aquellas señoritas, y yo sentía toda la vergüenza y la humillación bajo mi vestido con volante de encaje que deben sentir los miserables pecadores al ser mirados por los querubines... (81-82).

Sin duda hay una confusión, en sentido lacaniano, entre el apetito y el deseo a lo largo de la novela, todo ello intrínsecamente ligado a las formas de pureza e impureza. No sólo la boca es abyecta en muchos sentidos, por la saliva o la baba casi animal que califica el deseo masculino, sino que en línea general lo abyecto queda ligado a los fluidos acuosos.

Son las lágrimas de María Luisa las que “ensucian” el vestido de encajes al inicio de la novela:

-¡No lo vayas a manchar!

Desde el pasillo lo vi, bien extendido, con los brazos abiertos, como si se hubiera desmayado... ¡No sé cómo no me desmayé yo...! ¡Dios mío, qué desastre...! ¡No era el traje de marinero que me habían prometido...! La angustia que estalló en mi pecho se erizó de espinas y me subió a la garganta, inundándome los ojos de amargas lágrimas que corrieron por mis mejillas y cayeron sobre el vestido y la alfombrilla del suelo... (73).

Lo trágico adviene cuando se han extenuado el decir o el pensar, cuando el silencio invade la existencia sin por ello reducirla ni a la nada ni al absurdo, ni siquiera al sinsentido. El saber trágico es el paso del silencio a la palabra sin que con ello el pensamiento quede reducido al lenguaje ni el silencio quede asimilado a lo inconsciente.

En el imaginario de la pintora, la comida está relacionada con lo abyecto, esa mirada lasciva de los hombres que “comen con los ojos” le asquea. En casa de José María, uno de los hermanos de Jorge, conoce a “una familia de tragones, gordos y reumáticos que daban dos banquetes al año para los que ahorran todos los días peseta a peseta” (377). En uno de los banquetes narra que era

¡Imposible pasar del tercer plato! El desfile de suculentos manjares que comenzó a las siete de la noche continuaba a las diez... y yo estaba asqueada... Miraba en torno de la mesa... Ninguno de aquellos que comían hubiera podido ser mi amigo... Sofocada y molesta, hice señas a Jorge de que quería levantarme.

-¿Te pones mala? ¡Ah! es que no puedes comer más... María Luisa tiene el estómago delicado y no le conviene cenar fuerte –dijo a una de las señoras de la casa, que se lamentó como si me ocurriera una desgracia terrible (377-378).

Al levantarse de la mesa y dirigirse al jardín “en la noche cálida y estrellada que olía a jazmines” (378) conoce a la escritora Fermina Monroy a quien acababa de confundir con un “muchacho”:

Callamos un momento como si las dos pensáramos lo mismo y no lo quisiéramos decir.

-¡Qué desastre! – comentó ella, al fin. ¡Qué desastre es una mujer como nosotras casada! Un verdadero desastre... (380).

El banquete sigue ligado al exceso, desbordamiento de fluidos corporales silenciados y delatados:

En el último cayeron al suelo dos señores completamente agarrotados y hubo que hacerles devolver parte de lo que habían comido, porque el estómago repleto apretaba otras vísceras y se hubieran muerto... ¡Son unas bestias! Yo miraba con curiosidad a los que iban entrando con los rostros congestionados, los ojos brillantes y el aspecto feliz... Todas personas honradas, gentes honestas a quienes no abochornaba exhibir su glotonería.

-¡Usted es una romántica! – me dijo Fermina al oír mis observaciones. Todos estos señores son unos verdaderos gorrinos en la mesa... y en la cama... claro que suelen limitarse a sus señoras ya castradas por la edad y la grasa... Pero ¡la Santa Iglesia los bendice! (380-381).

Es importante señalar que en una de las ausencias prolongadas de Jorge, la primera reacción al ver a su mujer que “estrenaba medias, zapatos y la blusita de fantasía comprada por la mañana” (436), le dice “chica, ¡qué guapa estás! Has engordado...” (437).

La boca de María Luisa es pliegue, línea de fuga, rizoma. Entrada y salida de sensaciones encontradas, del asco y del deseo, como la boca del anoréxico “vacila entre una máquina de

comer, una máquina anal, una máquina de hablar, una máquina de respirar” (Deleuze y Guattari, 1998: 11). Su flujo encuentra obstáculo en la garganta, que la frena y oprime, como si la ahogase constantemente, en un paralelismo enfermizo con las dolencias de su madre que casi nunca encuentra aire para respirar.

3. LA ESCRITURA DEL DESEO DESDE EL SILENCIO

María Luisa Arroyo no ignora su “deseo”, ni siquiera lo silencia, sencillamente no lo entiende:

Durante la noche, en la oscuridad, yo veía los labios gordezuelos de Mary, como una pesadilla... ¡Qué estupidez! Lo mismo que si me hubiera dado por ver los pies del bañero... Y era que el amor carnal me producía un estado febril... me atacaba al cerebro... Sí, no cabía duda... Al otro día sentí claramente que yo estaba loca... Era una locura rara, de la que nunca había oído hablar, pero loca de remate... En cuanto fuera a Madrid iría con tía Manuelita a ver un médico, y le contaría todo, todo... (345-346).

La “locura” de María Luisa viene motivada por un “trastorno del lenguaje”. No se trata pues de acceder a la conciencia, sino de acceder al sentido fundador de la palabra “deseo”, silente para la pintora. No existe un error de percepción de la realidad o del desconocimiento de un saber vivido como “trágico”, su condición sexual, sino, más bien, la incapacidad para expresar o nombrar el deseo por considerarlo sucio, abyecto, y, por ende, inenunciable. El significado “deseo” impuesto a la mujer, “porque los hombres tienen sus necesidades” (161), quiebra el sentido ideológico que la pintora intuye y, si digo intuye, es porque ese saber llega por “revelación”, es decir, haciendo visible una imagen velada, un ir a tientas, balbuceando, sin alcanzar hasta su madurez un saber que podríamos tildar de escéptico.

Entendí y me dio horror... ¡Qué asco de vida! Sentía una hondísima tristeza. Todo lo que me rodeaba era feo, el campo de rastroyeras que casi no se veía, el suelo donde apoyábamos los

pies lleno de carbón, Antonio, que me quería comer con los ojos, aquel señor que tenía sus necesidades... el niño que se mojaba a cada instante...

-¡Quisiera morirme! –dije de pronto (161).

El deseo masculino hace del hombre un devenir-animal pulsional que choca con el imaginario “sinestésico” de María Luisa, creado en cuentos y novelas “románticas”.

La boca vuelve a ser protagonista de esta ambivalente situación en el devenir-animal:

Estaba muy encarnado y respiraba jadeante, echándome a la cara su aliento desagradable. Cada vez le importaba menos el juego y más yo. Al fin, me cogió contra la pared y aplicando sus labios gordos a los míos me besó ávidamente, metiendo casi su boca entre mis dientes, al mismo tiempo que su lengua gorda y repugnante buscaba la mía hasta casi asfixiarme... y su cuerpo se aplastaba contra mi pecho, y una pierna se incrustaba entre las mías... [...] El señor juez se apartó un momento, con una risa obscena que le crispaba la cara... Yo pasé debajo de la mesa y hui loca, escalera arriba, hasta la habitación donde mi madre dormía la siesta... Cerré la puerta con llave y me senté en una silla con la cabeza vacía, temblorosa y asqueada en terrible náusea... (194-195).

Como subraya Julia Kristeva, lo que mejor define lo “sucio” es su aspecto “marginal”. Así Mary Douglas afirma que:

Cualquier materia que brote de ellos [los orificios del cuerpo] es evidentemente un elemento marginal. El esputo, la sangre, la leche, la orina, los excrementos o las lágrimas por el sólo hecho de brotar han atravesado las fronteras del cuerpo. Lo mismo sucede con los restos corporales, los recortes de la piel, de la uñas, del pelo, y el sudor. El error radica en considerar a los márgenes corporales como si estuviesen aislados de todos los demás márgenes. No hay razón para presuponer que para el individuo su actitud con respecto a su propia experiencia corporal y emocional tiene primacía sobre los otros, como tampoco la primacía de su experiencia cultural y social. (Douglas, 1973: 164)

La luna de miel de María Luisa es un “recuerdo bochornoso” porque “en el fondo todo me parecía una farsa que estábamos representando y de la que quería inhibirme lo más posible” (300). Se produce de nuevo la revelación de su naturaleza “indeseable”, la revelación mística de la “carne” y su carácter indigesto:

No era vergüenza sino horror lo que me producían las alusiones a algo misterioso y terrible en lo que no quería pensar... [...] Soñé que esa voz amiga, que tantas veces razonaba en mi cabeza durante el sueño, decía: «... y se pasarán diez años, veinte años... y tú no sentirás deseo y él seguirá buscándote para saciar el suyo» (300-301).

Por primera vez María Luisa habla de su deseo que en nada satisfará al de su marido. Confiesa a tía Manuelita que “no [le] gustan los hombres...” (301). No obstante, se deja llevar por la pantomima, cede a su deseo y se entrega, como inerte, vacía...

El más absoluto desencanto había vaciado mi alma y mi pensamiento. Me asomé al balcón que daba sobre un patio y miré al fondo... ¡Si me dejara caer! Era tercer piso y me mataría... ¡Todo acabado! Contemplé las losas grandes, sucias, con el sumidero en el centro, tal vez atrancado, porque la lluvia del día anterior había dejado un charco nauseabundo... Caería sobre esa agua sucia y moriría con la boca y la frente hundida en ella... Y ¿qué importaba? (302).

Nuevamente la boca-máquina que ansía el agua nauseabunda que le permita exhalar el último aliento de impureza, como paroxismo de su asco. Todo desborda, hay un exceso de realidad, de clarividencia. Lo aberrante reemplaza el deseo y desea lo inmundo, pues paradójicamente es el único acceso al mundo.

El capítulo titulado “Revelación” supone la otra cara de la moneda pues el deseo se hace rizomático:

Me hundí en el laberinto de calles oscuras andando al azar, queriendo desviarme del camino de mi casa... Me gustaba andar, andar, por las calles en sombra, perdiéndome en sus

revueltas, lo mismo que me perdía en las revueltas de mi cerebro desequilibrado por la revelación del brutal amor masculino, y sacudido ahora por una nueva revelación (400).

Esta nueva revelación lleva a la protagonista a la abstinencia en la comida “me acosté sin cenar” (400) que vuelve a unirse al silencio “había en mi frente y en mis ojos algo nuevo que no debía leer nadie” (400).

Escrito en silencio, el deseo turbado por Rosita, la recitadora, se envuelve en ecos sanjuanistas, pero ambas adentradas en la oscuridad de una espesura abyecta de “mercancías apiladas”:

Andábamos juntas en la oscuridad. Yo, conocedora de los lugares donde estaban apiladas las mercancías, la guiaba tomando su brazo suavemente con mi mano. A través de la tela del vestido, sentía la seda tersa de su piel y esto me turbaba... Íbamos calladas, yo hubiera querido encontrar algo que decir y no se me ocurría... [...] Yo veía relucir sus ojos brillantes y su boca húmeda. Las dos nos miramos en silencio (403).

Entre la culpabilidad sensual y acuosa de quien busca el dulce alimento que nutra el deseo, sintió “la pulpa húmeda de sus labios carnosos en los que se hundieron los [suyos]... y el mundo dejó de existir...” (405).

4. LA PALABRA SILENTE

Definir lo real supone una mirada sin recurso al doble. Una realidad cuyo atributo más indigesto es la muerte, aunque no el único pues en la novela la soledad omnipresente, también forma ese aspecto crudo de la existencia.

La experiencia con la muerte es ambivalente para María Luisa. Con la muerte del padre expresaba, como acabamos de ver: “una dulce y dolorida serenidad...”.

La muerte simbólica de su madre precede a la muerte real. La voz de la madre, o más bien su verborrea, fluctúa entre el eco de una sociedad repudiada por la protagonista y la palabra que revela

el silencio interior de esta, situándola constantemente entre los márgenes de lo “absurdo” (ligado a la locura, a la enajenación, al arrebató) y el saber trágico (ligado a lo real):

Me dijiste una vez que tu camino estaba equivocado... y que no habías nacido para el matrimonio... pues hija, para la maternidad tampoco... Este mimo, este dar a entender a tu hija que ella es lo más importante de tu vida y que a su capricho está supeditada la casa entera, es el mejor procedimiento para hacer de María José una egoísta... ¡Si fuera un chico! Pero es una mujer, y su vida será como la de todas, un sacrificio constante...

-Mi hija no se casará...

-Sí... tampoco te ibas a casar tú... (349).

Poco a poco los silencios se desvelan y madre e hija se descubren y se comprenden. No son tan diferentes: “debajo de su severo exterior y de su inflexible sentimiento del deber, latía una inmensa ternura por todos nosotros” (350). En los besos furtivos a María José, cree recordar la huella silenciosa de la boca-labios de su madre: “Ahora recordaba yo haberla visto entre sueños en mi niñez, y haber sentido en mi frente los besos cálidos que no me daba durante el día...” (351). Asistimos a la muerte simbólica de la madre, al tiempo que se augura el advenimiento de una nueva sociedad, encarnada en María José quien ya ha exiliado el infierno de su sistema de pensamiento – y con él la culpa y el pecado:

-Mamá –me dijo con voz tenue–, mamá... bésame... bésame mamá... Creí haber oído mal... pero no, mi madre había desandado toda su vida en una hora y volvía a la infancia... Definitivamente nuestros papeles quedaban cambiados, y ella era un pobre y débil ser infantil que me pedía un beso tercamente mimosa... Hice salir a María José, para que no contemplara el conmovedor espectáculo, y besé a mi madre llorando... ¡Se me había muerto mi madre! Vivió sin embargo cuatro meses más (352-353).

Quizás la muerte de María José represente la forma más inusitada de la materialidad discursiva del silencio. La voz apocalíptica de

la niña “-Mira, madre, mira cómo se me transparentan... Veo los huesos a través de la carne...” (364) le sigue una sucesión de puntos suspensivos que a un tiempo amordazan y amortajan indisociablemente la existencia. Recobrada la elipsis, “dentro de la casa sonaba el llanto de Jorge como un alarido desgarrador” (364), pues ya el verano se lo había llevado todo “las hojas amarillas de los álamos y a [su] María José” (364).

El silencio en la novela propicia la escucha de los gritos, los portazos, los suspiros, las lágrimas, los latidos del corazón, los gemidos de la nauseabunda carne. Pero también permite en juegos de musitada sinestesia, sentir el aroma que envuelve a las mujeres deseadas por María Luisa, acariciar la soledad del cuerpo o saborear el asco existencial.

Ante ese devenir-animal de Jorge convertido en mueca, en gesto, en alarido María Luisa en su devenir-mujer exige silencio con la fuerza de una Bernarda Alba:

No, no; que nadie llore a mi hija, que era mía sola... ¡nadie más que yo tiene derecho a llorarla! Había brotado de mis entrañas milagrosamente...! Y yo, ¡¡ay!!, la lloro, no por lo que la he querido, sino porque algunas veces no la he querido bastante... ¡Hija! ¡Hija! ¡Hija! (365).

La muerte de su hija María José es la muerte de su propio doble, como parte de ese proceso de creación de una voz “singular” capaz de anestesiar las palabras.

¡Cómo se parecía mi niña a mí cuando tenía su edad! Así era yo de loca y atrevida. ¡Bien me habían cortado las alas! ¡Hija de mi alma! No te las cortaría yo a ti, no... Alas, alas para volar... para ver desde arriba como los pájaros, ese camino que no había yo encontrado... pero que tú, hija mía, encontrarás... (339).

Esta proyección del deseo en la prolongación de ella misma es una de las formas más patentes de la ilusión. Si Jorge se le parece representado como su padre, la hija es como un doble de

ella misma. Por cuestiones de tiempo citaré solamente estos dos ejemplos:

Y mi niña miró al mar con sus ojos dorados, y lo vio como yo lo había visto, misterioso, inquietante, terrible y cándido como una divinidad prodigiosa (344).

Tenía ya ocho años, era inquieta y turbulenta en el juego, pero silenciosa y reflexiva en la quietud... Era como yo había sido, y yo la educaba y mimaba como yo hubiera querido serlo en mi niñez... (345).

5. CONCLUSIONES

Ante la imposibilidad de proyección, la tercera y última parte de la novela, “Otoño”, se perfila como un nuevo amanecer silencioso, siempre perturbado por ciertos atisbos de aflicción:

Por primera vez, después de dos largos años amargos, mi corazón se oprimía por otra tristeza que no era la habitual sino la emoción mística de la belleza, no menos desgarradora y dolorosa, pero sin el angustioso desconsuelo de lo irremediable... (369).

La existencia de María Luisa se vuelve “indeseable” porque el referente del deseo es funesto para ella, pero no porque el deseo carezca de referente real. De este modo, la pintora pretende extirparlo o mutilarlo tras su primera experiencia carnal: “ahora, después de la bochornosa experiencia del amor femenino, me sentía más casta que nunca, amputada de mi sensualidad, limpia de apetitos, sin sexo, como un ser casi divino...” (434).

La revelación trágica de Emilia Ontiveros, la niña nueva, de “doce años espigados y esbeltos” (148), que acercando su boca al oído de María Luisa le dijo algo que la “dejó aterrada” (150), rompe el silencio, para darle a la palabra un sentido-rizoma, un devenir perpetuo “quiero ser mayor pero mujer no...” (150). Una vez descubierto qué era aquello de ser mujer, la protagonista pierde definitivamente “la inmaculada inocencia con sucios atisbos del

pecado original” (147) y sufre además el “amargo desengaño” (157) de ser una más a los ojos de Emilia.

El deseo confundido con el apetito configura un “cuerpo sin órganos”, en sentido deleuzeano, donde la boca constituye el corte y la línea de fuga. La boca cartografía el sendero rizomático del deseo oculto, tanto unido a lo impuro, como al “spleen” o deseo “romántico”, un deseo paradójicamente sin objeto, tanto al deseo propiamente dicho, materialista, cuyo objeto es lo real, pero que conduce a la pintora a una visión escéptica de la vida.

-¡Nos hemos equivocado tú y yo! Has debido casarte con el tendero que era tu complemento... ¡Qué inmensa desgracia la nuestra! Toda la vida tendremos entre nosotros el cadáver de nuestro amor... (317).

Abandonando las raíces comienza su nomadismo por otros senderos, con “los parias de una sociedad normal” (494) como compañeros de camino. Y en silencio o murmurando: “¡Qué voy a hacer yo, bohemia, sin sentido práctico, sin amor a la vida, sin espíritu previsor...!” (494).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1998). *El anti Edipo: Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2010). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- DOUGLAS, M. (1973). *Pureza y peligro: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores.
- FORTÚN, E. (2016). *Oculto sendero*. Sevilla: Renacimiento.
- ORLANDI, E. (2007). *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas, SP, Brasil: Editora Unicamp.

CONCHA MÉNDEZ'S POETRY: FEMINISM AND FEMININITY

María MARTOS y Julio NEIRA

(UNED)

RESUMEN

La etopeya de Concha Méndez fue desde su juventud un paradigma de lucha individual por su emancipación de la familia y de su clase social, por la independencia económica y por el ejercicio de la igualdad de los derechos de la mujer respecto al hombre. El suyo fue un ejemplo de tenacidad en la ruptura con los estereotipos femeninos de la sociedad burguesa de principios del siglo XX. La tesis de este artículo es que el sujeto poético que forja Méndez a lo largo de toda la trayectoria literaria está muy lejos, en su configuración psicológica y poética, de un modelo de feminidad canónica. En sus roles y actitudes ese "yo lírico" es contundentemente feminista, y lo que es aún más relevante, en su producción literaria consolida un modelo poético (y humano) que será ejemplo para las escritoras coetáneas y posteriores.

Palabras claves: Concha Méndez. Feminismo. Feminidad. Transgresión. Estereotipos de género

ABSTRACT

Concha Méndez stands up in her life and with her work for *emancipation* of women and the subsequent changes in *their* traditional role and *status*. In this sense, her life and work are an example of *breaking* the traditional *gender* norms in bourgeois society at the beginning of the 20th century. The thesis of this paper is that the poetic voice, both in its psychological and poetic configuration, is very far from the canonical femininity. In her roles and attitudes, Conch Méndez consolidates a poetic (and human) archetype that will be an example for contemporary and later women writers.

Key words: Concha Méndez, feminism, femininity, stereotypes gender, transgression

La poesía escrita por mujeres se ha explorado poco desde el punto de vista de las experiencias femeninas que en ella se reflejan y también se ha tenido escasamente en cuenta desde el punto de vista de su contribución al discurso feminista o protofeminista. La reivindicación de la mirada femenina no viene siempre de un discurso programático o de formulaciones explícitas. La textualidad poética da forma a posturas reivindicativas que tienen gran fuerza y calado en la formación de modelos alternativos de mujer y de referentes literarios que han ido configurando una tradición poética femenina. El diálogo feminismo-feminidad es inherente a cualquier interpretación de la literatura escrita por mujeres. Nuestro objetivo aquí es analizarlo desde el sujeto poético de la poesía de Méndez anterior a 1936 y las claves que lo definen, para ponerlo en relación con el modelo de feminidad dominante en la sociedad del momento.

La propuesta poética de Méndez pasa por mostrar la experiencia personal del yo poético en su relación consigo misma, con el otro y con el mundo (Bernard, 2006: 129). Su programa poético está nucleado por la defensa de la individualidad en la percepción del mundo y en la expresión poética de éste. Ella misma rechazó una adscripción feminista en términos de militancia o activismo, aunque afirmó su identificación con la idea nuclear del feminismo, cuando en una entrevista del periodista Gamito Iturralde de diciembre de 1928 en *El Diario Alavés* respondió:

Empezaré por decirle que yo no sé si soy feminista o no. Toda idea que encierre un sentido colectivo me repugna moralmente. Yo soy: individualidad, personalidad. Ahora bien, en cuestión de derechos también pido la igualdad ante la ley. O lo que es lo mismo: pasar de calidad de cosa a calidad de persona, que es lo menos que se puede pedir ya en esta época (Valender, ed., 2001: 35).

Da valor sobre todo a su experiencia personal y es la defensa de esa individualidad la que le lleva a dinamitar todos los estereotipos de la mujer tradicional (Bernard, 2006: 129). En muchos poemas se funde una experiencia personal fuera de los esquemas tradicionales con la configuración de un mundo

simbólico en el contexto de lo poético, que nace de una manera de aprehender la realidad que fusiona lo emocional, corporal e intelectual.

En el sujeto poético de la poesía de Méndez no hay una discontinuidad entre los distintos papeles que asume el yo poético y tampoco hay una fractura en la construcción del mundo simbólico entre interior y exterior, sino una plena correspondencia entre el sujeto histórico, entre la vida sin trabas que decidió vivir Méndez y ese sujeto poético libre que habita en su poesía¹. Desde el punto de vista de la misma enunciación, Méndez opta por una expresión lingüística sexuada que es fundamental para la transmisión de su experiencia individual y de su subjetividad femenina. La autora evita siempre un lenguaje neutro y apuesta por una voz poética profundamente enraizada en su individualidad femenina:

Los enunciados líricos de la escritora aparecen profundamente enraizados en la experiencia y nos restituyen la imagen de una identidad compuesta por sentimiento, inteligencia y cuerpo sin que la tendencia a la abstracción y a la expresión de conceptos universales limiten las posibilidades de comunicación de la individualidad (Bernard, 2006: 132)

El diálogo feminismo-feminidad es inherente a cualquier interpretación de la literatura escrita por mujeres. Nuestro objetivo aquí es analizarlo desde el sujeto poético de la poesía de Méndez y las claves que lo definen, para ponerlo en relación con el modelo de feminidad dominante en la sociedad del momento. Los trabajos de Wilcox y Bellver son fundamentales para la revisión de su poesía. Cuando el lector termina de recorrer la trayectoria de Méndez no tiene duda de que se articula en toda ella una contundente defensa de la individualidad femenina y de su mirada sobre el mundo. Es en su voluntad de ruptura con las normas de la sociedad clasista y patriarcal, a la que pertenecía por nacimiento y educación, donde puede anclarse de manera más nítida su caracterización como feminista.

1 Seguimos el paradigma teórico de Wilcox, 1997.

En su juventud transgredió el cauce de su vida, y todo lo que fuere a venir después era preferible a la otra posibilidad que la vida le hubiera ofrecido: convertirse en una señora de sociedad, en el mejor de los casos, o en una soltera burguesa sin oficio ni beneficio, en el peor. Sus desplantes de rebeldía no fueron gestos exhibicionistas para escandalizar a la sociedad; al contrario, correspondieron a un verdadero esfuerzo por transgredir, desde su interior, todos los valores sociales y morales con los que le tocó nacer. Se rebelaba [...] porque estaba interesada en aproximarse a una cierta libertad de entendimiento para conquistar aquello que venía intuyendo desde su infancia: su vocación de poeta (Ulacia Altolaguirre, 2018: 17).

Voluntad de desclasamiento e independencia como rasgo consustancial a su personalidad que fue nítidamente percibida en su juventud por quienes la conocieron. Cuando la entrevista *Txibirisko* en San Sebastián en verano de 1927², la describe así:

Espontánea, decidida, expresándose a borbotones, como una impetuosa riada, toda naturaleza, que se estrangula a cada momento en la angostura de su medio social. [...] Lo que más distingue a la gentil oceánida es su noble preocupación por bastarse a sí misma y servir a los demás; [...] renunciando al carácter de muñeca social que la condición económica de su familia pudiera permitirle (Valender, ed., 2001a: 23).

A través de la información que contienen la prensa de la época y las memorias que dictó a su nieta (Ulacia Altolaguirre, 2018) podemos obtener una imagen bastante completa de su personalidad, definida por la voluntad de conquista de nuevos espacios para la mujer, como la práctica deportiva o el cine, el nuevo lenguaje de la época, para el que escribió el guion de la película *Historia de un taxi*, rodada en 1927³, lo que la convierte

2 Concha Méndez conservó el recorte de esta entrevista sin el título del periódico donde se publicó, ni la fecha. Debió de ser *El Pueblo Vasco*, diario en que colaboraba el reportero *Txibirisko*, y en el verano de 1927 (Valender, ed., 2001a).

3 Véase *La Libertad*, 19-4-1927, p. 6. El argumento fue publicado en *La Correspondencia Militar*, 16-9-1927, p. 4; y en *Popular Film*, 22-9-1927, p. 17.

en una de las primeras cineastas españolas (Utrera Macías, 2000:112-116; Pérez de Ayala, 1998, Bianchi, 2006). Y, sobre todo, logró culminar su vocación de poeta, pues consiguió ser una de las primeras mujeres en publicar un libro, *Inquietudes*, en 1926.

Su nombre se va haciendo conocido en el mundillo literario y se consolidará con su actividad cinematográfica y con la publicación de su segundo libro, *Surtidor*, a finales de 1927. A principios de 1929 tuvo Concha Méndez una notable presencia mediática, pues los periódicos madrileños se hacen eco del estreno de su obra infantil *El ángel cartero*, en una función de Reyes organizada por el Lyceum Club el 7 de enero.

Podría decirse que Concha Méndez había cumplido su objetivo de ser poeta a principios de la década de los 30. El camino definitivo a la emancipación personal llegó en 1929, a los treinta años, cuando se marchó primero a Inglaterra en un barco mercante, donde se ganó la vida dando clases de español y conferencias, y luego a Argentina a buscarse la vida con su actividad literaria. Llegó a Buenos Aires el 24 de diciembre. El anecdotario del viaje en sus memorias es jugoso, pero no podemos detenernos en él. Lo sustancial ahora es destacar el ansia de libertad, de independencia familiar y económica con que Concha Méndez decidió vivir su vida, desechando comodidades materiales, incluso al precio de la emigración y el desenraizamiento, rasgo claramente definidor de su convicción feminista. Dio conferencias, colaboró en la prensa y trabajó en una oficina vinculada a la Embajada de España. Guillermo de Torre, antiguo amigo de España, le abrió las puertas de la sección literaria del diario *La Nación* y le posibilitó la edición de su tercer libro, *Canciones de mar y tierra*.

El modelo de feminidad tradicional de una sociedad androcéntrica y patriarcal, como lo era la española, y marcadamente la sociedad burguesa a la que pertenecían la mayor parte de las escritoras, pasaba por la hermosura, la delicadeza, la dulzura, la pasividad, la inseguridad; la ubicación de la mujer en un espacio cerrado doméstico y cerrado; y su papel como esposa y madre lejos de cualquier presencia pública. El modelo femenino que propone Méndez en toda su trayectoria poética está muy lejos de

ese arquetipo de feminidad canónica, y subsume en él algunos rasgos activos típicamente masculinos que, sin duda, subvierten la dicotomía de género dominante. En su experiencia vital esta ruptura de estereotipos es evidente, como lo demuestra el hecho de que practicara actividades que la sociedad de su momento solo reservaba a los hombres: deporte, viajar sola, estudiar y trabajar. No hay rastro en la poesía de Méndez de ningún rasgo del “ángel del hogar”, que cambia por un sujeto activo, que tiene una identidad autónoma en relación a un sujeto poético masculino, por cierto de escasa presencia en sus textos, y marcadamente tradicional. En su poesía y su vida Méndez crea un espacio poético y vital muy importante para los afectos y la vida, pero sin renunciar a una presencia pública que pasa por las categorías de trabajo, producción, pensamiento y escritura.

Los arquetipos femeninos que pueblan sus tres primeros libros están en plena consonancia con su sed de vida. Propone modelos activos de mujer, especialmente en sus primeros poemas: patinadora, aviadora, nadadora, bailaora, capitana, sirena, viajera. Entre muchos ejemplos que pueden destacarse, sobresale el modelo de mujer deportista, que, en el mundo de Méndez, en su poesía y, en general, en esos años de la vida española, hacía convivir el brío físico con el empuje intelectual. El retrato femenino que traza en el poema “Estadio”, dedicado a Norah Borges (*Canciones de mar y tierra*, p. 164-165), es muy significativo:

Morena de luna vengo,
teñida de yodo y de sal.
Allá quedó el mar de plata,
sus barcas y su arenal

En el Estadio me entreno
al disco y la jabalina.
Al verme jugar, sonrían
las aguas de la piscina

Estas actividades reflejan, asimismo, un espectro de intereses y de dedicación femenina que está muy lejos del modelo doméstico

tradicional. Méndez aboga claramente por un nuevo modelo de mujer moderna, que es el que ella vive, el que canta y defiende para la mujer. El poema de *Surtidor*, titulado “Ser” (p. 120), es toda una declaración de un nuevo tipo de mujer con el que se identificaba claramente la poeta en su juventud:

SER

Ser.

Fábrica de ideas.

Fábrica de sensaciones.

¡Revolución de todos
los motores!

Ser y ser.

Energía continua.

Dinamismo.

Evolución.

Así siempre.

Y cerca de los astros.

¡Ser!

En estos arquetipos femeninos activos hay también una exaltación del cuerpo. Del goce amoroso en plenitud no hay muchos testimonios, pero es claro en el poema “La fragata extranjera” (*Inquietudes*, pp. 32-33), que cuenta un encuentro amoroso en un ambiente marítimo: “Mi jadeante cuerpo / un bañador cubría. / Y los pulsos / ardientes latían...”; o de deleitosa contemplación del esplendor del cuerpo femenino en “La isla” (*Inquietudes*, p. 40): “Del mar salí llena de algas, / con el bañador ceñido”.

No hay atisbo, en nuestra opinión, a lo largo de toda la trayectoria poética de Méndez de ninguna contradicción en la adhesión de la poeta a este nuevo modelo de feminidad. Sin duda, la situación de libertad política y de ideas renovadoras

en estas décadas iniciales del XX impulsaron y “normalizaron” ese nuevo modelo de mujer moderna. No obstante, la poeta es perfectamente consciente de los mecanismos sociales que coartan la libertad de la mujer, sus aspiraciones y su capacidad de forjar un modelo distinto de la feminidad tradicional, como expresa en este poema de *Canciones de mar y tierra*, que titula “Diques” (pp. 128-129). A través de la imagen metafórica dual de vuelo-cadenas, se proyecta un mundo metafórico de correlación entre espacio exterior y libertad individual que se consolida en sus tres primeros libros:

Poner diques y compuertas
a mis canales
¾mis venas¾
que mi sangre corre tanto
que no puedo detenerla.

Y a mi alma,
sujetarla con cadenas,
que se va a volar tan alto
que temo, temo perderla

(¡Ay, este afán de distancias,
esta locura de metas!...) [...]

Proclamada la República en abril de 1931, Concha Méndez participó en mítines de la colonia española en apoyo al gobierno republicano y, confiada en el cambio de régimen, tomó la decisión de volver a España en el mes de junio. En total pasó en Argentina año y medio (Valender, ed., 2001b). No queremos dejar de destacar, sin embargo, un detalle muy significativo de su feminismo. Cuenta que se había comprometido a casarse con el fotógrafo Fernando Ruffo, pero con una condición: “Nos casaríamos en Escocia, porque en España no había divorcio y yo no quería verme unida a la fuerza con nadie” (Ulacia Altolaguirre, 2018: 84).

Al llegar a Madrid, tras breves escalas en París y Londres, se planteó dos proyectos verdaderamente dispares, aunque con

rasgos comunes: viaje, independencia e intrepidez. Por un lado, solicitar una concesión para colonizar tierras en Guinea; por otro, pedir una beca del Centro de Estudios Históricos para estudiar dirección teatral en la Universidad de Columbia. Pero entonces conoció a Manuel Altolaguirre y ese encuentro cambió sus vidas. Ella le propuso asociarse y comprar una imprenta de mano con el dinero que había ganado en Argentina. Así lo hicieron, y Concha Méndez fue al tiempo la socia capitalista y la obrera (Ulacia Altolaguirre, 2018: 90). La razón comercial, “Concha Méndez y Manuel Altolaguirre editores”, se convirtió en matrimonio el 5 de junio de 1932.

En este modelo de mujer que Méndez forjó con su vida, y del que dejó testimonio en su obra la creación artística, la dedicación profesional a la tarea impresora es una faceta más en la reivindicación de la capacidad intelectual de la mujer, frente a las tareas y papeles domésticos de la feminidad tradicional. Méndez fue coherente con ello en su vida profesional y en su creación poética. La escritura y la lectura son dedicaciones consustanciales de ese sujeto femenino que habita la poesía de Méndez. La lectura, no solo como ocio de clase, sino sobre todo como desarrollo intelectual de la mujer, es un punto clave de la reivindicación feminista desde las primeras escritoras y está presente en toda la poesía de Méndez, desde los primeros libros, en estampas de la vida cotidiana donde siempre se cuelan las páginas de un libro como en el poema “Reposo en el comedor” (*Inquietudes*, 35-36): “Después / el libro abierto, / el lecho blando”. También hay abundantes textos de carácter metaliterario en los que la autora reflexiona sobre el papel que la creación literaria tiene en su mundo personal. La poesía tiene el valor de dar voz a esa conciencia femenina de la autora. Así se explicita en el poema “Horas de inspiración” (*Inquietudes*, p. 67):

Poemas fáciles
cubren la mente mía.

Y todos se parecen,
como los gajos

de una mandarina.

A raíz de su matrimonio con Altolaquirre en 1933, del embarazo subsiguiente y el nacimiento fallido de ese primer hijo, la vida de Concha Méndez cambia por completo y su poesía da entrada a temas hasta entonces ausentes, como el amor conyugal y la maternidad (Jiménez Tomé, 2011), sin que eso lleve aparejado que el sujeto lírico asuma los roles tradicionales de sometimiento. Roberta Quance defiende que es a partir de aquí cuando su obra alcanza la madurez poética:

En términos literarios se puede comprobar cómo la conquista de la igualdad eliminaba la necesidad de que se siguiese insistiendo en la imagen de una mujer nueva, aventurera y libre de todo tipo de ataduras. Es decir, la libertad de la mujer se asume como un hecho. Y nuestra autora se siente libre de abordar lo tradicional en su poesía, tanto en lo que a los temas respecta como en la posición de sujeto que ha de ocupar en cuanto mujer enamorada. [...] Es aquí, irónicamente, al tocar dos temas muy femeninos, uno de ellos exclusivo de las mujeres, donde Concha Méndez lleva a cabo sus mayores innovaciones en cuanto poeta (Quance, 2001: 111-112).

La vivencia del amor (Ramón Torrijos, 2017) que canta Méndez en el poemario *Vida a Vida*, publicado en 1932, y que representa el “descubrimiento de amor vivido y gozoso” (Bellver, 2008: 16), está muy lejos del modelo sujeto masculino-objeto femenino que la vivencia social del amor y la tradición literaria habían adjudicado al hombre y a la mujer. Ello se aprecia, en nuestra opinión, en dos direcciones fundamentales: en la relación erótica, la del sujeto lírico con su propio cuerpo y en relación con el sujeto masculino; y en la autosuficiencia de ese yo poético respecto al “otro”, que tiene sus ramificaciones temáticas en otros temas poéticos, como la soledad.

Encontramos en la poesía de Méndez, junto a un modelo tradicional de relación entre los dos sexos, la inversión de esos roles tradicionales: la mujer pasa a ser activa y el hombre un sujeto pasivo. La potencialidad vital del yo poético configura un

sujeto plenamente erótico, en un sentido amplio y absolutamente corporal, que no prescinde del deseo de goce y de esplendor. Y describe sin ambigüedades los deseos del sujeto femenino, vitales y eróticos, lo que va en contra de cualquier imagen tradicional de la mujer, como la pulsión erótica que late en los versos de este poema de *Vida a vida* (p. 186-187):

A tan alta presión llego
que se saltará mi sangre
y se me quedará viva
y hecha de fuego en el aire.

Vértigo que fluye y fluye,
no sé, no, como pararle.
¡Frenos de veinte caballos,
frenos para frenarle!

El tratamiento del tema amoroso supone, de forma inherente, la confrontación de la identidad personal con la del otro. Ello genera en algunos poemas cierta reflexión identitaria, pero no cuestiona para nada ese modelo de mujer libre que la poeta había subsumido en los arquetipos comentados, como el de “sirena”: “No me despiertes, amor, / que sueño que soy sirena / y que eres el nadador / que va a una playa morena [...]” (*Vida a Vida*, p. 186).

Por otra parte, la soledad es un tema vertebral en la formación de la conciencia de feminidad que exhibe el sujeto lírico de la poesía de Méndez. La soledad es un estado de plenitud del sujeto poético en: “Mi soledad se fue al puerto / cantando que cantaría. / ¡Por nada cambiaba yo / esta soledad tan mía!”, “Mi soledad” (*Canciones de mar y tierra*, p. 166).

Concha Méndez se casó con 34 años, edad avanzada para las expectativas sociales de la época, e inmediatamente, en 1933, se quedó embarazada de su primer hijo, que perdió al nacer. El tratamiento de la maternidad, en este caso frustrada, que tematiza en el poemario *Niño y sombra* (1936) no arrastra tampoco al sujeto lírico de la poesía de Méndez a una feminidad canónica.

Tal como lo entendemos en la lectura de los poemas de este libro, sobre todo en los que se configura como conversación con el hijo muerto —siguiendo una “struttura antitetica io-tu”, según Mazzochi (2006: 113)—, la experiencia maternal es en Méndez un elemento que ensancha la feminidad, que la expande, no que restringe sus posibilidades de intervención en el mundo.

La maternidad es una manera de aprehender y apropiarse del mundo y también una forma de creación, en el espectro de símbolos asociados a esa capacidad de producción de la mujer. Y es, además, una experiencia solitaria, que da absoluta autosuficiencia al universo femenino en la creación de vida. El dolor y la pérdida llevan al sujeto poético a contraponer la libertad exaltada de los poemarios anteriores al peso y la angustia del presente, que es la de siglos (poema 13, *Niño y sombras*, p. 200):

¿Qué angustia, noche, en torno a mis orillas?
¿Dónde fue el alba que floreció en mis manos?
¿Es tierra, o fuego, lo que mis plantas tocan?

Ni mi niñez ha sido de este mundo,
ni en esta juventud me reconozco.
Me pesan siglos de abrasadas sangres,
de injustas vidas, de latidos huecos;
me pesan sombras, que no pueden irse,
voces me llaman de distintos cielos

Pero no hay tanto una constancia en el dolor como su progresiva elaboración y, sobre todo, la lucha por vencerlo (Mazzochi, 2006:116).

La discontinuidad entre el anhelo de libertad y la prisión que puede representar el cuerpo se textualiza en otros poemas del mismo libro (poema 19, *Niño y sombras*, p. 202-203):

[...] Un cuerpo tengo, heredado
de otras vidas y otros cuerpos,
y un alma libre tan mía
que no sé cómo la tengo,

alma que pulsa los límites...
Horizontes... y desvelos...

Frente a la oscuridad del dolor por la pérdida (sombra) y el peso de la tristeza, y junto a otros condicionantes que lastran a la mujer, el sujeto lírico del poemario *Niño y sombras* opta por erigir un modelo de mujer infatigable, marcada nuevamente por su carácter activo frente a una realidad dolorosa, en este caso como recipiendaria de una fuerza que se sobrepone la adversidad. Son muy elocuentes los poemas 22 y 23 (*Niño y sombras*, pp. 203-204), especialmente el primero:

22

Una sombra compacta
se ha internado en mi pecho
que remueve mis células
y ennegrece mis sueños.
Es la muerte sin muerte
de otro cuerpo en mi cuerpo.
Mis defensas se yerguen
por lucha contra esto;
y yo, campo en batalla,
con los miembros desechos,
aposté por la vida
por las luces de nuevo.
Me sostienen la frente
un vendaje de anhelos.

Esa fuerza y robustez emocional es también un alegato poético contra la debilidad femenina. Hay un claro propósito en ambos poemas de atribuir esa fuerza a la capacidad del “yo” y hacer consciente a los otros (vosotros) de ese obstinado revelarse frente a la adversidad, en un claro ejercicio de autoafirmación, articulado en las formas verbales. Esa capacidad de sobreponerse es individual, nace de la interioridad misma de ese sujeto femenino que vive la maternidad en su singularidad personal. Conviene hacer notar que no hay en el poemario ninguna alusión a la figura del padre, ni siquiera como generador conjunto de vida ni como

acompañante en el duelo. La fuerza es absolutamente individual y femenina.

En conclusión, Concha Méndez crea un discurso poético que da carta de la naturaleza a la voz femenina, que se apropia de la realidad sin necesidad de justificar la mirada y la intervención que las mujeres hacen sobre el mundo. El sujeto lírico de la poesía de Méndez se caracteriza ante todo por su carácter activo y agente: defiende la libertad de la mujer y su capacidad creadora en lo intelectual. Reivindica para la mujer un espacio público y profesional, muy lejos del modelo estático y doméstico de la feminidad canónica; abandera la fuerza interior y sus capacidades de dominio y triunfo en el ámbito profesional; apuesta sin fisuras su autosuficiencia en lo emocional e intelectual; reclama su emancipación absoluta de los papeles tradicionales que la sociedad le encomienda, esposa y madre; y no renuncia a una sensibilidad femenina en su poesía, que incorpora su identidad de mujer, sobre todo en la manera de tratar las relaciones humanas y los temas que importan a las mujeres. El sujeto poético que emerge de su poesía es profundamente moderno y feminista en estos sentidos. Méndez no sintió la necesidad de acompañar su reivindicación de una explicitación programática, quizá porque pensaba que otra forma de contribuir y aspirar a los logros y éxitos de esa reivindicación estaban en la vivencia y en el ejemplo que de ella se desprende.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bellver, C. (2008). Introducción. En Concha Méndez. *Poesía completa* (p. 7-25). Málaga: Centro Cultural Generación del 27.
- Bernard, M. (2006). La presencia del cuerpo en la obra de Concha Méndez. En G. Morelli y M. Bianchi (Eds.), *Manuel Altolaguirre y Concha Méndez. Una vida para la poesía* (p. 125-139). Milán: Viennepierre.
- Bianchi, M. (2006). “*Historia de un taxi de Concha Méndez Cuesta. un ensueño vanguardista*”, en G. Morelli y Marina

- Bianchi (Eds.), *Manuel Altolaguirre y Concha Méndez. Una vida para la poesía* (p. 155-168). Milán: Viennepierre.
- Ciplijaukaité, B. (2004). *La construcción del yo femenino en la literatura*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Jiménez Tomé, M. J. (2011). La maternidad en Concha Méndez: ‘Fue más allá del sueño...’. En M^a. J. Jiménez Tomé y A. Quiles Faz (Eds.), *Memoria, escritura y voces de mujeres* (p. 119-158). Málaga: Servicio de Publicaciones. Estudios sobre la Mujer. Colección Atenea.
- Mazzochi, G. (2006). “Per una lettura de Niño y sombra di Concha Méndez”. En G. Morelli y M. Bianchi (Eds.), *Manuel Altolaguirre y Concha Méndez. Una vida para la poesía* (p. 113-124). Milán: Viennepierre.
- Méndez, C. (2008). *Poesía completa*. C. Bellver (Ed.) Málaga: Centro Cultural Generación del 27.
- Morelli, G. y Bianchi, M. (Eds.) (2006). *Manuel Altolaguirre y Concha Méndez. Una vida para la poesía*. Milán: Viennepierre.
- Pérez de Ayala, J. (1998). *Historia de un taxi* (1927). la aventura cinematográfica de Concha Méndez. *Revista de Occidente*, 211, 115-128.
- Quance, R. (2001). Hacia una mujer nueva, en J. Valender, (Ed.), *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)* (p. 101-113). Madrid: Residencia de Estudiantes.
- Ramón Torrijos, M^a del M. (2017) La poesía amorosa en el panorama poético de la España de preguerra: las poetas olvidadas de la Generación del 27. *Poéticas*, año II, n^o 7, 49-79.
- Ulacia Altolaguirre, P. (2018). *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*. Sevilla: Renacimiento.
- Utrera Macías, R. (2000). *Film Dalp Nazarí. Productoras andaluzas*. Sevilla: Junta de Andalucía.
- Valender, J. (Ed.) (2001a). *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- Valender, J. (2001b). Concha Méndez en el Río de la Plata (1929-1930). En J. Valender (Ed.), *Una mujer moderna. Concha*

Méndez en su mundo (1898-1986) (p. 149-163). Madrid: Residencia de Estudiantes.

Wilcox, J. C. (1997). *Women poets of Spain. 1860-1990. Toward a Gynocentric Vision*. Chicago: University of Illinois Press. (2001). Concha Méndez y la escritura poética femenina. En J. Valender (Ed.), *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)* (p. 207-233). Madrid: Residencia de Estudiantes.

LA MUJER VENTANERA EN LA ESCRITURA DE CARMEN

MARTÍN GAITE

THE WOMAN WINDOW IN THE WRITING OF CARMEN

MARTÍN GAITE

Esperanza TORRES

Universidad de Sevilla

RESUMEN

El presente capítulo trata sobre el concepto de la mujer ventanera o relatora en la escritura de Carmen Martín Gaité y de la búsqueda de la misma por encontrar un estilo particular en las mujeres a la hora de escribir. El propósito de tal estudio se plasmó en 1987 con la publicación del ensayo titulado *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española* donde la propia escritora pretendió abordar la ausencia histórica y el deseo personal que han tenido las mujeres por acercarse a la ventana de la narración. A través del eje temático del vacío y el eco femenino dejaremos ver cómo pensadoras y escritoras como Virginia Woolf marcaron un precedente en la reflexión del estado de la cuestión del yo femenino en la literatura y cómo su influencia inspiró la obra ensayística posterior de autoras como Carmen Martín Gaité. Desde este homenaje e intento por suplir el vacío y el silencio estructural que ha colocado a las creadoras en una situación de observadas por encima del de observadoras, Carmen Martín Gaité se propone reconstruir este relato de la memoria con el objeto de catalizar la experiencia y la forma de entender la realidad desde los ojos de una mujer. Por otro lado, el trabajo ante el que estamos también se plantea analizar las atribuciones del espacio y la pintura desde la óptica pictórica de artistas masculinos como Edward Hopper que pueden hallarse dentro del cuento *De su ventana a la mía*, situado dentro del ensayo *Desde la ventana*, y donde se ilustra la idea anterior de la mujer que sin ser advertida intenta arrimarse a las palabras y al conocimiento en un áurea de cautela, soledad, silencio. Para acabar, intentaremos establecer algunas de las posibles relaciones intertextuales entre el concepto o la idea de

la mujer ventanera según la salmantina y la transcendencia que este ha podido alcanzar en distintos artefactos culturales de la actualidad.

Palabras claves: mujer, escritura, estilo, ventanera, ventana.

ABSTRACT

This chapter deals with the concept of the woman window worker or the rapporteur in the writing of Carmen Martín. The search and search for it to find a particular style in women at the time of writing. The purpose of this study was established in 1987 with the publication of the essay entitled *From the window. Female focus of Spanish literature* where the writer herself tried to address the historical absence and personal desire that women have had to approach the window of the narrative. Through the thematic axis of the vacuum and the female echo we will see how thinkers and writers like Virginia Woolf will set a precedent in the reflection on the state of the question of the issue and the influence of the work like Carmen Martín Gaité. Carmen Martín Gaité intends to reconstruct this memory story in order to catalyze experience and how to understand reality from a woman's eyes. On the other hand, the work translates into the graphic optics of male artists such as Edward Hopper you can find yourself inside the tale *From your window to mine*, located inside the rehearsal *From the window*, and where the previous idea of the woman is illustrated that without being publicized, tries to reach words and knowledge in an area of caution, loneliness, silence. Finally, try to establish possible intertextual relationships between the concept or the idea of the woman window according to Salamanca and the transcendence that has been able to achieve in all cultural artifacts of today.

Key words: woman, writing, style, ventanera, window.

1. UNA ESCRITORA ASOMADA A LA VENTANA

Ser una mujer ventanera supone acercarse a los márgenes y los extremos de una realidad constante donde la gran mayoría de las

veces preguntar es querer conocer, y con conocer, entender en qué consiste la vida que se abre más allá del marco de una ventana a la que niñas y mujeres tuvieron que asomarse a hurtadillas solo por el hecho de serlo. Era necesario conquistar los espacios que quedaban al otro lado, aquellos donde todas las mujeres escritoras y con ansias de narrar estaban obligadas a permanecer en silencio. Es por ello que escritoras como Virginia Woolf atinaron en unir los conceptos de literatura o escritura con el de las habitaciones donde se hallaban las mujeres a las que la escritora inglesa quería llegar desde su pensamiento para así guiarlas en la tarea de emprender el camino de la tinta y pluma: “Cuanto podía ofreceros era una opinión sobre un punto sin demasiada importancia: que una mujer debe tener dinero y una habitación propia para poder escribir novelas” (Woolf, Virginia, 1929, 10).

Mucho después, y mientras en la España de los años ochenta muchas mujeres se afanaban por reconquistar sus derechos, Carmen Martín Gaité entendía desde la lectura acompañada de *Una habitación propia* de Virginia Woolf de un solitario cuarto de Nueva York lo siguiente:

Había ido a dar un curso a Barnard Collage y por primera vez vivía completamente sola en un apartamento muy agradable de la calle 119, sin tener que dar cuentas a nadie de mi tiempo libre, que era mucho, ni sentirme interferida por requerimientos o problemas de seres humanos vinculados a mí. Y, sin embargo, los echaba de menos, porque la independencia siempre ha sido un arma de dos filos para la mujer. Llevaba varios días entregada a una tarea que al principio se me había hecho algo ingrata: la de resistir a pie quieto la soledad en aquella habitación recién estrenada y carente de todo recuerdo, de conquistarla para mí a base de tesón y de mimo. (Martín Gaité, 1987: 10)

Según la autora, el camino previo pasaba por abrir la ventana y conquistar el espacio de creación para entender los cambios del interior. Desde una iniciativa y una lucha individual, a veces casi inconsciente, por abrirse paso, la pluma de Carmen Martín Gaité se movía paralela al de los pasos de las reivindicaciones colectivas

y feministas de la época que también intentaban hacerse con el ámbito y las paredes de lo público.

En esta línea, Carmen Martín Gaité no es más un exponente del largo devenir literario que reflexiona sobre la profundidad del ser de la mujer en la literatura y la narración y dónde queda esta en su asignación como sustentadora de la familia nuclear. Al igual que había que reconocer una voz propia dentro de los lugares tradicionales de enclaustramiento y silencio, también era preciso otorgarle a la escritura femenina una actitud subversiva de resistencia la cual se erigía como una trinchera de letras con las que iluminar la sala de estar y las habitaciones a la que había sido abocada.

No obstante, no sabemos hasta qué punto Carmen Martín Gaité fue consciente del aporte y cambio que reconocía en el menester por identificarse con los espacios. Lo que sí sabemos es que este despertar y acto de entender su soledad fue un instrumento de reconocimiento para sí misma y para su escritura. Una consciencia que no es casual en la autora si tenemos en cuenta las palabras de Cristina Piña citadas por Iñaki Torre en su artículo *La mujer ventanera en la poesía de Carmen Martín Gaité* cuando la investigadora remarca en el estilo de la salmantina recae en su interés en mostrar “el conflicto con los espacios interiores y el deseo de salir por la ventana, el descubrimiento de la soledad del yo profundo, el paso del tiempo, la pugna con la escritura y la exploración del ser femenino, plasmado (...) en un peculiar enfoque desde el cual contemplar el mundo” (Torre Fica,2001).

El pensamiento de la autora de *Entre visillos* por encontrar una forma de narrar que caracterizara a las mujeres a partir de la idea de la conquista del cuarto y el retiro tuvo su culmen con la realización de cuatro ponencias tituladas “El punto de vista femenino en la literatura española” llevadas a cabo en noviembre de 1986 en la Fundación Juan March. Su resultado fue la publicación del ensayo *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española* que incluye un prólogo y un apéndice junto a un cuento llamado *De su ventana a la mía* y donde la autora intenta ilustrar cómo es el quehacer narrativo a partir de la comunicación que establece la escritora desde su ventana de

Nueva York con la de su madre situada en otro espacio-tiempo distinto.

¿POR QUÉ “UNA MUJER VENTANERA”?

A raíz de esta inicial lectura de Virginia Woolf se despertó en Carmen Martín Gaité la necesidad de ahondar en una voz femenina. Para ello la escritora analizó en su ensayo la trayectoria literaria basada en su propia experiencia vital como narradora, en los textos de relatoras clásicas y contemporáneas y en la construcción de los personajes de ficción más representativos del universo femenino. La ventana aparece en el texto como un elemento de la cotidianidad presentándose como crucial por ser la principal vía de acceso hacia el interior:

Se me ocurrió a partir de una intuición, más poética que teórica, sobre el significado que los espacios interiores pueden aportar como espoleta de fantasía para la mujer recluida en ellos. Dentro de estos espacios, la ventana se me apareció como un elemento fundamental, casi como símbolo (...) Lo he titulado *Desde la ventana*, como homenaje a todas las mujeres ventaneras que en el mundo han sido. (Martín Gaité, 1987:17)

Para la salmantina, la literatura es una forma de conocimiento y de descubrimiento que abre los ojos con respecto a otras realidades que parecen negadas y lejanas. Mirar a través de la ventana es intentar comprender y ejercer así la reconstrucción del relato de un mundo que ha sido vetado desde una óptica fragmentaria. Como bien explica la autora de *El cuento de nunca acabar*, “la ventana condiciona un tipo de mirada: mirar sin ser visto; puede ostentar una posición estratégica de semiescondite (...) lo cual genera una óptica fragmentaria y velada de los acontecimientos que tienen lugar al aire libre” (Torre Fica, 2001). En este sentido, y a raíz de la teoría de Carmen Martín Gaité, uno de los aspectos a destacar en este estilo particular de explicar y llegar al texto sería el enfoque; el punto de partida y de qué modo la escritura de las mujeres se ha visto interrumpida a lo largo de la historia por su

adaptación y supervivencia al desajuste social, político, familiar y privado que han recaído sobre el peso de sus hombros. Por lo que estamos, por tanto, hacia una línea de investigación sobre un tipo de escritura no lineal, rizomática y abstracta a la cual la autora añade de la importancia de la fantasía y la ensoñación como elementos paradigmáticos en la obertura con el exterior.

2.1. Recuperación del término ventanera

Tras ahondar en su experiencia como novelista, en los textos de escritoras clásicas y contemporáneas y en los personajes más representativos del universo femenino, Carmen Martín Gaité da cuenta del carácter autodidacta que tuvieron la mayoría de las mujeres que intentaron practicar la escritura a ojos de quienes las consideraban como unas intrusas en la profesión, “hasta bien entrado el siglo XI, las escritoras españolas (...) lo fueron a pulso y casi por milagro” (Martín Gaité, 1987: 25). De ahí la importancia de entender la fragmentación en la mirada y en el estilo que desarrollarán las antecesoras a la autora como un intento de narrar con la cautela de no subvertir el digno ejercicio de “volar”, durante unos segundos, del nido impuesto del hogar.

Es precisamente en ese deseo de mirar pero sin ser observada donde ser mujer de letras tomar significaba hacer valer la propia condición de creadora por encima de la mirada de los demás. Sin embargo, la tarea de decidir dedicar una vida a hilar palabras no debiera ser fácil ya que como explica la propia Carmen Martín Gaité en su ensayo, ser una mujer ventanera significaba en la literatura clásica española adoptar el cliché de mujer ociosa y por tanto arriesgarse a ser censuradas. Este miedo personal tiene una justificación social que incluso hoy en día podemos rastrear en el actual diccionario de la Real Academia Española al entender cómo la palabra ventanero/a tiene, entre otros usos, el de definir a una persona que tiene afición a mirar o a dejarse ver por los otros.

La intención de la salmantina es clara a la hora de recuperar el adjetivo “ventanera” y dotarlo de la dignidad literaria que merece cuando se cita:

La interpretación de la conducta femenina se establecía a cánones tan estrechos como para suponer que, cuando una mujer se asomaba a la ventana, no podía ser más que por mero reclamo erótico, por afán de exhibir la propia imagen para encandilar a un hombre. Se descartaba la posibilidad de que tal vez quisiera asomarse a la ventana para tomar aire, para ver lo de afuera, y no para ser vista desde fuera. En otras palabras, no se le ocurría a nadie pensar que tal vez no fuera su cuerpo, sino su alma la que tuviera sed de ventana. (Martín Gaité, 1987: 36)

El compromiso de la escritora con el adjetivo ventanera, relegado por los moralistas del momento, pasa por devolver y reconocer en la mujer escritora un ápice de sabiduría y conocimiento en su quehacer a hurtadillas. La ventana, entendida como un elemento simbólico de apertura al entendimiento y personificado en la literatura a través de la figura de una mujer, pudo llevar a Carmen Martín Gaité querer entender cómo es este proceso creativo femenino habitado desde espacios de soledad con una única apertura al exterior. Proceso que explicaremos a continuación.

3. NARRAR DESDE LA VENTANA. NARRAR UNA AUSENCIA

La insistencia en la reflexión del yo femenino, y de la necesidad por encontrar una voz que estuviera alejada de los espacios públicos conquistados por los hombres, sigue siendo esencial en la autora para entender cómo se construye el proceso de creación de la mirada que defiende la escritora. Es precisamente la falta de ese otro, de la libertad por entablar una identidad dentro de la esfera política y social lo que desencadenó la inventiva y ficción de esta literatura. “O, dicho con otras palabras, es la búsqueda apasionada de ese “tú” el hilo conductor del discurso femenino, el móvil primordial para quebrar la sensación de arrinconamiento” (Martín Gaité, 1987: 48). El origen de la narración estaría en ella en la búsqueda por encontrar a un interlocutor ideal en los géneros epistolares de amor que respondiera a sus deseos de interpelar sus sentimientos y palabras, desencadenándose así el

nacimiento del diario íntimo. Un género acorde, si tenemos en cuenta las cavilaciones de Virginia Woolf y Carmen Martín Gaité, para verter la expresión femenina alejada de miradas ajenas.

Como hemos venido diciendo, narrar desde la ventana es explicar una ausencia. Abrir este elemento simbólico de observación y tomar notas desde él es una metáfora de cómo la escritura femenina ha sobrevivido rellenando los huecos y silencios del patriarcado. La historia de la mujer es la narración de unos ojos que se asoman a través de unos visillos e intentan reconocerse dentro de las carencias de un sistema que las adolece. Pero para narrar una ausencia es necesario ser consciente de ella. Es por ello que el carácter reflexivo y autónomo de Carmen Martín Gaité y de sus compañeras de grupo a mediados de los años cincuenta en España permitió crear obras donde los personajes femeninos de sus historias intentaban encontrar una identidad dentro del estertor social que trajo la Guerra Civil a sus vidas. “En todas ellas, la escritura fue un refugio ante la hostilidad del entorno, una forma de entender la vida y el recurso, como nos dice Carmen Laforet, “de una muchacha que poco a poco encontró el camino de su espíritu a través de los libros que ella misma escribió” (Galdona Pérez, 2001: 99).

Esta toma de conciencia femenina supuso colocar sobre la palestra temas tabúes con los que muchas mujeres encontraron en la literatura un modo de soledad compartida donde reconocían por ejemplo el deseo del abandono del hogar, *La nueva mujer* (1955) de Carmen Laforet. De este modo una nueva novela española intentaba iluminar los problemas y descorrer los visillos, tras el oscuro del conflicto bélico, de la mano de toda una generación de jóvenes escritoras. Las mujeres consiguieron ser el altavoz de las ausencias y problemas de su tiempo; Carmen Laforet Premio Nadal en 1944, Carmen Martín Gaité Premio Café Gijón en 1954 o Ana María Matute Premio Planeta en ese mismo año. Muchas de ellas fueron reconocidas a posteriori con el Premio Cervantes o el Premio Princesa de Asturias de las Letras en el caso de la autora *Desde la ventana*. Por primera vez el desafecto conjunto de una misma desolada realidad tenía su eco con otras voces distintas:

En sus relatos se encuentra, sólo hay que buscarlo, el testimonio de esa experiencia contada desde su propia mirada, desde unos ojos de mujeres que escriben, sueñan y sufren en busca de *una expresión propia*. Muchas de sus mejores páginas son muestra de ese sufrimiento, propio y ajeno, que da forma tan distinta sacude al militar o a la criada, al jovencito universitario o al ama de casa frustrada. (...) Ello convierte estas novelas en un testimonio “inocente” de *palabra femenina*, de palabra de mujer que habla sin pretensiones reivindicativas de diferencia alguna, pero que marca, desde la primera palabra, esa *diferencia*. (Galdona Pérez, 2001:99)

La ausencia histórica de un país coincidía con la ausencia de muchas mujeres españolas dispuestas a narrar desde la ventana con total voluntad, aunque no con un carácter feminista manifiesto, el descontento frente al telón de fondo de la censura, el horror de la guerra y los aplomos de la dictadura franquista. Como explica Rosa Isabel Galdona la propia mirada de las autoras significó un estilo a la hora de narrar, lo que llevó incluso a adoptar una nueva perspectiva en el tratamiento del sentir y la acción de los hechos. A nivel literario puede traducirse en la inclusión de nuevas técnicas de narración que tuvo como pretexto llevar a cabo un proyecto de reforma narradora.

Dentro de este análisis existencialista del yo femenino existe por parte de autoras como Carmen Martín Gaité, Carmen Laforet, Ana María Matute o Elena Quiroga una puesta en común por ver “cómo se (cons)truye la imagen de la mujer según un entendimiento canónico de la existencia, cómo se (des)truye y cómo se (re)(cons)truye más tarde, completamente (sub)vertida” (Galdona Pérez, 2001:113). Un intento por analizar qué papel han jugado sus antecesoras no solo en la sociedad sino en el acontecer de la literatura universal. Es el caso de escritoras como Carmen Martín Gaité quienes no solo se limitaron a escribir en sus novelas sobre el papel de la maternidad dentro del límite que transcendía la modernidad sino a hacer hincapié, en primera persona y a través de sus ensayos, del recorrido estilístico que sufrieron las creadoras para sortear y amoldarse a unos modelos femeninos y sociales estereotipados sin perder su propia autonomía.

4. VENTANA Y ESPACIO EN EL CUENTO *DE SU VENTANA A LA MÍA* DE CARMEN MARTÍN GAITE.

Entre las atribuciones al espacio y la pintura que realiza Carmen Martín Gaité en su cuento *De su ventana a la mía*, situado dentro del ensayo *Desde la ventana*, la autora ilustra esta idea de la mujer ventanera a través de la obra pictórica del pintor Edward Hopper donde en muchas de las obras del artista estadounidense aparece retratada una mujer junto a una ventana.

Ester Bautista Bollero ha estudiado cómo la salmantina transfiere lo visual a lo literario y usa constantes referencias visuales, sobre todo pictóricas, en su narrativa. La autora ha participado en diversas ocasiones en exposiciones y ensayos para reflexionar entre la pintura y la literatura. Como explica Bautista Bollero “a partir de sus observaciones, escribe un par de artículos en los que vuelve a encontrarse el planteamiento de escribir una novela a partir de la contemplación de un cuadro” (Bautista Bollero, 2014: 70).

En 1996 Carmen Martín Gaité expone un ensayo llamado *El punto de vista* en el Museo Thyssen Bornemisza donde examina el cuadro *Habitación de hotel* de Edward Hopper. Según Bautista Bollero “el primer contacto con la obra del pintor norteamericano fue en 1980 cuando la autora española visita una exposición retrospectiva que celebraba el quincuagésimo aniversario del Museo Whitney de Nueva York”. Al parecer “la conferencia la organizó a partir de la idea de que un cuadro ya es una novela en sí tal como lo comenta cuando se refiere a *Habitación de hotel* (Bautista Bollero, 2014: 72). Pensamos que esta visita y encuentro con el cuadro del artista estadounidense llevó a la escritora introducir esa referencia al pintor en su cuento puesto que la celebración del aniversario del museo neoyorkino coincide con la estancia de Carmen Martín Gaité en la ciudad de los rascacielos. La autora establece la relación entre la ventana pictórica y la literaria de la siguiente manera: “En todos los claustros, cocinas, estrados y gabinetes de la literatura universal donde viven mujeres existe una ventana fundamental para la narración, de la misma manera que la suele haber también en los cuartos inhóspitos de hotel que

pintó E. Hopper y en las estancias embaldosadas de blanco y negro de los cuadros flamencos” (Martín Gaité, 1987: 115).

Este cuento se construye como un espacio pictórico. El proceso de lectura de este cuento es parecido al que realizamos cuando observamos un cuadro. A partir de ese “cuadroventana” que ella nos trae observamos una realidad concreta y cotidiana que solo puede observarse si traspasamos nuestra mirada más allá del marco del lienzo, de la ventana. Para la escritora “tanto el escritor como el pintor figan apasionadamente, unas veces desde dentro y otras desde fuera” (Martín Gaité en Bautista Bollero, 2014: 73). Esto apela a la investigadora al momento histórico de la generación de escritores de la posguerra cuyo interés por plasmar la cotidianidad de la España franquista estaba influenciado por el neorrealismo.

La observación como punto de partida para la construcción de historias. El valor de esta obra pictórica enlaza con el eje de este cuento porque la protagonista del mismo tiene que descifrar el código con el que intenta comunicarse con su madre a través de las manos, el espejo de cristal y la luz que incide en él desde la ventana. Según la autora existiría una correlación entre el enigma que supone la mujer sujetando el trozo de papel y lo que está a punto de pasar para llegar al contenido de lo que quiere expresar. “Pesa tanto lo que se ve como lo que no se ve, todo eso que no se cuenta, pero que se ofrece como enigma a descifrar” (Martín Gaité en Bautista Bollero, 2014: 72). La referencia a la imagen visual para construir el espacio en *Desde su ventana a la mía* es, por tanto, fundamental ya que teniendo en cuenta el espacio, “la mujer, ha escrito y mirado siempre desde el interior” (Martín Gaité en Torre Fica: 2001).

5. RELACIONES INTERTEXTUALES CON EL ENSAYO Y CUENTO *DE SU VENTANA A LA MÍA*

Como hemos podido mencionar en los primeros epígrafes de este capítulo el resultado de las investigaciones y estudio de Carmen Martín Gaité acerca de la existencia de una identidad en

la escritura cultivada por mujeres fue la publicación del presente ensayo acompañado de un prólogo, un apéndice y el cuento titulado *De su ventana a la mía*. Según las aportaciones de la autora dentro del texto, dichas líneas fueron escritas durante la estancia de esta en Nueva York, en concreto en aquella habitación de apartamento solitaria desde donde pensó en las ideas de Virginia Woolf sobre la conquista del espacio por las mujeres como pretexto para hacerse con un devenir narrativo individual.

El cuento trata sobre el modo que establece la autora para comunicarse con su madre ya fallecida a través de los límites espaciales que marca la ventana física desde la que la autora habla. Lo anterior englobaría la gran pregunta que mueve a Carmen Martín Gaité acerca del modo que tienen las mujeres para escribir y que la llevaría a querer encontrar un canal con el que comunicarse con todas las mujeres ventaneras y en especial con su madre de quien heredó el aprendizaje de “fugarse” a través de la misma. Por tanto, de este encuentro entre madre e hija a través de la ventana podemos destacar en la mirada de la autora un elemento simbólico dentro de la obra de su ensayo *Desde la ventana* y en el cuento que contiene el mismo; la conexión lírico literaria entre las mujeres de la narración y el reconocimiento por parte de la autora en todas ellas como principales figuras de transmisión en la liberación de la voz femenina. Si atendemos al cuento podemos leer lo siguiente:

Se trataba de una especie de código secreto, de un juego que ella había estado mucho tiempo tratándome de enseñar. (Como cuando me quería enseñar a coser y me decía que era cuestión de paciencia. “¿Ves cómo si te pones te sale bien? Mira, el secreto está en no tener prisa y en atender a cada puntada como si ésa que das fuera la cosa más importante de tu vida”). (Martín Gaité, 1987:114)

Además de ser un claro homenaje a cuantas mujeres se asoman al mundo, este cuento es un resumen de las meditaciones de la salmantina con respecto a las dificultades que padecieron muchas de sus antecesoras para reflejar sus puntos de vista dentro de una sociedad masculinizada. De hecho la autora repara del deseo de

su madre por “volar” unos instantes del hogar familiar y de la mirada de los otros: ¡Adiós! Y ahí se quedan las primas feas y la abuela y Pilar Prieto y la tía Pepa y las señoritas de Nicolau; me voy a América, ¡adiós!” (Martín Gaité, Carmen, 1987:116).

En cuanto a homenajes, la autora de obras como *Irse de casa* ha sido un imprescindible para futuras mujeres escritoras y autoras como referente en el posterior ideario creativo de las mismas. La conexión intertextual del pensamiento y obra de la escritora podemos verlo referenciado en el trabajo de la directora Paula Ortiz quien escribió y dirigió el film *De tu ventana a la mía* (2011) donde es posible entender el concepto de la mujer ventanera a ojos del espectador. La película retrata a tres mujeres, marcadas por los acontecimientos de su tiempo, en un intento de superar los importunos y los duelos personales en tres épocas diferentes de la historia de España. Todas ellas tienen en común narrar una experiencia femenina que se transforma en fortaleza cada vez que levantan la cabeza y se asoman a la ventana. Experiencia en la que Carmen Martín Gaité encontró un camino para acercarse a su identidad como escritora y al de resto de las mujeres que como ella encuentran en el lenguaje un sentir común de desasosiego y cercanía hacia ellas mismas y todas las demás.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Boix, A. (2016). *Tiempo de mujeres: literatura, edad y escritura femenina*. Madrid, España: UNED.
- Freixas, L. (2000). *Literatura y mujeres*. Barcelona, España. Destino.
- Galdona, R.I. (2001). *Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*. La Laguna, España: Universidad de la Laguna. (Tesis doctoral). Universidad de la Laguna, La Laguna, España.
- Martín Gaité, C. (1987). *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*. Madrid, España: Editorial Espasa-Calpe.

- Martín Gaité, C. (1997). El punto de vista literario y visual: acercamientos a la pintura en la narrativa de Carmen Martín Gaité. *Espéculo*, nº 52 enero-junio, 70-79. Recuperado de http://webs.ucm.es/info/especulo/Carmen_Martin_Gaite_Especulo_52_2014_UCM.pdf [Fecha de consulta: 22/04/2019]
- Mirandes, J. & Arnat, R. (2011). *Correspondencia Carmen Martín Gaité-Juan Benet*. Barcelona, España. Galaxia Gutenberg.
- Mora, K. & Ortiz, P. (2011). De tu ventana a la mía. [Película cinematográfica]. España: Amapola Films.
- Torre, I. (2001). “La mujer ventanera” en la poesía de Carmen Martín Gaité. Recuperado de <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero19/ventana.html> [Fecha de consulta: 24/04/2019]
- Venegas, L. (2019). *La guerra más larga de la historia: 4.000 años de violencia contra las mujeres*. Barcelona, España. Espasa.
- Walde, L. (2009). *Mujeres en la literatura: escritoras*. México, Editorial Grupo Destiempo.
- Woolf, V. (1929). *Una habitación propia*. Barcelona, España. Seix Barral.
- Woolf, V. (2017). *Las mujeres y la literatura*. Málaga, España. Miguel Gómez Ediciones.

INCROCI INTERLINGUISTICI E TRANSTESTUALITÀ IN MARÍA ROSAL

INTERLINGUISTIC CROSSES AND TRANSTEXTUALITY IN MARÍA ROSAL

Mercedes ARRIAGA FLÓREZ, Daniele CERRATO¹, Alessia DELLA ROCCA

Universidad de Sevilla, University Ateneum Gdansk

RIASSUNTO

L'obiettivo di questo articolo è analizzare gli incroci interlinguistici e le diverse strategie testuali con cui María Rosal Nadales realizza una costruzione transtestuale nella sua antologia "Al este del andén". L'uso di questa tecnica risponde a diverse ragioni: il ruolo attivo che viene assegnato al lettore e il carattere giocoso in cui è incorniciata la scrittura, l'omaggio e la concordanza poetica con altri autori, l'effetto sorpresa e l'ironia, la fusione postmoderna di cultura classica e cultura popolare e, infine, l'impegno etico-estetico nell'evidenziare le contraddizioni, creare nuove metafore e incoraggiare la riflessione del lettore insieme a nuovi modi di pensare, in particolare attorno alla figura della poetessa e della rappresentazione del corpo femminile.

Parole chiave: María Rosal, poesia, incroci interlinguistici, transtestualità, genere.

ABSTRACT

The objective of this article is to analyse the different textual strategies with which María Rosal Nadales makes a transtextual construction in her anthology "Al este del andén". The use of this technique responds to different reasons: the active role that is assigned to the reader and the playful character in which the writing is framed, the tribute to and poetic concordance with other authors, the surprise effect and the irony, the postmodern fusion of classical culture and popular culture and, finally, the

¹ La actividad de investigación del Dr. Daniele Cerrato que ha llevado a la compilación de este artículo ha sido financiada por el VI Plan Propio de la Universidad de Sevilla.

ethical-aesthetic commitment to point out contradictions, create new metaphors and encourage the reader's reflection together with new ways of thinking, especially around the figure of the woman poet and the representation of the female body.

Keywords: María Rosal, poetry, Interlinguistic crosses, transtextuality, gender

L'obiettivo del presente contributo è analizzare gli incroci linguistici e la transtestualità (Genette, 1997) in alcuni componimenti dell'opera di María Rosal *Al este del andén* (2015), dove si inseriscono discorsi ed enunciati di diversa origine e diversa condizione (culturale, filmica, filosofica, della vita quotidiana), assieme a citazioni di altri poeti, rivisitate e adattate a nuovi contesti.

L'utilizzazione di questa tecnica rimanda al ruolo attivo che la nostra poetessa assegna al suo lettore ideale (Eco, 1979), invitato esplicitamente a scoprire passaggi e riferimenti, poiché la citazione o l'allusione non sono di interpretazione obbligatoria, ma facoltativa, e dipendono completamente dalle capacità e dalle competenze di chi legge. Il carattere ludico di questa proposta, di sapore bartesiano, che si offre come "piacere del testo" (Barthes, 1974), per quanto riguarda i giochi linguistici, le variazioni ironiche o le chiusure a sorpresa, si incrocia con la condizione di "labirinto" borghiano², dove i versi della tradizione già conosciuti non sono chiusi o finiti, ma continuano, si allargano, si ramificano nelle varianti, nei commenti, utilizzati come materiali di nuovi componimenti, senza fine. Questa maniera di procedere poggia su un deliberato impegno etico, estetico e sociale di trasformazione dell'immaginario e delle categorie con cui la realtà viene pensata, attraverso quella che Umberto Eco (1979) chiama "una passeggiata inferenziale", cioè l'assimilazione, l'interpretazione

2 Il componimento "Laberinto" del poeta argentino Jorge Luis Borges, che recita:

"No esperes que el rigor de tu camino
que tercamente se bifurca en otro,
que tercamente se bifurca en otro,
tendrá fin. Es de hierro tu destino".

e appropriazione di elementi provenienti da altri testi, attraverso una lettura personale.

María Rosal non si riduce alla citazione, allusione o menzione, ma evidenzia la relazione di affinità e sorellanza con altri autori antichi e moderni e il processo di costruzione della sua poesia attraverso materiali altrui³. La sua transtestualità dà conto della sua pratica estetica, che assorbe e cannibalizza altri testi per costruire una propria etica-estetica. È così evidente che persino la prospettiva autobiografica “è contaminata da vite altrui reali o immaginarie” (Arriaga Flórez, 2019: 12), e raccontata attraverso materiali linguistici o citazioni di altri poeti, in una sorta di autobiografia per interposte persone o di autobiografia polifonica, che contiene frammenti di biografie altrui.

Anche il pastiche postmoderno trova spazio in *Al este del andén*, dove abbiamo sonetti alla maniera barocca di Francisco de Quevedo o di Lope de Vega, dove si sovrappongono elementi in un vero montaggio fatto di relazioni paradigmatiche di sostituzione o selezione di parte di testi anteriori e, allo stesso tempo, affermazione di nuovi significati.

Anche se il concetto di transtestualità si applica soprattutto in narrativa e non in poesia, possiamo estrapolarlo per la nostra analisi, considerando la vocazione narrativa di molti dei componimenti di María Rosal, caratteristica segnalata dalla critica (Vara, 2018). Possiamo riscontrare in “Al este del andén” tre dei cinque tipi basilari di transtestualità: l'intertestualità, ovvero, la formula della compresenza testuale, il riferimento o inclusione di parti di un testo in un altro; la metatestualità o rapporto critico fra il testo e i suoi metatesti; l'ipertestualità o vincolo che unisce un testo con altro precedente, nel quale si basa, per trasformazione o imitazione. È ovvio che queste tipologie non si presentano in uno stato puro, ben delineate, ma alle volte amalgamate o sovrapposte in una pratica di bricolage.

³ La stessa María Rosal sottolinea che l'uso della parodia, il collage, l'ecletticismo, le citazioni e intertestualità non sono soltanto tratti della postmodernità nella poesia spagnola, ma più concretamente nella poesia scritta da donne (Rosal, 2007).

Lo stesso titolo di questo libro risponde già a queste modalità, in una chiara allusione al film *Al este del eden*, de 1955, versione cinematografica di Elia Kazan del romanzo del premio Nobel americano John Steinbeck (1952), con la pertinente ironia aggiunta e dissacrazione: dall'eternità del "Eden" idillico, alla fretta implicita nel "binario", a significare non la distanza fra i due, ma il sincretismo e la coincidenza.

1. INTERTESTUALITÀ

Si può dire che alcuni componimenti presentano un alto grado di complessità intertestuale (Bernardelli, 2000) e si configurano come sillessi (Riffaterre, 1979), facendo riferimento simultaneo a diversi contesti discorsivi.

Nosotros, los de entonces,
no sabíamos besar.

Mientras Bogart pensaba –el muy ingenuo–
que siempre les quedaría París,
nosotros,
los de entonces, hacía tiempo
que habíamos asaltado

la Bastilla.

Nel brano, appartenente alla lirica "Ars amandi", si trova una citazione del poeta Pablo Neruda nel primo verso, solo che, mentre questi termina la frase scrivendo di seguito: "ya no somos los mismos", María Rosal lo modifica per adattarlo al tema della sua poesia e al contesto autobiografico in cui si sviluppa, che è l'amore adolescenziale.

Nella seconda strofa, il nome di "Bogart" rimanda al film "Casablanca" e, di conseguenza, alla citazione di una battuta recitata dall'attore americano che, per quanto venga in questa sede riportata come discorso indiretto, mantiene intatte tutte le

caratteristiche del verso diretto del protagonista della pellicola. María José Porro (2002), segnala che María Rosal fa un uso parodico dell'intertestualità e tende a un rovesciamento e una rilettura dei miti e degli stereotipi, fondendo il registro linguistico tradizionale e colto assieme al moderno e popolare.

La fusione spazio-temporale è molto evidente, da una parte, París-Casablanca-Fernán Núñez (il paese dove è nata e vive la poetessa, a Cordoba), dall'altra la Rivoluzione Francese, la seconda Guerra Mondiale e la scoperta della sessualità in provincia durante il franchismo, un percorso sincretico e personale sulle tracce del proprio desiderio, contro la morale del tempo. L'uso delle metafora-metonymia "La Bastilla", per far riferimento alla disobbedienza-rivoluzione che supponeva un tale comportamento (baciarsi nel buio del cinema), nasconde la procedura ipertestuale che suppone l'uso di questo eufemismo, chiara mimesi delle imposizioni linguistiche di quell'epoca, dove non si poteva parlare apertamente di nessun aspetto che avesse a che fare con la sessualità.

"Eterno ritorno" è un esempio intertestuale di adattamento, dove i primi due versi sono un rimando a Gustavo Adolfo Bécquer. Soltanto una differenza nel tempo verbale ("Volverán las oscuras golondrinas"), separa il suo verso da quello di María Rosal ("Volvieron las oscuras golondrinas").

Volvieron las oscuras
golondrinas,
volvieron los vencejos,
volvió a crecer la zarza en las enredaderas
del jardín,
volvimos a podar los árboles frutales
y volvimos a hacer la declaración de la renta.

L'intertestualità è posta al servizio dell'avvicinamento del testo letterario alla vita quotidiana, l'astrazione del poeta romantico diventa la routine della vita, passando dall'idealismo e leggerezza del futuro ("volverán") a certezza e pesantezza del passato ("volvieron"). La "golondrina", simbolo della primavera

e degli amori, si trasforma in “vencejo” che, malgrado lo stesso colore nero non presenta il glamour poetico della rondine. Inoltre, in spagnolo “vencejo” ha un altro significato che fa riferimento al “legame” e, quindi, all’usura che la vita quotidiana produce in due persone legate non dall’amore, ma dall’abitudine; il giardino già non è un locus amœnus, bensì un luogo dove si lavora per raccogliere la frutta da mangiare fino ad arrivare alla dichiarazione dei redditi, seguendo una scala discendente.

Il testo di Bécquer diventa un palinsesto (Genette, 1997) sul quale riscrivere una storia d’amore che perde tutto il suo carattere romantico in favore del suo aspetto ripetitivo, che trasforma la spiritualità in materialità. Questo tipo di intertestualità diventa un processo di tesi e antitesi, dove María Rosal mette assieme due differenti contesti di significazione: amore romantico vs amore postmoderno, che non significa affatto la negazione dell’amore, ma un’altra sua versione, dove la passione e il desiderio sono sopraffatti da gesti banali e veniali, attraverso uno sguardo ironico e sornione, che ricolloca e riscrive il rapporto amoroso nel gesto congiunto della dichiarazione dei redditi, costruendo una chiusura a sorpresa.

2. METATESTUALITÀ

In “Venenos y otras hierbas”, l’ecletticismo si unisce alla parodia, costituendo un “intertextualidad proveniente de las fuentes más diversas y opuestas: liturgia, publicidad, canciones” (Benegas, 1997: 59). Si configura come un collage di interdiscorsività (Segre, 1984; Robyns 1999), che si avvicina al plurilinguismo, la polifonia e il dialogismo (Bachtin, 2003). La tendenza narrativa configura il testo come un micro-racconto, nel quale agisce la sineddoche concentrata nella parzialità e nel frammento di ogni opinione raccolta.

Il soggetto del verso di Jaime Gil de Biedma “que la vida iba en serio uno lo empieza a comprender más tarde”, viene significativamente modificato con il termine “poesía”, sottolineando così la loro intercambiabilità, in un componimento

che è di fatto una “genetica testuale”, che riflette sul senso della scrittura:

Los estúpidos: ¡Pero mira que es fácil!
Los prácticos: Ahora vivirás en paz.
Los poetas: Que la poesía *iba en serio*,
uno lo empieza a comprender más tarde.
Los astrólogos: Cuando Marte descansa
en el campo de Venus
volverá la palabra.
El hereje: Oh, tú, poesía, que estás
en los cielos, no me dejes caer
en la tentación de olvidarte.
El inocente: ¿Por qué
me has abandonado?
El ebrio: Ja.
Ante tanta opinión y tan experta:
Nihil obstat.

Si tratta di una forma complessa che fonde metatestualità con intertestualità, nel riportare le opinioni di diversi personaggi sulle ragioni della mancata ispirazione dell’Io poetico. Le loro voci in questa “strategia interdiscorsiva” (Zinna 2004), formano una specie di “coro greco” molto eterogeneo e variegato che spazia dalla figura della mamma a quella del prete, il becchino, il medico, l’ostetrica, i chiromanti, o più genericamente i senza mestiere: gli stupidi, i pratici, gli ottimisti, i testardi, i romantici, ecc.

I versi di Jaime Gil de Biedma “incastonati” in questo discorso, ricoprono una centralità di prim’ordine, poiché costituiscono le uniche parole che provengono da un poeta, e quindi l’unica affinità che María Rosal stabilisce, mentre dis-autorizza tutte le altre parole, attraverso l’ironia concentrata nei due ultimi versi. Vediamo allora che si adoperano due tipi di dispositivi: omodiscorsivi ed eterodiscorsivi (Zinna 2004, p. 279). Il primo si riferisce alla citazione dei versi di Jaime Gil de Biedma, che tende ad omogeneizzare le istanze d’enunciazione. Il secondo mantiene l’alterità dei discorsi altrui riportati e permette il dialogismo interdiscorsivo (Bachtin, 1975), attraverso la presenza e il

pluralismo delle voci, che rappresentano anche diverse visioni e prospettive.

María Rosal presenta l'affermazione di un io poetico che non soffre "la vertigine della valutazione" (Gergen, 1992), anche se viene assediato attraverso le parole che altri pronunciano sul mestiere della poesia e quindi, alle volte, non tanto indirettamente sulla donna poeta. Con questo assedio si fa allusione alla centralità del linguaggio nella conformazione e durezza dei rapporti sociali nella nostra società, dove l'io si trova in mezzo e alle volte imbrigliato in una rete di opinioni.

La citazione del *nihil obstat* è, a sua volta, un concentrato di intertestualità e metatestualità. Un finale a sorpresa che si presenta come una specie di litote che nega tutto, affermandolo con questa formula latina. In primo luogo, perché fa riferimento al giudizio finale della poetessa, che dà il suo beneplacito a tutte le diverse e contraddittorie opinioni, il che significa non essere d'accordo con nessuna di esse. Questo cattolico "giudizio finale" si prepara nel clima religioso delle ultime voci dell'eretico, che recita una versione modificata del Padre Nostro, e dell'innocente che riporta le parole di Gesù nella croce "perché mi hai abbandonato". In secondo luogo, perché l'espressione si adoperava come approvazione, da parte della censura ecclesiastica, del contenuto morale di un testo perché potesse essere stampato. María Rosal con queste parole finali fa riferimento tanto al significato di censura e disapprovazione di tutte queste voci, che si costituiscono come una specie di tribunale inquisitore sulla poesia e sulla poetessa, come al significato della loro inutilità poiché, dopo tutti i discorsi fatti da persone incompetenti (che ironicamente si trasformano in "opinioni esperte"), comunque il testo vedrà la luce e andrà alla stampa.

Il testocentrismo, che appare in molti dei componenti di quest'opera, rimanda alla multifrenia (Gergen, 1992), cioè, alla presenza simultanea di diversi riferimenti contestuali che, a loro volta, formano una costellazione di sentimenti e sensazioni intorno all'io poetico.

3. L'IPERTESTUALITÀ

In “A manera de epílogo”, l’ipertestualità si presenta in forma di eco del famoso componimento di Lope de Vega, dove si danno istruzioni sulla costruzione di un sonetto. Ancora una volta, il testocentrismo appare come una costruzione in abisso: il testo che contiene sé stesso in un metatesto e anche il testo de Lope de Vega che, a sua volta, contiene un altro metatesto. Un gioco di specchi, che mette a confronto e fonde il classico e il moderno, il passato e il presente, il maestro barocco e l’apprendista postmoderna, in una specie di glossa intesa nel senso musicale, come risonanza e armonici, nella quale si fanno variazioni di alcune parole prese in prestito, e dove il mestiere della scrittura di poesia viene fatto coincidere con l’itinerario della vita.

¿Un soneto me manda hacer *Violante*?
¡En mi vida me he visto en tal *aprieto*!
No oculto mi pasión por el *soneto*.
Capricho y devoción vayan *delante*.

Ya puestos a jugar ¡oh *consonante*!
acude al folio en blanco y al *cuarteto*
brinda perfil airoso que el *terceto*
se va engendrando en él. A nadie *espante*.

Si ya en mi edad madura voy *entrando*
dudando de mi hacer y de mi *derecho*,
si a mi vida futura le estoy *dando*

rima y ritmo, no sé por qué *sospecho*
que así como el soneto va *acabando*
se me escapó el latido. Ya está *hecho*.

L’omaggio al maestro barocco è implicito attraverso questo gioco integrativo e dialogico di consonanze, che va al di là della materia fonica, della metrica e delle parole. Si assiste ad una trasformazione dell’io poetico, che si presenta nei due primi versi come lettrice di Lope, nella citazione letterale che dà inizio

al componimento, per poi soppiantarlo nella seconda quartina diventando autrice, seguendo un percorso liminale, nel quale è presente la frontiera e la differenziazione rispetto alle parole del poeta ma, allo stesso tempo, anche la loro dissoluzione.

La medesima modalità ipertestuale è riscontrabile nel sonetto “*Hortus clausus*”, con qualche variante. L’anafora che ripete a inizio verso, “érase” ed “era”, rimanda esplicitamente al sonetto “*A una nariz*” di Francisco de Quevedo che, sempre per mezzo questa figura retorica, descriveva il naso iperbolico e molto visibile del suo rivale, Luís de Góngora. Invece, María Rosal, in maniera inversa, l’adopera per parlare di un organo nascosto, silenziato e quasi mai rappresentato nella tradizione poetica con un’identità propria: il sesso femminile. Come scrive Alicia Vara i materiali classici “se descontextualizan y se disponen en beneficio de una energía creativa nueva ligada a planteamientos filosóficos y artísticos contemporáneos” (Vara López, 2018: 17).

*Erase un cráter dulce, almibarado,
era un hueco ancestral, grieta festiva,
érase cicatriz con lomo y giba,
érase una quimera de cuidado.*

*Era un cuenco de anís certificado,
érase una hendidura en ofensiva,
érase sombra astral, vuelta en ojiva.
Era un pozo sin fin, nunca saciado.*

*Erase del placer audaz distrito,
era volcán umbrío, cordillera,
era de los deleites el garito.*

*Era, según se mire, una chistera
guardada de ilusión. Fuera delito
que no llevara el mundo por montera.*

Il lessico aulico e la composizione barocca concorrono a dare una visione carnevalesca, dove simultaneamente si esprime la norma sociale e discorsiva sul pudore e, quindi, sull’utilizzazione

di eufemismi per riferirsi a questa parte del corpo delle donne e, allo stesso tempo, la sua trasgressione, seguendo anche una tendenza comune ad altre scrittrici spagnole che adoperano elementi classici per rompere le barriere di genere (Hermosilla, 2005). In questo senso María Rosal rappresenta “un yo autorial disidente con las redes simbólicas establecidas” (Vara López, 2018: 24).

L’ipertestualità colta e poetica, faccia a faccia con Francisco de Quevedo serve come pretesto per un’altra macrointertestualità, che è quella dei diversi riferimenti culturali (scientifici, medici filosofici) che nella nostra cultura hanno costituito i diversi discorsi sul sesso e sulla sessualità femminile. Così María Rosal lo rappresenta sotto una eterogeneità discorsiva (Authier-Revuz, 1975):

- 1) in maniera tradizionale come mancanza o vuoto passivo (“hueco ancestral”), ma anche come organo attivo (“hendidura en ofensiva”);
- 2) sotto la forma più complessa e contraria della sporgenza (“cicatriz con lomo y giba”, “chistera”, “montera”), che fa riferimento esplicito ad una sessualità propria;
- 3) nella versione misogina costruita attorno ad esso come luogo di una sessualità sregolata (“Era un pozo sin fin, nunca saciado”).

Sulla cornice di entrambe (ipertestualità e macrointertestualità) María Rosal costruisce una nuova visione e una nuova versione che, a partire della prima terzina, insiste sul significato della sua libertà, (“Erase del placer audaz distrito”, “era de los deleites el garito”), sul senso del piacere, e non sul peccato o la colpa, anche attraverso sensi come il gusto (“cráter dulce, almibarado”, “cuenco de anís”), segnalando implicitamente delle pratiche sessuali concrete. Ma, soprattutto, questo organo è inusualmente collegato alla trascendenza, agli ideali, alle aspirazioni e ai sogni (“érase una quimera de cuidado”, “guarida de ilusión”), rompendo con tutta la tradizione che lo vede come semplice carne.

La metafora finale del cilindro (“era, según se mire, una chistera”), che ha il suo doppio ridondante nell’immagine

del berretto frigio (“montera”), è specialmente polisemica e ipertestuale. La “chistera” sincretizza e riassume in sé tanto l’aspetto intellettuale e filosofico: strumento magico e, quindi, divino, quanto l’aspetto popolare del coniglio (totem della sessualità femminile) che si nasconde in essa. L’operazione di collage tende una volta ancora a quello che Jameson (1991) chiama dissoluzione delle frontiere, cioè, la sovrapposizione della cultura alta e della cultura di massa.

Le strategie di frammentazione e ricomposizione sono finalizzate a parlare della sessualità e del corpo femminile in una chiave positiva e trasgressiva, contravvenendo la forma di pensare di Francisco de Quevedo, ricordato qui per la sua bravura tecnica come compositore di sonetti, ma allo stesso tempo, anche per la sua feroce misoginia.

4. CONCLUSIONI

La transtestualità come dialogo fra poeti o fra contesti culturali segna in María Rosal la sutura di diverse divisioni: quella del tempo, nel riunire passato e presente, quella della vita e della letteratura, quella della cultura alta e della cultura popolare, quella fra il classico e il postmoderno. Nel caso di citazioni di altri poeti, si sviluppa in due modi principali: come metafora, dove la voce di María Rosal si unisce e si fonde in armonia e concordanza (Jaime Gil de Biezna e Lope de Vega), o come metonimia, dove la sua voce si avvicina, si compara e si contrappone in dissonanza (Francisco de Quevedo e Gustavo Aldolfo Bécquer). Questi effetti di sintonia o distonia sono forme di eterogeneità dichiarata, che evidenziano apertamente gli incroci linguistici e l’alterità enunciativa (inter)testuale della nostra autrice.

María Rosal, in un gioco di simultaneità, riattualizza la letteratura del passato e, soprattutto i classici barocchi spagnoli, con l’obiettivo di renderli parte integrante della sua poesia, come *collage* o come *déjà vu*. Chi legge riconosce immediatamente questi versi per la loro popolarità, e quindi, la nostra autrice li utilizza come richiami per affrontare nuovi temi, alle volte

antipoetici, come l'amore quotidiano, i motivi della scrittura, il sesso femminile. Ibridazioni e innesti che motivano attraverso riferimenti condivisi, che si aprono, proprio come nel labirinto di Borges, a nuove strade, nuove interpretazioni della vita e della poesia.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Arriaga Flórez, M. (2019). "María Rosal. La memoria imaginaria", *Carminio Rosso Sangue* (trad. D. Cerrato e P. Cerrato). Roma: Edizioni Ensemble, pp. 9-17.
- Authier-Revuz, J. (1995). *Ces mots qui ne vont pas de soi: boucles reflexives et non-coïncidences du dire*. Paris: Larousse.
- Bachtin, M. M. (1975). *Poetica e stilistica*. Torino: Einaudi.
- Bachtin, M. M. (2003). *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi.
- Barthes, R. (1974). *El placer del texto*. Madrid: Siglo Veintiuno editores.
- Benegas, N. & Munárriz, J. (1997). *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*. Madrid: Hiperión.
- Bernardelli, A. (2000). *Intertestualità*. Milano: La Nuova Italia.
- Eco, U. (1979). *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.
- Genette, G. (1997). *Palimpsesti. La letteratura di secondo grado*. Torino: Einaudi.
- Gergen, K. (1992). *El Yo saturado*. Barcelona: Paidós Contextos.
- Hermosilla Álvarez, M^a. A. (2005). "La escritura del cuerpo en la última lírica femenina: la poesía transgresora de María Rosal". M. Arriaga Flórez & J. M. Estévez. *Cuerpos de mujer en sus (con)textos anglogermánicos, hispánicos y mediterráneos: una aproximación literaria, socio-simbólica y crítico-alegórica*. Sevilla: Arcibel, pp. 109-124.
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultura del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós Ibérica.

- Porro, M. J. (2005). *Mujer sujeto, mujer/objeto en la literatura española del Siglo de Oro*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Riffaterre, M. (1979). *La production du texte*. Paris: Seuil.
- Robyns, C. (1999). *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco.
- Rosal, M. (2015). *Al este del andén*. Sevilla: Arcibel.
- Rosal, M. (2007). *¿Qué cantan las poetas españolas?*. Sevilla: Arcibel.
- Segre, C. (1984). *Teatro e romanzo*. Torino: Einaudi.
- Vara, A. (2018). *La impronta clásica en la poesía de María Rosal*. Sevilla: Benilde Ediciones.
- Zinna, A. (2004). *Le interfacce degli oggetti di scrittura. Teoria del linguaggio e ipertesti*. Roma: Meltemi.

ÁNGELA FIGUERA: POESÍA Y COMPROMISO
ÁNGELA FIGUERA: POETRY AND COMMITMENT

María ROSAL NADALES
Universidad de Córdoba

RESUMEN

Ángela Figuera es una de las poetas más representativas de la poesía de posguerra. Su pensamiento poético está expresado en numerosos poemas, así como su concepción de la función social de la poesía, incardinada en las coordenadas históricas y sociales en las que vivió. Centramos el análisis en la revisión irónica del modelo epistolar en la poesía religiosa, que Figuera utiliza para denunciar la situación política y social del momento, en relación con otras propuestas coetáneas como la de Gloria Fuertes.

Palabras clave: Ángela Figuera, compromiso, poesía, XX, Gloria Fuertes.

ABSTRACT

Ángela Figuera is one of the most representative poets of postwar poetry. Her poetic thought is expressed in various poems, as well as her conception of the social function of poetry, in the framework of the historical and social coordinates in which she lived. We focus our analysis on the ironic revision of the epistolary model in religious poetry, which Figuera uses to denounce the political and social situation of the moment, in relation to other contemporary proposals such as that of Gloria Fuertes.

Key words: Ángela Figuera, commitment, poetry, 20th century, Gloria Fuertes.

1. ÁNGELA FIGUERA AYMERICH

La poeta Ángela Figuera Aymerich nació en Bilbao en 1902 y falleció en Madrid en 1984. Su obra poética completa fue publicada por la editorial Hiperión en 1986, con nota preliminar de su marido Julio Figuera Andú. Allí relata las dificultades sufridas al quedarse huérfana de padre en 1927 y tener que asumir durísimas labores de apoyo a su familia, tanto económicas como emocionales, pues quedó al cuidado de su madre y hermanos: “Ángela, con su carácter animoso, optimista y alegre hizo más soportables para toda la familia las privaciones y dificultades de la guerra y, sobre todo, las verdaderamente difíciles de los primeros años del franquismo” (Figuera Andú, 1986: 11). Como consecuencia de la contienda civil, la familia lo había perdido todo¹.

Profesora de instituto represaliada tras la guerra por su lealtad republicana, siempre había mantenido su disidencia con el régimen franquista, lo que la vinculaba a poetas “sociales” como Blas de Otero y Gabriel Celaya, pero no frecuentó nunca tertulias ni círculos poéticos. Se había dado a conocer tardíamente, pues publicó su primer libro *Mujer de barro* (1948) a los cuarenta y seis años (Neira, 2017: 134).

Trabajó en la Biblioteca Nacional y recorrió los barrios de Madrid con el bibliobús, para posibilitar el préstamo de libros. Margarita González Liebmann, su nuera, esposa de Juan Ramón Figuera, su único hijo, explica la satisfacción que el trabajo en el bibliobús le producía: “Ángela podía comunicarse con la gente de la calle y tratar de motivarles para leer poco a poco libros de más calidad” (González Liebmann, 2009: 25). Las precarias circunstancias no mermaban su entusiasmo: “Este servicio era una especie de caravana tirada por un jeep, con una sola bombilla, que recorría los barrios de Madrid, tratando de inculcar el gusto por la lectura entre los sectores más humildes” (González Liebmann, 2009: 25).

¹ Para un conocimiento más detallado de la biografía de Ángela Figuera cf. Belén Blázquez Vilaplana: Pinceladas sobre una poeta española: Ángela Figuera Aymerich (2016).

Su segundo libro, *Soria pura*, vería la luz en 1949 y se recrea en las vacaciones de verano disfrutadas en Burgo de Osma. A continuación vendrían varias obras más, entre 1950 y 1953, que marcarían un cambio de rumbo en la poética de Ángela Figuera.

La toma de conciencia de las persecuciones, marginaciones y desigualdades en nuestra sociedad originó un cambio radical en la poesía de Ángela, magistralmente expuesto en su tercer libro, *Vencida por el ángel* (1950). A este siguieron *El grito inútil* (1952), *Vispera de la vida* (1953) y *Los días duros* (1953) (Figuera Andú, 1986: 11).

Habrían de pasar varios años para que viera la luz una de las obras más representativas e influyentes de Figuera: *Belleza cruel* (1958), que se publicó en México con prólogo de León Felipe. Las otras obras de la autora, recogidas en sus obras completas son: *Toco la tierra: letanías* (1962) y sus dos libros para la infancia, dedicados a sus nietos: *Cuentos tontos para niños listos* (1979) y *Canciones para todo el año*, publicada después de su muerte (1984).

Señala Roberta Quance que la poesía de Ángela Figuera forma parte del “triumvirato vasco de la poesía de posguerra” (Quance, 1986: 16) y coincide con otros críticos² en que su obra ha recibido menor atención que la de sus compañeros Gabriel Celaya o Blas de Otero. Destaca el valor de su poesía por su calidad y porque aporta un “claro enfoque femenino de los problemas sociales” (Quance, 1986: 17). Claro ejemplo es el tratamiento del tema de la maternidad desde una perspectiva social y combativa en poemas como “Madres” (p. 176-178) y “Rebelión” (p. 143)³:

En *El grito inútil*, de 1952, dedicado “a los que no quieren escuchar”, Figuera desmitifica la maternidad, motivo de obligada exaltación en la poesía femenina de entonces. Cada una de sus

2 Cf. La introducción a las obras completas de Ángela Figuera, que realiza Roberta Quance bajo el título “En la casa paterna”. En la nota 2 de la p. 16 señala referencias significativas en las que se reclama la importancia de la obra de Figuera en el contexto de la poesía de posguerra.

3 Las citas corresponden a *Obras completas* de Ángela Figuera, publicadas por la editorial Hiperión en 1986.

etapas, desde la cópula hasta la crianza de los hijos, será mostrada sin vanas euforias hasta configurar una suerte de “política materna”, insólita para su tiempo (Benegas, 1997: 44).

A ello se había referido Leopoldo de Luis, que insiste en el carácter histórico de su antología: “Hay un hecho innegable: en la posguerra, y hasta más o menos 1965, prevalece en nuestra poesía una corriente inspirada en motivos sociales, de visión realista, con intención testimonial y preocupación ética” (De Luis, 2000: 224). Y es en este sentido donde considera la singularidad de la obra de Ángela Figuera: “El tratamiento temático tiene en su poesía una directa expresión de testimonio. Su nota personal radica en que le insufla una ternura de compresión materna, de amor materno, que salva su obra del prosaísmo” (De Luis, 2000: 208).

Los estudios de la obra de Ángela Figuera han ido creciendo en las últimas décadas y están situando a la poeta en el lugar que le corresponde, tanto en su contexto histórico como en las interconexiones e influencia de su poesía con los poetas coetáneos y posteriores. A ello ha contribuido la revista *Zurgai* con dos números monográficos: uno en 2009, con motivo del 25 aniversario de su fallecimiento (*Con Ángela Figuera*) y otro en 1987 (*Recordando a Ángela Figuera*).

2. POESÍA Y COMPROMISO: CARTA ABIERTA

Significativa, para el tema que nos ocupa, es la poética que Ángela Figuera escribe como introducción a sus poemas⁴ incluidos en la antología *Poesía social española contemporánea*⁵ (1965),

4 Los poemas son: “Unidad”, “Mujeres del mercado”, “Rebelión”, “Culpa”, “Etcétera”, “Canto a la madre de familia”, “Estamos viendo todo lo que pasa”, “Me explico ante Dios”, “Donde veas, no quiero”.

5 Solo cuatro mujeres, entre 26 hombres, aparecen en la antología de Leopoldo de Luis: Ángela Figuera, Gloria Fuertes María Beneyto y María Elvira Lacaci. En la *Antología consultada de la joven poesía española* (1952) de Francisco Ribes no está incluida ninguna mujer. Sin embargo, entre las personas encuestadas para determinar quiénes componen esa joven poesía, aparecen ocho mujeres (Ángela Figuera entre ellas) y más de cuarenta hombres.

De la amplia nómina de mujeres poetas daría cuenta Carmen Conde con sus antologías: *Poesía femenina española viviente* (1954); *Poesía femenina*

publicada por Leopoldo de Luis y que recoge la producción poética que va de 1939 a 1968.

En breves líneas (algo más de una página), ofrece una panorámica de su posición ante la poesía y de cómo ha ido cambiando desde el yo al nosotros.

Afirma que en sus primeros libros partía de la búsqueda de la belleza, de la emoción, del intento de crear obras similares a las que la impresionaron: “Poesía imitativa, vacilante, intimista y mala, sin duda alguna. La vida misma, más adelante concretó y afinó mis temas: amor de mujer y madre, misterios del pensamiento, de la vida y la muerte, paisaje interpretado” (Figuera, 2000: 227). La poeta es muy consciente de que las atroces circunstancias sociales por las que atravesó reorientaron su poesía: “Los tremendos golpes de nuestra guerra y la guerra mundial, la intimidad feliz se desgarró, el suelo se hundió, los sueños se quiebran, las perspectivas se transmutan y se confunden entre la negrura del humo y el rojo de la sangre” (Figuera, 2000: 228).

La angustia de la guerra, la miseria, el dolor y sus consecuencias sacudirán fuertemente la conciencia de la poeta y de ello da fe su obra.

Entro en contacto con el odio, la codicia, la destrucción, la injusticia, la muerte innumerable, antinatural e ilícita. El hambre pisándonos los talones; el desprecio hacia el hombre y hacia la libertad humana. Hay que vivir contra todo y a pesar de todo en un mundo convulsionado y atroz. Vivir viviéndolo todo y sufriendolo todo *con todos*. Terminó la íntima soledad del poeta. (Figuera, 2000: 228).

Lo que Figuera llama el fin de la íntima soledad del poeta supone la puerta abierta a la enorme presencia que los temas sociales van a tener en su poesía, no solo como arma para construir el futuro, que dijera Gabriel Celaya, sino como instrumento para denunciar el presente.

española, 1939-1950 (1967) y *Poesía femenina española, 1950-1971* (1971).

Lo que he visto padecer, padeciéndolo, lo que sigo viendo, me acucia con exigencia imperiosa. Tengo que gritar contra ello y buscar algo que oponer al derrumbe. Crear belleza pura, inútil, y cruel en su exclusividad, ya no es bastante. Hay que hacer algo más con la poesía, que es mi herramienta, como cualquier hombre tiene que hacerlo con la herramienta de que disponga y pueda manejar, para salvarnos y ayudarnos unos a otros (Figuera, 2000: 228).

Otra muestra de su posición cívica es su participación en la antología *Con Vietnam*⁶, dirigida por Angelina Gatell en 1968 y prohibida por la censura franquista. Para Julio Neira la contribución de Figuera es una de las más significativas de la antología⁷. Señala cómo la autora muestra su preocupación por el tema en carta dirigida a Gatell el 13 de marzo de 1968:

Me interesa mucho figurar en el libro [...]. Tampoco quiero darte algo que no sea digno no ya de mí sino del Vietnam: una tontería para salir del paso. Ando a vueltas con ello y de tanto que quisiera decir, no alcanzo la precisión, la sobriedad llena de fuego interno que deseo y el tema requiere (Figuera *apud* Neira, 2016: 109-110).

La posición ética y estética de Figuera está claramente definida en sus poemas de manera creciente, a partir de 1950. En obras como *Vencida por el ángel* (1950), *El grito inútil* (1952), *Los días duros* (1953), *Víspera de la vida* (1953), *Belleza cruel* (1953) y *Toco la tierra. Letanías* (1962) “el yo poético abandona el seguro nido materno para comprometerse con la realidad exterior y con la colectividad de los sufrientes. Como otros poetas ‘sociales’ de la época” (Ugalde, 2009: 77).

La consolidación de sus posiciones cívicas estará muy presente en sus declaraciones. En 1965, en el texto enviado a Leopoldo de Luis, para su *Antología de la poesía social*, señalaba los temas

6 La obra ha sido editada por Julio Neira en 2016. Sobre las circunstancias que rodearon esta antología, tanto la invitación de Angelina Gatell para participar, como lo que rodeó a la censura, *cf.* Neira (2017).

7 Figuera ya había participado en 1962 en la antología *España canta a Cuba*, junto a Rafael Alberti y Blas de Otero.

humanos capaces de alentar su poesía: “El trabajo, el amor, la unión, el valor de lo humilde, la nobleza de lo cotidiano, la esperanza indestructible en la perfectibilidad, la fuerza de todo lo que es positivo y camina hacia adelante” (Figuera, 2000: 229). En ello coincide José Hierro, en la misma antología (pp. 99-107):

Confieso que detesto la torre de marfil. El poeta es obra y artífice de su tiempo. El signo del nuestro es colectivo, social. Nunca como hoy necesitó el poeta ser tan narrativo, porque los males que nos acechan, los que nos modelan, proceden de hechos. No son tiempos en que un corazón se ve asediado por vagos sentimientos: el *spleen*, el cansancio de la realidad (Hierro, 1952: 106-107).

El poema que encabeza *El grito inútil* comienza con una serie de interrogaciones retóricas, preámbulo de lo que cristalizaría en otro de los poemas más significativos de la autora: “Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas⁸”. La reflexión se dirige hacia la posición cívica de las mujeres, al lado de los hombres, en una sociedad marcada por el conflicto y la pobreza.

El grito inútil

¿Qué vale una mujer? ¿Para qué sirve
una mujer viviendo en puro grito?
¿Qué puede una mujer en la riada
donde naufragan tantos superhombres
y van desmoronándose las frentes
alzadas como diques orgullosos
cuando las aguas discurrían lentas?

(p. 133)

En la exhortación a las poetisas contemporáneas, Figuera insta a abandonar los temas insustanciales, los suspirillos rimados y a enfrentarse a la vida para que su poesía sea útil, humanamente útil. Propone una poesía encaminada a “superar la autocensura

8 En las *Obras completas* aparece como un poema no recogido en libro. Se publicó en Espadaña, n. 45 (1950).

interior que les impide atreverse con temas considerados tabú” (Benegas, 1997: 43).

Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas

Porque, amigas, os pasa que os halláis en la vida
como en una visita de cumplido. Sentadas
cautamente en el borde de la silla. Modosas.
Dibujando sonrisas desvaídas. Lanzando
suspirillos rimados como pájaros bobos.

Pero ocurre que el mundo se ha cansado de céfiros
aromados, de suaves rosicleres o lirios,
y de tantos poemas como platos de nata.
[...]

Eva quiso morder en la fruta. Mordedla.
Y cantad el destino de su largo linaje
dolorido y glorioso. Porque, amigas, la vida
es así: todo eso que os aturde y asusta.

(p. 308)

En esa línea de denuncia, Ángela Figuera aborda el tema de la poesía religiosa, desde una perspectiva claramente humana, en poemas que recurren a un lenguaje cercano y coloquial. Así en “Me explico ante Dios”: “Señor, si no te canto, no te enojés. / Ya ves, no tengo tiempo para nada. / Hay que vivir, andar, estar con gente”; “No te hago falta, tienes a tus Santos; /los coros de tus vírgenes y arcángeles/” (p. 273-274).

La mirada social se incrementa en el poema titulado “Carta abierta”⁹, donde Figuera se vale del tema religioso para denunciar las injusticias y penurias de la España de posguerra. Utiliza el modelo epistolar, del que también se servirán otros poetas coetáneos como Gabriel Celaya, Blas de Otero y Gloria Fuertes.

Incluido en *Belleza cruel*, donde aparecen “sus poemas de denuncia más enérgicos” (Quance, 1986: 23), ofrece una posición

⁹ Publicado en *Belleza cruel* (1958), pp. 234-235 de *Obras completas* (Hiperión)

combativa, de la que ya había muestras en libros anteriores (*El grito inútil*, 1952 y *Los días duros*, 1953).

El poema, muy lejos del arrobo místico, da voz a un hombre del pueblo, un carpintero, que reclama comprensión y justicia a un Dios que anduvo en la tierra y que conoció en propia carne el oprobio. Son 38 versos endecasílabos que forman un solo cuerpo, sin división en estrofas. La bimetración del último verso realza la rúbrica de quien firma la carta: Segundo López Sánchez.

La estructura epistolar reclama un destinatario expreso y así lo muestra el encabezamiento: Jesús de Nazaret. Debajo aparece la dirección oficial (el cielo), y el cargo que desempeña (hijo de Dios). Pero Figuera dispone el sintagma de tal manera que, al escribir “Dios Hijo”, sitúa el énfasis en el poder que tiene por sí mismo y deja claro, en el desarrollo de los argumentos, que está interpelando al dios que habitó en la tierra.

El sujeto poético de Figuera interpela al hijo de Dios como alguien cercano, de carpintero a carpintero. Las marcas textuales lo confirman: estilo directo, con aparente falta de retórica, tuteo (“Perdona que te escriba”) coloquialismos (“De seguro / no harás cuenta de mí”, “Ven a carpintear entre nosotros”, “Señor; mejor que bajes y lo veas”, “que no digan ni Cristo lo remedia”, “bonita esta la cosa”), imperativos (“Haz la prueba”, “vive del jornal”).

La presentación del sujeto poético rehúye cualquier circunloquio. Aparece con apellidos muy generalizados entre la población (López Sánchez), lo que cobra valor simbólico. También el nombre elegido es significativo (Segundo). Son nombres y apellidos que no remiten a familias históricas de alta alcurnia, sino al pueblo llano. Es la voz de un carpintero que recurre a la *captatio benevolentiae*: “soy poca cosa”, “soy uno de tus pobres” “Yo soy de pocas letras” (vv. 1-6). Inmediatamente introducirá el cuerpo de la carta, al final del verso sexto. A través de la conjunción adversativa “pero”, el sujeto poético se sitúa en una posición de queja, por lo que el formato epistolar se adecua perfectamente al contenido, en lo que constituye el cuerpo central del poema-carta (vv. 7-35).

La protesta se articula en torno a tres ejes:

A) Los sentimientos del sujeto poético, personales y colectivos: “ya no tengo fuerzas ni paciencia”, “que no somos tan malos como dicen”.

B) Descripción de las injusticias y la miseria: “es mucha brega y poco trago”; la opresión política: “ahora, apenas se abre el pico/ te hacen callar”.

C) Alusiones a la tradición religiosa desde una perspectiva popular: “un milagro / mayor que el de los panes y los peces”, “sudarás sangre / como en el huerto”, “echa a los mercaderes de la iglesia”, “resucita a un muerto”, “te crucifican”.

El sujeto lírico busca la empatía de Cristo en la anécdota más cercana: ambos son carpinteros. El tono directo y claro con el que se dirige al Hijo de Dios se sostiene en varios apóstrofes (“Señor”, v. 8, 9 y 31), en el neologismo “carpintear” (v. 18) y en los cuatro versos finales que construyen la conclusión. Allí queda claro el doble nivel de significado: por una parte el diálogo entre iguales “de obrero a obrero” y por otra la reverencia hacia quien está situado en una posición de poder.

y, en fin, no canso más, tú te harás cargo.

De obrero a obrero te lo pido y firmo:

tu humilde servidor,

Segundo López.

Pese a su aparente falta de retoricismo, en el texto se articulan significativas metáforas: “ya es mucho machacar el hierro. / Luego se pone al rojo y se arma una”. Por otra parte, el doble significado del verso “echa a los mercaderes de la iglesia, / y a ver qué pasa”, dialoga con el episodio bíblico y con la realidad política y social de momento, en clara denuncia de los posicionamientos de la iglesia oficial en el franquismo.

Con gran maestría introduce el intertexto de la resurrección de Lázaro en relación con las ideas más radicales de la izquierda: “Y resucita a un muerto /de los prohibidos, y habla del reparto /y di que den lo suyo a quien lo gana”. Responde así a lo que señalara

en la poética introductoria que figura al frente de los poemas enviados a Leopoldo de Luis para su antología de la poesía social:

Por eso mi poesía de hoy grita con el dolor de todos y denuncia con la rabia de todos. Y pretende estar con todos los que saben su dolor y los que lo ignoran; los que buscan y los que caminan a ciegas. Y, si no puede salvarlos, al menos puede caminar con ellos. No me importa si mi poesía es, por lo circunstancia, por lo concreta e impura, perecedera. Si un solo hombre de mi tiempo se siente por ella comprendido y acompañado, consolado y estimulado, ya no habrá sido inútil (Figuera, 2000: 229).

Frente a los poemas de corte existencialista de Otero y Celaya, Gloria Fuertes¹⁰ dará otra vuelta de tuerca en el acercamiento y en el tono coloquial al dirigirse a Dios, con una mayor carga irónica y sentido lúdico. Esta posición se encuentra en varios poemas, incluso en algunos que se desenvuelven en un escenario más duro como “Las flacas mujeres”. Allí, tras la descripción de la miseria y el sufrimiento, los versos finales dirigen una imprecación contra el capitalismo a través de la dilogía de la palabra “caja”.

He visto en sueños que hay varios señores
hablando, en una mesa, de divisas,
de barcos, de aviones, de cornisas
que se van a caer, cuando las bombas.

Y yo pido perdón al Gran Quien Sea
por desearles una buena caja
con cuatro cirios de los más curiosos.

Significativo en el sentido que nos ocupa, es el poema titulado “Que usted bien sabe¹¹” (p. 287). Con el subtítulo “Carta al señor

10 “Dios está presente en la poesía de Gloria. Está en los poemas de amor y de desamor, en sus poéticas, cuando nos habla de soledad y de tristeza. Si escribe el dolor. Cuando habla de la muerte y de la vida, de las injusticias, de las guerras, del hambre, en sus autobios, cuando nos cuenta lo que le ocupa y preocupa, cómo se siente, lo que ve, lo que vive. Dios es una constante en su obra”. Paloma Porpetta (2018: 5).

11 Las citas de Gloria Fuertes corresponden a *Obras incompletas*.

Dios, Cielo”), Gloria Fuertes recurre a las fórmulas lingüísticas habituales en las cartas¹² entre familiares, para construir un texto paródico, pleno de humor e ironía: “espero que sabrá comprender”, “deseo que al recibo de estas líneas / se encuentre bien”, “esta que lo es”.

El lenguaje administrativo cobra mayor fuerza en este poema que en el de Figuera, así como su parodia, lo que contribuye a la desacralización del tema. Se convierten en oraciones laicas, con múltiples paradojas, en las que Dios y Jesús ocupan un lugar cercano, de manera que es posible el diálogo, como un guiño, bien para pedir o para agradecer.

Pese a los paralelismos entre ambos poemas, el sujeto lírico es divergente. Mientras que en Figuera la voz poética es de un obrero que clama porque no puede subsistir, en el poema de Gloria Fuertes es una mujer quien formula un agradecimiento de orden amoroso.

El humor también es más destacado en la obra de Fuertes: “Deseo que al recibo de estas líneas / se encuentre bien en compañía de su Sagrada Familia / y demás Santos de la Corte Celestial” (OI, 287).

La introducción supone una parodia del género epistolar, que aparece inflado y pomposo, como corresponde al sentido lúdico que pretende la autora: “Muy Señor mío: / Hace mucho tiempo que debía haberle escrito, / espero que sabrá perdonar y comprender mi tardanza / cuyo motivo, Usted bien sabe” (OI, 287).

Si el sujeto poético de Figuera era dramático (“humilde servidor”), el de Gloria Fuertes se presenta con rasgos coloquiales y humorísticos (“Servidora está bien, / como Usted bien sabe; / –quitando esos arrechuchos de tristeza que a veces / me dejan baldada–”). Los mismos rasgos se aprecian en los versos finales de ambos poemas, que coinciden en la despedida estereotipada propia de las cartas: “De obrero a obrero te lo pido y firmo: / tu humilde servidor, / Segundo López” (Figuera); “Siempre

12 También Gloria Fuertes había trabajado el poema de estructura epistolar en “Carta” (De Luis, 2000: 312), dirigido a “Queridos pobres”.

agradecida, /le quiere mucho esta que lo es, /—como usted bien sabe—” (Fuertes).

Las voces que articulan los poemas de Gloria Fuertes y de Ángela Figuera recurren al tono menor, mezcla de humildad e ironía. Desgranan situaciones de pobreza e injusticia con un estilo muy directo, lejos la angustia existencial de Otero en “Hombre”:

Luchando, cuerpo a cuerpo, con la muerte,
al borde del abismo estoy clamando
a Dios. Y su silencio, retumbando,
ahoga mi voz en el vacío inerte.

En una línea similar estaría el poema-carta “A Blas de Otero¹³”, de Gabriel Celaya (*Las cartas boca arriba*, 1951), donde en tono dramático describe la terrible situación de posguerra y la desconfianza en una religión alejada de lo existencial humano.

Nos estamos muriendo por los cuatro costados
y también por el quinto de un Dios que no entendemos.

Tanto los poemas de Otero como los de Celaya difieren del tono empleado por Ángela Figuera y aún más del que usa Gloria Fuertes en “Que usted bien sabe (carta al señor Dios, Cielo)”, pese a que comparten la misma vocación de denuncia y en todos los casos se dirigen a la inmensa mayoría.

Y nada me parece tan importante en la lírica reciente como ese desentenderse de las minorías y, siempre de espaldas a la pequeña burguesía semiculta, es buscar contacto con unas desatendidas capas sociales que golpean urgentemente nuestra conciencia llamando a la vida. Los poetas deben prestar voz a esa sorda demanda (Celaya, 1952: 46).

En conclusión, los poemas comentados se sitúan en perspectivas declaradamente sociales. En el caso de Ángela

13 Otros poemas epistolares estarán dirigidos a Andrés Bastera, a Amparo Gastón y a Buero Vallejo.

Figuera la denuncia se centra en las miserias que la guerra y la posguerra han ocasionado en las personas. Para Gloria Fuertes, incluso dentro de esta línea reivindicativa, el *leit motiv* de sus versos transita espacios más personales. Ambas poetas recurren a la ironía: Figuera con un tono más amargo, frente al sentido lúdico de Fuertes, en el uso retórico de la carta dirigida a un interlocutor singular: Dios.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benegas, N., y Munárriz, J. (eds.) (1997). *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española. Antología*. Madrid: Hiperión.
- Blázquez Vilaplana, B. (2016). Pinceladas sobre una poeta española: Ángela Figuera Aymerich. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 793-794, pp. 34-43.
- Celaya, G. (1974). *Las cartas boca arriba*. Madrid: Turner.
- Celaya, G. (1952). Poesía eres tú. En Ribes, F. (ed.). *Antología consultada de la joven poesía española*, Valencia: Marés, pp. 43-46.
- Conde, C. (1954). *Poesía femenina española viviente: antología*, Madrid: Arquero.
- Conde, C. (ed.) (1967). *Poesía femenina española: 1939-1950*, Barcelona: Bruguera.
- Conde, C. (1971). *Poesía femenina española: 1950-1960*, Barcelona: Bruguera.
- De Luis, L. (2000). *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*, edición de Fanny Rubio y Jorge Urrutia, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Figuera Aymerich, A. (1986). *Obras completas*. Madrid: Hiperión.
- Figuera Aymerich, A. (2000). Poética. En De Luis, L. *Poesía social española contemporánea*. Madrid: Biblioteca nueva, ed. Fanny Rubio y Jorge Urrutia. Primera edición 1968.
- Figuera Andú, J. (1986). Nota preliminar. En Figuera Aymerich, A. (1986). *Obras completas*. Madrid: Hiperión, pp. 9-12.

- Hierro, J. (1952). Algo sobre poesía, poética y poetas. En Ribes, F. (ed.). *Antología consultada de la joven poesía española*. Valencia: Marés, pp. 99-107.
- González Liebmann, M. (2009). Ángela en el recuerdo de su nuera. *Zurgai*, diciembre, Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya, pp. 23-25.
- Neira, J. (ed.) (2016), *Con Vietnam*, selección y prólogo de Angelina Gatell, introducción de Julio Neira. Madrid: Visor.
- Neira, J. (ed.) (2017). Las poetas españolas contra la guerra de Vietnam. UNED. *REI*, (5), pp. 123-150
- Otero, B. de (2003). *Ancia*. Madrid: Visor.
- Payeras Grau, M. (2003). *El linaje de Eva: Tres escritoras españolas de Postguerra: Ángela Figuera, Celia Viñas y Gloria Fuertes*. Madrid: Sial.
- Porpetta, P. (2019). Prólogo a *Dios sabe hasta de geometría. Poemas de una mística en el suburbio*. Madrid: PPC editorial, pp. 5-6.
- Quance, R. (1986). En la casa paterna. En Figuera Aymerich, A. (1986). *Obras completas*. Madrid: Hiperión, pp. 15-25.
- Ribes, F. (ed.) (1952). *Antología consultada de la joven poesía española*. Valencia: Marés.
- Rodríguez Cacho, L. (2017). Mujeres y exilio interior. A propósito de Ángela Figuera. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n. extraordinario 2.
- Ugalde, S. K. (2009). Transgredir límites: versos que salieron a correr mundo. *Zurgai*, diciembre. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya, pp.76-80.
- VV.AA. (1962). *España canta a Cuba*. París: Ruedo Ibérico.
- VV.AA. (1987). Recordando a Ángela Figuera. *Zurgai* diciembre. Diputación Foral de Vizcaya.
- VV.AA. (2009). Con Ángela Figuera. *Zurgai*, diciembre. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya.

- Fuertes, G. (1984). *Obras incompletas*. Madrid: Cátedra.
- Hierro, J. (1952). Algo sobre poesía, poética y poetas. En Ribes, F. (ed.). *Antología consultada de la joven poesía española*. Valencia: Marés, pp. 99-107.
- González Liebmann, M. (2009). Ángela en el recuerdo de su nuera. *Zurgai*, diciembre, Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya, pp. 23-25.
- Neira, J. (ed.) (2016), *Con Vietnam*, selección y prólogo de Angelina Gatell, introducción de Julio Neira. Madrid: Visor.
- Neira, J. (ed.) (2017). Las poetisas españolas contra la guerra de Vietnam. UNED. *REI*, (5), pp. 123-150
- Otero, B. de (2003). *Ancia*. Madrid: Visor.
- Payeras Grau, M. (2003). *El linaje de Eva: Tres escritoras españolas de Postguerra: Ángela Figuera, Celia Viñas y Gloria Fuertes*. Madrid: Sial.
- Porpetta, P. (2019). Prólogo a *Dios sabe hasta de geometría. Poemas de una mística en el suburbio*. Madrid: PPC editorial, pp. 5-6.
- Quance, R. (1986). En la casa paterna. En Figuera Aymerich, A. (1986). *Obras completas*. Madrid: Hiperión, pp. 15-25.
- Ribes, F. (ed.) (1952). *Antología consultada de la joven poesía española*. Valencia: Marés.
- Rodríguez Cacho, L. (2017). Mujeres y exilio interior. A propósito de Ángela Figuera. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n. extraordinario 2.
- Ugalde, S. K. (2009). Transgredir límites: versos que salieron a correr mundo. *Zurgai*, diciembre. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya, pp.76-80.
- VV.AA. (1962). *España canta a Cuba*. París: Ruedo Ibérico.
- VV.AA. (1987). Recordando a Ángela Figuera. *Zurgai* diciembre. Diputación Foral de Vizcaya.
- VV.AA. (2009). Con Ángela Figuera. *Zurgai*, diciembre. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya.

**RECEPCIÓN DEL EROTISMO EN ANA ROSSETTI: DE ISEO DE
BÉROUL A ISOLDA¹**

**RECEPTION OF ANA ROSSETTI'S EROTICISM: FROM
BÉROUL'S ISEUT TO ISOLDE**

Antonia VÍÑEZ SÁNCHEZ

Universidad de Cádiz

RESUMEN

En el poemario titulado *Indicios vehementes (Poesía 1979-1984)*, incluye Ana Rossetti un poema titulado "Isolda" que forma parte de un conjunto heterogéneo de seis poesías de temática prioritariamente amorosa. La autora recrea de un modo personal y particular el papel de la protagonista femenina de la leyenda medieval de Tristán e Iseo, extendida por toda Europa. Con múltiples versiones a lo largo del Medievo, me centraré sobre todo en la refrescante visión de Béroul para comparar su Iseo con la Isolda de Rossetti. Se trata de un trabajo que se adscribe a la metodología de la recepción y que analiza el erotismo como forma de supremacía de las mujeres en dos épocas aparentemente alejadas.

Palabras clave: Ana Rossetti, Iseo, Béroul, erotismo.

ABSTRACT

Ana Rossetti'S 1985 collection *Indicios vehementes (Poesía 1979-1984)* includes the poem "Isolda" part of a heterogeneous set of six with a primarily love theme. In a highly personal manner the author recreates the role played by the female protagonist of the medieval legend of Tristan and Iseult, popular in many parts of Europe and in many different versions. I focus on Béroul's refreshing approach and compare it to Rossetti's using a method based on reception theory, with a view to analyse eroticism as a form of female supremacy in those two, ostensibly remote, time periods.

¹ Este trabajo se inscribe en el grupo de investigación HUM725 de la Junta de Andalucía, con sede en la Universidad de Cádiz.

Key words: Ana Rossetti, Iseo, Bérroul, eroticisms.

A finales de los años sesenta, la denominada “estética de la recepción” otorga al lector un papel prioritario en la construcción de la textualidad, entendiendo la obra como un objeto de consumo. Así, el receptor es concebido como parte activa de la comunicación literaria y el texto, en su dimensión dinámica, como proceso histórico. Dicha poética establece como fundamento metodológico “la determinación de un marco de sentidos, surgido de esos procesos de lectura, que son los que indican qué grado de literariedad recibe cada obra en cada momento histórico”, esto es, el denominado “horizon d’attente”, término acuñado por H. G. Gadamer en 1960, a partir del cual la obra se observa como proceso interpretativo sin contenido objetivo, sin significado acabado, por lo que ha de entenderse en función del momento en el que se lee. Debemos a H. R. Jauss la importante máxima de que “la obra literaria posee una vida histórica que sólo puede conocerse desde el papel activo que desempeña el receptor”, base para una historia literaria contraria al positivismo (Gómez Redondo, 1996: 237-243). Establece tres tipos de lector: “el que disfruta sin juicio; el que, sin disfrutar, enjuicia, y otro, intermedio, que enjuicia disfrutando y disfruta enjuiciando, éste es el que de verdad reproduce una obra de arte convirtiéndola en algo nuevo” (Jauss, 1986: 78).

Hay, por tanto, una conciencia creadora en el receptor, en el acto de pensar el texto literario, que constituye la “verdad” del mismo, idea que, llevada al extremo por W. Iser (1987), desembocará en la consideración de que es el lector mismo el creador –o re-creador- del texto; así, entiende que existe un “lector real”, que activa su experiencia personal para reconstruir las imágenes que el texto traslada y un “lector implícito”, puesto que el texto posee su propia imagen del lector y un significado potencial que permite que sea leído de un modo determinado (Gómez Redondo, 1996: 250). Se trata de un enfrentamiento entre ambos que permite al lector real reconstruir el texto a partir de los valores que transmite, en función de las modificaciones del dinamismo de la lectura: “la conclusión es que el proceso de lectura se inscribe en la dinámica de una búsqueda de significado para una textualidad que nada

sería sin esa búsqueda afanosa del lector”, con palabras de J. M. Pozuelo Yvancos (1988: 120)².

De este modo, y a partir de estos supuestos metodológicos que otorgan a la obra artística la cualidad de ser abierta (Eco: 1979: 74-75), además de sustentar el proceso de lectura como un fenómeno no neutral, nos enfrentamos a la recepción de la famosa leyenda medieval de Tristán e Iseo en un poema de Ana Rossetti titulado “Isolda”. El texto es como sigue:

Si alguien sabe de un filtro que excuse mi extravío
que explique el desvarío de mi sangre,
le suplico:
Antes de que se muera el jazmín de mi vientre
y se cumplan mis lunas puntuales y enteras
y mis venas se agoten de tantas madrugadas
en las que un muslo roza al muslo compañero
y lo sabe marfil pero lo piensa lumbre;
antes de que la edad extenúe en mi carne
la vehemencia, que por favor lo diga.

Contemplo ante el espejo, hospedado en mis sábanas,
las señales febriles de la noche inclemente
en donde el terso lino aulaga se vertiera
y duro pedernal y cuerpo de muchacho.

Ciño mi cinturón y el azogue me escruta,
fresas bajo mi blusa ansiosas se endurecen
y al resbalar la tela por mi inclinada espalda
parece una caricia; y la boca me arde.

Si alguien sabe de un filtro que excuse mi locura
y me entregue al furor que la pasión exige,
se lo ruego, antes de que me ahogue
en mi propia fragancia, por favor,
por favor se lo ruego:

que lo beba conmigo.

2 Es evidente la simplificación extrema que he expuesto de la compleja teoría de la recepción. Para una panorámica más completa, remito a los trabajos de F. Gómez Redondo (1996: 233-260) y J. M. Pozuelo Yvancos (1988: 105-127), así como a la bibliografía referida en ellos.

El texto está incluido en su poemario *Indicios vehementes (Poesía 1979-1984)*, dentro de la sección “Otros poemas”, constituida por un conjunto de seis poesías de temática variada aunque fundamentalmente amorosa (Rossetti, 1998: 60)³. Se conforma por 24 versos libres, quizá 23 si consideramos la fragmentación del verso final y su disposición visual, con un espacio en blanco que ha de interpretarse como un silencio con alto valor simbólico que evoca la muerte y separación de los amantes de la leyenda medieval, pero también la extrema soledad que la autora manifiesta como uno de los temas-eje de la composición. La coherente disposición, con la combinación de alejandrinos, tridecasílabos y endecasílabos es sólo perturbada por los dos versos tetrasílabos –el 3 y 23- y por el heptasílabo final, descolgado de la estructura homogénea y compacta que el poema supone desde el punto de vista melódico. Ambos dan pie a la conclusión, que es una petición, de ahí el sinónimo léxico -“suplico-ruego”- y el signo ortográfico elegido, los dos puntos, como concreción del deseo. Toda la estrofa última es expresión de ese anhelo, obsesivo, manifestado por medio de la técnica de la repetición.

El énfasis explicativo de la autora mantiene los versos largos, por lo que la ruptura de los versos de arte menor es muy llamativa. La elección de una mayor longitud responde a un sentido de letanía y expresa un acusado cansancio que se refleja en el agotamiento sintáctico de la concatenación de ideas a partir del uso insistente del nexos conjuntivo “y”, marcado polisíndeton que combina de modo equilibrado con la pausa leve de las comas y los encabalgamientos moderados, casi narrativos. Se trata de una mezcla de registros: lo argumentativo y descriptivo se funde con lo extremadamente lírico y simbólico.

La elección del tema forma parte de una tendencia acusada en Ana Rossetti, que ha recurrido a personajes femeninos rescatados de la historia como artilugio poético de distanciamiento, como

3 La propia autora explica que el conjunto “Otros poemas” pertenece a su primera obra poética, *Los devaneos de Erato*, publicada en 1980: “pero, unos porque no los localicé en el momento de la organización del poemario y otros porque no les encontré un lugar adecuado que no me desequilibrase el conjunto, quedaron fuera” (Cobos, 1994: 221).

manifiesta ella misma: “Busco una fórmula para no sentirme demasiado implicada y observarme como si yo fuera otra” (Keefe Ugalde, 1991: 156). La inclusión, por otra parte, del poema “Isolda” en el volumen *Indicios vehementes* no es arbitraria, como explica asimismo la autora: “es un término jurídico que significa lo mismo que la definición de la poesía, que uno no tiene una prueba contundente pero tiene un indicio tan poderoso que es como si fuera cierto” (López-Cabrales, 2000: 60). Ello aumenta el valor, si cabe, del rescate de un mito alejado en el tiempo que la poeta no sólo revive, sino que autentifica, hablando por la boca de un personaje que se nos muestra como real, en un acto casi de posesión. Pero para analizar este hecho, hemos de conocer el referente, la Iseo que es punto de partida de la fascinación de Rossetti hasta el punto de metamorfosearse en ella.

La leyenda de Tristán e Iseo, de origen celta, nos ha llegado a través de un conjunto diverso y heterogéneo de versiones y testimonios que se extienden desde el siglo XII al XV por todo el occidente europeo (Ruiz Capellán, 1985: 17-19; Yllera: 1993: 19-29).

Junto a la versión del anglonormando Thomas d’Anglaterra, de 3.144 versos, compuesta entre 1155 y 1170, es la versión del escritor normando Béroul, con 4.485 versos compuestos a finales del siglo XII, la más completa de este complejo panorama de testimonios en el ámbito francés⁴. Me basaré en esta última para entablar la correlación entre Iseo e Isolda, precisamente porque Béroul ofrece de modo explícito la transgresión de roles de géneros tradicionales con una protagonista femenina poderosa, enérgica y de gran iniciativa, como veremos⁵. Además, como

4 Una panorámica de todos los testimonios en V. Cirlot (1986: 9-14).

5 *Indicios vehementes* se publica en 1985. Tuve la ocasión de conversar con la autora acerca de este poema en la presentación al *III Seminario de Literatura Actual*, organizado por el grupo de Estudios de Literatura Española Contemporánea de la Universidad de Cádiz, que se celebró en la Facultad de Filosofía y Letras durante los días 20, 21 y 22 de noviembre de 2012. No recordaba el libro por el que la leyenda le había llegado, aunque muy bien pudiera haber sido la traducción al castellano de Alicia Yllera de 1978 (Madrid: Cupsa editorial) o la de 1984 (Madrid: Alianza editorial), o quizá cualquiera de las ediciones francesas, como la de Jean-Charles Payen de 1974 o la versión

afirma R. Ménage, “Béroutl manifeste une vigoureuse originalité dans sa conception générale du sens de l’oeuvre”, ya que coloca como centro argumental el problema jurídico que no separa del moral pero, sobre todo, porque plantea el derecho a la pasión de los amantes, presentados en sus contradicciones, “et cela les rend plus humaines” (Ménage, 1986: 14 y 21).

El único manuscrito que conserva la versión de Béroutl, de 32 folios y datado en la segunda mitad del s. XIII, se halla en la Bibliothèque Nationale de France (ms. Fr. 2.171)⁶ y presenta numerosos problemas textuales entre los que destacan algunas lagunas y corrupciones pero, sobre todo, la carencia de principio y final. V. Cirlot establece un arco cronológico que sitúa el texto entre 1165/70 y 1200, y nos invita –como ya hizo P. le Gentil– a “olvidar las cuestiones interminables”, como la debatida doble autoría del texto aún sin resolver (1986: 37-42).

De los elementos constitutivos de la leyenda, el que sin duda más llama la atención de Ana Rossetti es el filtro⁷, como detonante de la historia, ya que su función era incentivar la atracción sexual entre un anciano rey Marc y una joven Iseo, pero que beben por error ésta y el sobrino del rey, Tristán, en el viaje en barco de Irlanda a Cornuailles en el que el joven acompaña a la futura reina.

Es evidente que la autora obvia la tragedia de acontecimientos que se desatan en la huida de los amantes al bosque de Morrois, tampoco le interesa la irritante intervención de los barones felones, portavoces de un entorno encorsetado y asfixiante como es la corte, en el que los enemigos observan y tratan de desestabilizar la relación amorosa; tampoco tiene en consideración la voz de la conciencia social que supone la figura del ermitaño, para el que la pareja vive en pecado y al que acuden los amantes desesperados cuando deciden volver al mundo “real”, tras el efecto del filtro, transcurridos tres años. Ahora bien, el adulterio

modernizada de René Louis, de 1972.

6 Con acceso abierto, puede consultarse en red: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9058945v>

7 La escena de los amantes bebiendo el filtro ha sido objeto de numerosas pinturas prerrafaelistas, como las de John Duncan (1912) y John William Waterhouse (h. 1916).

supone una subversión al orden establecido y “Béroul ofrece apoyo incondicional a los amantes (...). Los milagros realizados por Dios para salvar a los amantes han asombrado a muchos estudiosos que han entendido tales apreciaciones como pura herejía”, como afirma V. Cirlot (1986: 52-53). Este es un factor de poderosa atracción para Rossetti, cómoda en el terreno del erotismo subversivo, que absorbe los matices de una historia cuyo interés estriba en unos amantes que rechazan el mundo real y toda norma convencional, lejos de la aparente “felicidad” de la corte y, sobre todo, en el entorno perfecto para llevar a cabo su amor-pasión con libertad de acción, a pesar de las continuas amenazas.

Son varios los momentos en los que Béroul recuerda el filtro a lo largo de su relato⁸. Tristán explica al ermitaño, en el episodio de la vida en el bosque, que el filtro es el causante de la pasión amorosa: “Ella me ama por la poción. No puedo separarme de ella ni ella de mí” (p. 96). Iseo confirma la razón: “Señor, por Dios omnipotente, él no me ama ni yo a él, si no fuera por un brevaje de hierbas que bebimos. ¡De ahí nuestra desgracia! Y por eso nos ha desterrado el rey” (p. 97). La argumentación de Iseo lleva al extremo la función del filtro que en otras versiones, como la de Thomas, no es tan determinante, puesto que el amor había surgido mucho antes de beberlo, en el viaje de Tristán a Irlanda para combatir al Morholt y donde es curado por Iseo de la herida que éste le produce⁹. Ahora bien, es importante señalar que Iseo busca la compasión del ermitaño Ogrín, voz de la conciencia social y de la convención moral. Éste invita contuamente a los amantes al arrepentimiento y, aunque los ayuda y demostrará gran flexibilidad en el futuro¹⁰, no deja de recordarles su errónea actuación: “¡Pobres desterrados, qué grandes penas os impone

8 Citaré la obra por la traducción de V. Cirlot (1986). En adelante, indico entre paréntesis la página de las citas.

9 J. Frappier distingue entre la versión común y la versión cortés de la leyenda, incluyendo la de Béroul en el primer grupo por la función del filtro como factor determinante que provoca la relación amorosa, lejos de los conceptos de la *fin'amors*. En cambio, la de Thomas, representaría el ideario cortés (1963: 266-280). En verdad, la línea entre una y otra no es tan nítida como pudiera parecer y hay elementos determinantemente cortesés en la interpretación de Béroul.

10 El ermitaño llega a afirmar: “Para salvar la vergüenza y ocultar el mal, se debe mentir un poco”, p. 115.

Amor! ¿Cuánto durará vuestra locura? Demasiado tiempo habéis llevado esta vida. ¡Arrepentíos!” (p. 114).

Bérout recuerda el tiempo de efecto del filtro: “Mucho les habrá atormentado amor. Tres años enteros sufrieron penas, empalidecieron sus carnes y se debilitaron sus cuerpos” (p. 111); asimismo, la circunstancia por la que fue creado:

Fue la madre de Iseo quien lo hirvió y lo preparó para tres años de amistad. Lo había hecho para Marc y su hija: otro lo probó y por ello sufren. Durante aquellos tres años, el vino dominó tanto a Tristán y a la reina que ambos decían: «No siento desdicha alguna» (*Ibid.*).

En esta parte, la narración presenta sutiles contradicciones: por un lado, el filtro ha condenado a un amor-pasión, no previsto, a los amantes. Es el resultado de un error. Por otro, los amantes no sólo han disfrutado de su amor libremente, sino que cuando deciden regresar a la corte no están dispuestos a renunciar a él. El discurso de Iseo se vuelve manipulador con el ermitaño, al que debe convencer para que interceda con el rey:

Nunca en mi vida cometeré locura. Comprendedme, no digo que me arrepienta de haber seguido a Tristán pues le amo de buen amor, sin deshonor y como amigo. Se ha librado de la posesión de mi cuerpo y yo del suyo (p. 115).

Sin embargo, la historia desmentirá esta intención, puesto que los amantes siguen unidos en la corte, engañando al rey. El intercambio de objetos en la despedida -Tristán le da a Iseo su perro Husdent, símbolo de lealtad, y ella su anillo de jaspe verde, como símbolo de unión (p. 122)-, demuestra que la intención no es otra que continuar su amor, sorteando otros obstáculos, como se verá, provocados sobre todo por los rumores de los felones, eternos enemigos y antagonistas de la pareja.

Parece que Bérout se mueve en terrenos movedizos tratando de mostrar una historia difícil, con unos amantes que huyen de toda convención y viven su pasión hasta donde pueden, eximiéndoles

de toda culpa y responsabilidad, con una mirada “indulgente” del adulterio (Riquer, 1996: 31). Como argumento para el regreso, se insiste en la idea de la delgadez de Iseo, en su deterioro físico, también en el abandono de las obligaciones adquiridas por ambos protagonistas según su función social. Pero cuando los lleva de retorno a la corte no escatima en ofrecer recursos narrativos que protegen continuamente a la pareja (Frappier, 1963: 441-451), envolviéndoles en un clima de tensión y de riesgo que salva con su increíble sentido del humor. De ahí la colosal escena del Juramento de la Blanca Landa, donde Iseo es sometida a un juicio público por la blandura y la falta de carácter de su marido, un rey que cree que debe defender su honor de continuo ante la corte y que hace caso, una y otra vez, de los rumores -aunque sean ciertos- de la traición de la reina. En el juramento, Bérout crea una Iseo valiente, ingeniosa, muy superior en talento y fortaleza a los protagonistas masculinos, con una dosis de manipulación, pero siempre desde la óptica de la necesidad, ya que ha de moverse en un mundo que la acusa insistentemente y la obliga a mentir si quiere disfrutar de la pasión con Tristán: “¡Oid cuál fue la astucia de Iseo!”, dice el narrador (p. 145).

Uno de los momentos más emocionantes del *roman* es el protagonizado por Iseo en su juramento:

Señores, responde ella, (...) ahora escuchad lo que voy a jurar y a asegurar al rey aquí presente: (...) juro que no ha penetrado entre mis muslos hombre alguno, salvo el leproso al que sobrecargué al hacer que me llevara al otro lado del vado, y el rey Marc, mi esposo.

La dignidad del personaje femenino es absoluta y su imagen queda completamente limpia e íntegra: “- ¡Dios!, dice uno, ¡con qué orgullo ha jurado!, ¡qué bien se ha defendido! (...) ¡Maldito sea quien desconfíe de ella!” (p. 152). Iseo, sola, contra el mundo, es una superviviente de su tiempo y Bérout siempre supo mostrarnos su lado transgresor:

Iseo es, quizá, -afirma I. de Riquer- la figura femenina más universal de la literatura medieval, tan literaria y a la vez tan humana, tan real (...). Lúcida en todo momento, dueña de sí misma, dirigiendo los pasos de Tristán, hábil en sus palabras, prudente pero temeraria, astuta, egoísta y muchas veces mentirosa; y capaz de llevar una doble vida afectiva como esposa de Marco y amante de Tristán (1996: 18).

A partir de esta radiografía emocional del personaje medieval, podremos entender la intertextualidad del poema rossettiano. Para la autora, el filtro que anhela es una excusa para justificar lo que denomina su extravío/locura, en términos idénticos a los argumentos de Iseo. El determinante deseo es en las dos protagonistas el eje conductor. Pero Rossetti rescata a una Isolda inencontrable en las versiones medievales, una mujer que clama un amante con el que compartir el filtro, y para ello reinventa un personaje cuyo drama es la búsqueda de una razón para la locura pasional.

Ya S. Shermo señaló que en la poesía de Rossetti “la posición del poder erótico reside, sin lugar a dudas, en la mujer” (1995: 296-300). Aquello de lo que se apropia del personaje de Iseo es la reproducción de una mujer entregada por completo a su pasión (Luján, 1997: 78). El poder transgresor de la reina, burlando a su marido y dueña de sí misma, en un entorno tan hostil, penetra en la autora muchos siglos después. La obra de Béroul seguramente escandalizó a sus coétaneos (Cirlot, 1986: 55) y es éste el mismo efecto que logra Rossetti con una poesía en la que “se percibe la transgresión de las características tradicionales de los géneros sexuales (...) siempre tremendamente innovadora” (Llorente, 2000: 107)¹¹. O como señala J. Robbins: “Rossetti’s seductiva poetics suggest that gender differentiation, and the power system associated with it, are bases merely upon appearances rather than an underlying truth” (2000: 52).

11 En la Biblioteca Virtual de Andalucía, se afirma que “su pluma ha sido el testigo de una voz femenina transgresora en el modo de concebir el lenguaje poético amoroso”, cf. [http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/opencms/viva-voz/015-ana_rossetti.html].

El personaje Isolda es voz de un erotismo interiorizado y Rossetti acomoda la leyenda a su propio interés: "Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar", como afirmó U. Eco (1993: 76). Anula a Tristán, porque no le interesa el amor correspondido y –en el fondo- feliz que representan los protagonistas de la leyenda medieval. Rossetti es, ante todo, una heroína en soledad. Como señala M. F. Millán,

el principal logro de Ana Rossetti es el de crear una mujer con autonomía e identidad propia cuyos rasgos más sobresalientes son la rebeldía, la desobediencia, la libertad para expresar su deseo y la capacidad para tomar iniciativa (2000: 5, 17).

Absorbe, por otro lado, un campo semántico que aúna sexualidad con sensualidad, dando al cuerpo un lugar prioritario (Marín, 2013: 131). Por último, las referencias simbólicas conectan el poema de Rossetti con la cosmovisión medieval, en la que el símbolo es elemento esencial de la cultura y la expresión artística (Eco, 1979: 76-77 y [4]). Lo vegetal está muy presente en esta primera etapa de Rossetti, como señala A. Correa (2005: 269): "Las plantas son (...) escenario y cómplice del sentimiento amoroso, pero lejos del platonismo e idealización (...), el sentimiento se muestra ahora indisolublemente ligado al cuerpo".

Hallamos en el poema tres referencias simbólicas: la presencia del jazmín (v. 4), relacionado con el vientre, con el deseo, como exaltación de los sentidos por su profundo olor. Planta a la que se han atribuido propiedades afrodisíacas y que supone el florecer de los sentidos. En segundo lugar, la aulaga como símbolo de la sexualidad (vv. 11-13), es un elemento que representa asimismo la fugacidad de las cosas y lo efímero de los placeres (Cirlot, 1988: 205-6). No deja de ser llamativo que la planta elegida sea un arbusto de grandes espinas, de color amarillo, símbolo de la traición en el Medievo. Por último, las fresas, como símbolo de los pechos que transmiten el ansia sexual (vv. 16-18). Los frutos simbolizan –explica J. E. Cirlot- el deseo terrestre (1988: 208). Su forma de corazón y su color rojo representan el amor-pasión.

Con Sherno, entiendo que la poesía de Rossetti conecta con el pasado a través de la referencia a temas clásicos, en este caso el mito de Iseo y Tristán, pero ofrece una poesía, ante todo, experiencial, que no desconecta de la realidad externa. La suya es una poesía incontestablemente erótica, un “inventario de placeres prohibidos” (1995: 295-8), en la que el cuerpo es templo y la palabra, desafío. En ello coincide con la extraordinaria Iseo, que desde el siglo XII proclama la libertad de amar y, sobre todo, la libertad sexual, mensaje que cautivó a Ana Rossetti, y que nos sigue cautivando: “Ninguna obra medieval –afirma A. Yllera– conoció un éxito comparable al de Tristán e Iseo. Por su realismo y fantasía, su halo misterioso y sus rasgos profundamente humanos fascinó al público de todas las épocas” (1993: 7).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cobos, M. (1994). La mitología en la obra poética de Ana Rossetti y Juan Cobos Wilkins (Conversaciones con los autores). En L. Gómez Casenco (Ed.), *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX* (219-239). Huelva: Servicio de Publicaciones.
- Correa Ramón, A. (2005). Alta flor tuya erguida en los oscuros parques: mundo vegetal y sensualidad en los primeros poemarios de Ana Rossetti. En R. Sánchez García (Ed.), *Un título para Eros. Erotismo, sensualidad y sexualidad en la literatura* (267-289). Granada: Universidad de Granada.
- Cirlot, J. E. (1988). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor. 7ª ed.
- Cirlot, V. (1986). *Béroul. Tristán e Iseo*. Barcelona: PPU.
- Eco, U. (1979). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel. 2ª ed.
- Eco, U. (1993). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen. 3ª ed.
- Frappier, J. (1963). Structure et sens du Tristan: version commune, version courtoise. *Cahiers de civilisation médiévale*, VI, 6ª année (23), pp. 255-280 y 441-454.

- Gómez Redondo, F. (1996). *La crítica literaria del siglo XX. Métodos y orientaciones*. Madrid: Edaf.
- Iser, W. (1987). *El acto de leer*. Madrid: Taurus.
- Jauss, H. R. (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria (Ensayos en el campo de la experiencia estética)*. Madrid: Taurus.
- keefe Ugalde, S. (1991). Conversación con Ana Rossetti. En *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano* (p. 149-163). México: Siglo XXI Editores.
- Le roman de Tristan*. Bibliothèque Nationale de France. Gallica. Département des Manuscrits. Domaine public. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9058945v>. [Fecha de consulta: 11/02/2019]
- López-Cabrales, M. del M. (2000). *Palabras de mujeres escritoras españolas contemporáneas*. Madrid: Narcea.
- Louis, R. (1972). *Tristan et Iseult (renouvelé en français moderne d'après les textes des XII^e et XIII^e siècles)*. Paris: Librairie Générale Française.
- Llorente Torres, M. (2000). *Palabra y deseo. Espacios transgresores en la poesía española (1975-1990)*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Marín Calderón, N. (2013). Más allá de la letra: cuerpo y escopicidad en la poesía de Ana Rossetti. *Filología y Lingüística*, 39 (1), pp. 131-138.
- Ménage, R. (1986). *La légende de Tristan et Iseut*. Paris: Bordas.
- Millán, M. F. (2000). *La sacralidad perdida. Subversión y erotismo en la poesía de Ana Rossetti*. Birmingham: University of Birmingham.
- Payen, J.-Ch. (1974). *Tristan et Iseut. Les "Tristan" en vers*. Paris: Garnier.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1988). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- Riquer, I. de (1996). *La leyenda de Tristán e Iseo*. Madrid: Siruela.

- Robbins, J. (2000). Seduction, simulation, transgression and taboo: eroticism in the work of Ana Rossetti. *Hispanófila*, 128, pp. 49-65.
- Rossetti, A. Biblioteca Virtual de Andalucía. http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/opencms/viva-voz/015-ana_rossetti.html. [Fecha de consulta: 03/03/2019].
- Rossetti, A. (1998). *Indicios vehementes (Poesía 1979-1984)*. Madrid: Hiperión, 6ª ed.
- Ruiz Capellán, R. (1985). *Bérroul. Tristán e Iseo*. Madrid: Cátedra.
- Sherno, S. (1995). Ana Rossetti o el jardín del deseo erótico. En *Del Franquismo a la Posmodernidad. Cultura española 1975-1990* (295-313). Madrid: Akal.
- Yllera, A. (1993). *Tristán e Iseo*. Madrid: Alianza editorial.

ESCRITORAS ITALIANAS

**“MATRIMONIO E MATERNITÀ”. IL PERCORSO
AUTOBIOGRAFICO DI “GINA SOBRERO”
“MATRIMONY AND MATERNITY”. THE AUTOBIOGRAPHICAL
JOURNEY OF “GINA SOBRERO”.**

Irene SCAMPUDDU
Universidad de Salamanca

RIASSUNTO

Nel 1908, la nobildonna piemontese Maria Carolina Luigia (“Gina”) Sobrero, nota negli ambienti letterari di fine Ottocento con lo pseudonimo di Mantea, pubblica il diario *Espatriata*. Da Torino a Honolulu (dall’editore romano Voghera).

Questo diario, scritto due decenni dopo i fatti narrati, è tra i più interessanti e avventurosi di Gina Sobrero e nasce appunto in seguito al lungo viaggio da Torino a Honolulu (attraverso Francia, Inghilterra, Irlanda e Stati Uniti) e al triste soggiorno hawaiano.

Quest’articolo si focalizza appunto sul libro *Espatriata*, con l’intento di mettere in luce le difficoltà e le sofferenze della scrittrice e la necessità di non conformarsi al discorso relativo all’identità femminile e alla funzione della donna come moglie e madre.

Gina si distinguerà dalle sue contemporanee: vive un matrimonio imposto e una crisi legata a una maternità non desiderata, emozioni e delusioni spiegate dettagliatamente in quest’autobiografia.

Parole chiave: *Espatriata*, matrimonio, maternità, anticonformismo.

ABSTRACT

In 1908, the noblewoman Maria Carolina Luigia (“Gina”) Sobrero, known in the literature circles of the late nineteenth century under the alias of Mantea, publishes the diary “*Espatriata*. Da Torino a Honolulu” (from roman editor Voghera).

This diary, written two decades after the facts narrated, is among the the most interesting and adventurous of Gina Sobrero and was

made following the journey from Tourin to Honolulu (through France, England, Ireland and the United States) and to the sad hawaiian journey.

This article focuses on the piece *Espatria*, with the aim of highlighting the difficulties and sufferings of the writer and her need to not conform to the relating discourse to female identity and to the role of the woman as wife and mother.

Gina will stand out from her contemporaries: she lives a forced marriage and a crisis linked to unwanted motherhood, emotions and disappointments explained in detail on this autobiography.

Key-words: Expatriated, marriage, motherhood, nonconformity

1. GINA SOBRERO DETTA MANTEA

Era il 1889 quando Gina Sobrero, giornalista e scrittrice, ha iniziato a firmare gli articoli per la *Gazzetta Piemontese* diventata poi *La Stampa* di Torino. Il suo nome Mantea lo scelse molto ironicamente, nome che in greco antico, significa divinazione.

Tra suoi articoli (i capocronaca, come si diceva), leggeri, senza titolo, ammassati a bordo pagina come “Fatti del giorno”, “Cronaca cittadina” e “La vita che si vive” ci permettono di delineare la figura di questa donna. Così come “*La Tribuna*” di Roma, “*Il Flirt*” di Palermo e “*La donna*” di Torino. Ma, per avere un’idea concreta di Mantea, bisognerebbe percorrere davvero tutti i suoi scritti insieme ai testi più impegnativi, romanzi e quant’altro.

Mantea alla fine dell’ottocento però, si getta con passione nella scrittura e a differenza di molte sue contemporanee non esita nemmeno un momento a raccontare al suo pubblico la sua storia personale.

C’è da dire che prima del Risorgimento per esempio, le donne hanno scarsa occasione di affermarsi sul piano sociale o di partecipare attivamente alla vita letteraria nazionale, ma durante il periodo del Risorgimento escono dalla loro posizione passiva e cominciano a dedicarsi alla scrittura. Cristina di Belgioioso (1808-1871) è una delle prime scrittrici che propaga le sue idee

sulla situazione delle donna, benché non venga ancora considerata come la prima femminista italiana. Questo ruolo invece viene attribuito a Anna Maria Mozzoni (1837-1920) e alla Aleramo. L'importanza dell'Ottocento per lo sviluppo delle idee femministe e della letteratura femminile è anche dovuta alla nascita di grandi case editrici. L'Ottocento è stato quindi un periodo importante per la diffusione e lo sviluppo della letteratura femminile.

In Italia, la povera Gina se vorrà qualcosa dovrà sudarselo a oltranza. Intanto deve vivere e procurarsi il pane.

Si mette in pista, scrive ai giornali, sfodera il suo buon inglese e le sue nozioni di cosmopolitismo. Nessuno la assume, ma tutti le danno rubriche da tenere. E tenace e affidabile. Vede le cose con occhio attento, le considera, parla come un libro stampato.

C'è molto bisogno di un personaggio così. Dalla fine dell'ottocento il tempo è iniziato a scorrere in fretta e gli stili di vita a cambiare.

Le classi sociali si mescolano. Nessuno sa più dire con esattezza cosa si deve fare e come ci si deve comportare. Ragione per cui si fanno largo le signore delle buone maniere ed i loro breviari del bon ton. Vanno per la maggiore Jolanda, che poi è la marchesa Plattis e la marchesa Colombi che invece marchesa non è, bensì la moglie sfortunata e poi separata del direttore del Corriere della Sera.

Non c'è giornale per signore che non abbia sotto svariate e fantasiose insegne la sua brava rubrica di consigli. Ci sono elzeviri e pezzi in cronaca e soprattutto, le lettere degli smarriti signori e signore che chiedono in qual modo ci si debba comportare.

2. ESPATRIATA

È stata espatriata, come chiarisce fin dal titolo del suo migliore romanzo uscito nel 1906 e dedicato alla madre con queste esatte parole: “Alla mia mamma la prima copia del libro che mi ha costato tanta parte di vita ma che ho avuto il coraggio di scrivere in poche ore ridendo”.

Espatriata si iscrive di diritto nel canone della letteratura di viaggio tra Otto e Novecento.

Il romanzo narra di una ragazza sveglia e carina, figlia di un colonnello e di una principessa, allieva modello dell'elegante ed esclusiva scuola delle Figlie dei Militari di Torino. E' un taccuino di viaggio e *memoir* allo stesso tempo, un frammento più drammatico e significativo di una giovane vita, un viaggio non solo fisico ma soprattutto interiore.

La narrazione ha inizio nell'agosto del 1887, due mesi dopo le nozze della Sobrero con l'ufficiale Wilcox, e si interrompe al momento della partenza da Honolulu, nel febbraio dell'anno successivo.

L'ufficiale in questione, uomo di fascino e di presenza, sangue misto, risponde al nome di Robert Wilcox. A un secolo di distanza negli States è considerato un eroe, fra i principali artefici dell'unione delle Haway; in patria è dimenticato da tempo e nel libro della moglie è un volubile e primitivo avventuriero, un rude, un selvaggio (un uomo insomma!) che le ha rovinato la vita.

Nell'ordine, le ha rubato i suoi sogni: niente romanticismo fin dalla prima notte di nozze; le ha decapitato le speranze: niente corona delle Haway che l'incauta Torino di fine ottocento aveva già posto in capo a lui, così ben portante ed alla giovane sposa. Nessuna comprensione coniugale ma una vita di sottomissione.

La storia di una parentela stretta col re Kalauela e di una vita politica importante se non proprio di un trono, il bravo Wilcox la vanta di sicuro a Torino, almeno quando chiede con occhi umidi di commozione la mano di quella graziosa ragazza bionda; il padre di lei, il barone Lorenzo, colonnello della miglior tradizione piemontese, bene imparentato con la casta militare e politica è morto da poco, la ragazza è da accasare. Giungono per il grandioso matrimonio anche i messi delle Haway con ricchissimi doni per gli sposi.

Il matrimonio, nato fra equivoci e speranze troppo grandi, si sbriciola in fretta. Wilcox è richiamato in patria, ma perde il favore del re costretto a malincuore a concedere una costituzione

al popolo proprio per effetto dell'educazione troppo liberale che aveva voluto dare ai suoi sudditi, Wilcox per primo.

La sposa dopo un viaggio lunghissimo, da Torino a Parigi e Londra, New York e San Francisco, scopre alle Haway una realtà da paura. Case di legno, famiglie allargate, usanze tribali, zanzare e tanto caldo umido non sono che l'inizio.

Il paradiso tropicale visto da una torinese perbene è assai limitato e indigesto. Wilcox, figlio di un commerciante americano e di una hawayana imparentata (lei, si) con la famiglia reale, non ha soldi. La piccola baronessa, già incinta e piena di paure reali e di fisime, cerca scampo al consolato francese. E' la prima fuga, o meglio un tentativo. Robert è povero, ma non difetta di risorse, è veramente un uomo fuori del comune e si dà alla lotta politica. Acquartierati a San Francisco, i due sposi, a soli due anni al matrimonio, si detestano.

La moglie scrive e traduce, da lezioni di italiano e francese per mantenere se stessa e la bambina. Alla fine, quando Robert decide di tornare alle Haway scappa, sale su una nave appena può pagarsi il passaggio e via verso casa.

A le Havre la sua piccolissima bambina, stremata dal viaggio, muore. Gina si precipita a casa e immediatamente chiede di annullare questa farsa crudele di matrimonio. Ci impiegherà anni con la tradizionale prudenza e lacunosità delle nostre leggi. Alle Haway Robert impiega molto meno e, per sua fortuna, fa la giusta scelta. Sposa una bellissima anglo hawayana, Teresa che gli porta relazioni principesche, denaro e persino due figli.

2.1. Il matrimonio

Espatriata, ad un secolo dalla sua pubblicazione, viene riproposto al lettore moderno con l'intento di svelare al lettore i parametri della relazione di una coppia interrazziale di quasi fine ottocento composta da un marito legato sia per cultura che per educazione, ad un'idea assolutamente riduttiva delle capacità intellettuali delle donne e da una moglie abbastanza colta da rendersi conto del disagio¹.

1 Per un maggior approfondimento vedi l'introduzione di Ombretta Frau al libro Espatriata. Da Torino a Honolulu di Gina Sobrero.

Utilizzando la tecnica del flashback Mantea, delinea il contesto dell'opera e focalizza gli avvenimenti che l'hanno portata alle nozze con l'ufficiale. Nello specifico si sofferma sulla cerimonia di nozze e sulla luna di miele.

Ironicamente descrive la cerimonia come se l'evento lo avesse visto dal di fuori e non vissuto in prima persona: continuavo a contemplare da estranea quella commedia mondana che s'andava svolgendo, e di cui ero io l'eroina. (Mantea, 2007, 67).

Non si è commossa affatto anzi, descrive il momento con un tale amarezza che lascia di stucco mettendo in evidenza l'ipocrisia che la circonda.

Vista la sua condizione sociale per Mantea, il matrimonio con un giovane prestigioso e esotico come Wilcox doveva rappresentare il coronamento dell'unico sogno consentito dalla rigida educazione e dalle regole della buona società. Un'altra come Mantea non avrebbe potuto avere potuto ambire ad altra carriera se non quella di moglie e madre.

Probabilmente, è lecito pensare che, grazie alla forte personalità e all'atteggiamento anticonformista più volte manifestati nel diario, Mantea immaginasse nella sua ingenuità che il matrimonio rappresentasse una forma di libertà, se non proprio di emancipazione, in quanto la nuova condizione di 'signora' le avrebbe per lo meno permesso di uscire da sola e ricevere in libertà.

Il passaggio dalla fanciullezza all'età adulta, simboleggiato dal rito matrimoniale, si rivela invece drammatico e radicalmente diverso dalle aspettative della giovane sposa e il matrimonio risulta essere niente più che una forma diversa di prigionia, dalle caratteristiche sostanzialmente identiche: solitudine, incomunicabilità e mancanza d'indipendenza, con una differenza, però, una volta sposata, la condanna è definitiva e l'evasione quasi impossibile.

Renée Baernstein ci dà un'immagine accurata sulla vita della donna nel XIX secolo e sottolinea che:

Una vergine sotto il tetto del padre, diventava poi una moglie quando era “menata” dal marito. Poi, di solito, veniva la maternità e, se la donna sopravviveva ai rigori delle gravidanze e dei parti, diventava una vedova dopo la morte del coniuge. (Baernstein , 2006, 213).

Baernstein spiega che in quest’epoca il matrimonio è il culmine nella vita della donna e che è l’unico momento importante da celebrare nella sua vita. Quando la famiglia apprende la nascita di una figlia, le nozze diventano il momento anticipato e atteso da tutta la famiglia poiché il matrimonio è concepito come il momento di transizione più importante nella sua vita. Dopo il matrimonio l’unico scopo della donna è ridotto alla maternità e alla gestione della casa. Il compito della donna è quello della procreazione e dell’educazione dei figli, con la conseguenza che gli altri interessi e le altre occupazioni cadono, mentre la vita del marito semplicemente continua, senza rinunce.

L’aspettativa di Mantea quindi nei confronti della vita coniugale era diversa all’inizio e sarà la cerimonia religiosa a scuoterla emotivamente e non quella celebrata davanti al sindaco:

Pur troppo non ho in me molto sviluppato il sentimento religioso, ma in quell’augusto luogo di preghiera, davanti a quel venerando sacerdote, [...] che non recitava, come il sindaco, una lezione imparata a memoria e ripetuta mille volte, ma parlava veramente con Dio e ne implorava la benedizione sul mio capo, io mi sono davvero commossa (Mantea, 2007, 67).

Ombretta Frau, ci fa notare come il sentimento di Anna Franchi sia stato invece differente rispetto a quello di Gina Sobrero riguardo quest’ingenuità nei confronti del matrimonio attraverso il personaggio di Anna, la protagonista del romanzo autobiografico della Franchi *Avanti il divorzio*²:

2 Uscito nel 1902, è il primo romanzo della letteratura italiana in cui viene rappresentata e denunciata l’inferiorità sociale e giuridica della donna e viene rivendicata una condizione femminile più equa nella società. La Franchi, rivendica soprattutto una radicale riforma del diritto di famiglia con l’introduzione del divorzio.

Davanti al codice Anna fu meno distratta; le parve assai più grave l'avvenimento; la lettura degli articoli della legge, la firma, la sala severa, il sindaco... tutto le disse, più della chiesa, l'atto solenne che la impegnava per sempre. (Franchi, 1902, 44)

Rispetto alla Franchi Mantea, contrappone la parte interiore della propria vicenda. Lei aveva una concezione diversa del matrimonio, ossia dare la vita per il suo compagno ma le sue aspettative non rispecchiano la realtà e non si avvicinano al lieto fine.

Gina si ritrova per la prima volta davanti ad un uomo che in realtà le risulta estraneo e che oltretutto la costringe ad un rapporto sessuale a cui la giovane non è assolutamente preparata. I sostantivi che Gina userà sono “Rossore” e “Ribrezzo” per descrivere quella che definisce una delle delusioni più orribili (Mantea, 2007, 60).

La loro relazione diventa a partire da quel momento fittizia e basata sull'incomunicabilità e questo stato d'animo Mantea, lo farà corrispondere anche alla descrizione che fa dell'ambiente che la circonda, come quando descrive il paesaggio svizzero durante la sua luna di miele³, simbolo anche questo, dell'ipocrisia.

Al ritorno in Italia Mantea, spera di ritrovare quella serenità tanto ambita, pensando che l'affetto per il nuovo consorte si sarebbe consolidato con il passare del tempo. Molte donne imparavano ad amare i propri compagni e Mantea, come altre giovani, si illude di poter creare un matrimonio perfetto attraverso la creazione di uno spazio perfetto: La casa che abitiamo è un vero nido da innamorati; [...] tutto è così lindo, allegro, di buon gusto, ora che vi ho disposto i miei gingilli (Mantea, 2007, 64-65).

L'ordine costruito a stenti, verrà a mancare quando Wilcox viene richiamato in patria e Gina ancora una volta sente di perdere il controllo della situazione ma è costretta ad adeguarsi e nel suo diario scrive che nonostante non voglia partire per seguire il marito, sa perfettamente che una decisione del genere avrebbe delle conseguenze importanti per la sua reputazione.

³ Si trattava di un argomento conosciuto soprattutto nei circoli letterari del tempo. La rivista *La Donna* condusse anche un sondaggio su questo argomento.

Quando arriva Honolulu per esempio, il disagio è così grande che inizia ad avere nei confronti del marito un vero e proprio rifiuto. Gina fa ricorso quindi ad una sorte d'isteria e a manifestazioni emotive esagerate come pianti, sorrisi, singhiozzi e scoppi di risa quasi incontrollabili⁴.

In seguito adotta altri comportamenti irrazionali come il rifiuto del cibo come ricatto nei confronti del coniuge con la speranza che questo si convinca a lasciare la casa. La sua intenzione era quella di ricorrere alla strategia di sembrare la tipica donna borghese di quel tempo, fragile, debole e malata. Anche se in realtà il problema del cibo fu reale a causa appunto delle difficoltà matrimoniali e di questa gravidanza non desiderata. Ma non solo, il rifiuto del cibo hawaiano significa anche un rifiuto per la cultura del marito e quindi di Wilcox.

2.2. La maternità

Gina aveva scoperto di essere incinta:

Non sto troppo bene; [...] sono semplicemente in quello stato che si chiama interessante, forse perchè priva di interesse per un certo periodo una donna, rendendola deforme, brutta e capricciosa. [...] Prima di tutto può anche non essere vero, rimanere solo una speranza. Speranza? E lo desidero io proprio in fondo al cuore? Fra I miei giocattoli infantili, dei quali serbo memoria, vedo poche bambole, cui non ho mai saputo imbastire una vesticciuola; esse erano le mie allieve, delle dame cui facevo visita, o completavano l'esercito che formato dalle sorelle minori, e da me, combatteva, sotto gli ordini di mio fratello (Mantea, 2007, 68-69).

Nella letteratura femminile di fine Ottocento, il comportamento di Gina costituisce un raro caso. Se un iniziale rigetto della gravidanza è un fatto abbastanza comune che riflette le insicurezze normali di una futura madre, l'atteggiamento di Gina dimostra una vera e propria ammissione della mancanza del cosiddetto "istinto materno".

⁴ Vedi nel testo di *Espatriata* a pagina 87, momento in cui Mantea descrive gli effetti dell'aria marina sulla pelle.

Questo rifiuto, come sostiene la Frau, si scontra con la consapevolezza di essere nata come essere destinato alla procreazione ma anche, con l'immagine di madre nelle riflessioni di Rousseau e di molti altri studi scientifici che si consolidarono ulteriormente nell'Italia post-risorgimentale.

Gli appunti di Gina infatti, rispetto a *Espatriata* che è del 1908, risalgono a venti anni prima e in questo contesto abbiamo detto, gli scritti letterari che ammettano una mancanza di interesse nei confronti della maternità sono quasi inesistenti. Gina però, si muoveva nella cerchia della vecchia aristocrazia italiana e poteva quindi permettersi di non sottostare alle dure regole delle altre giovani borghesi.

Alba Amoia, nel suo saggio *No Mothers We!* Stabilisce una relazione fra il calo della natalità nell'Italia del Ventesimo secolo e le tematiche di emancipazione trattate da alcune scrittrici tra fine Otto e Novecento e sostiene che l'immagine della donna-madre, incarnata da secoli di immagini religiose raffiguranti la Madonna con il bambino, fosse così immersa nella mente femminile italiana da non permettere un cambiamento della società (Amoia, 2000, 36). Questa affermazione della Amoia ci conferma come questo dissenso sia raro anche nelle donne più emancipate ed è per questo che Mantea risulta essere un caso eccezionale.

È comunque necessario, tornando a *Espatriata*, sottolineare come l'autrice nella stessa pagina in cui manifesta la poco gradita novità del richiamo in patria di Wilcox, affianchi all'idea del rifiuto della maternità manifestazioni di indipendenza: le bambole della giovinezza di Gina, non sono quindi prototipo di bambine da crescere ma “allieve” di una futura insegnante, o “dame” a cui far visita: comunque scelte che dimostrano la condotta anticonformista di una giovane Mantea.

L'autrice è assolutamente cosciente del fatto che la donna sia destinata a un compito ben preciso però, allo stesso tempo, sente l'oppressione del ruolo che le è stato imposto. Tutti i riferimenti alla maternità che troviamo in *Espatriata* non sono certamente positivi anzi, descrive questa condizione come qualcosa che rende una donna: deforme, brutta e capricciosa (Mantea, 68).

Anche nel trattato *Le buone usanze* Mantea, con grande freddezza, tratta il tema delle neo-madri: Sono assolutamente di cattivo gusto le donne che nella felicità di sentirsi madri, hanno troppa premura di darne a tutti notizia (Mantea, 1897, 15). Mantea e così come lei anche altre autrici ottocentesche raccomandano le qualità della moderazione e della discrezione in ogni situazione ma, risultano in grande contrasto con i contenuti di alcuni galatei contemporanei in cui invece la maternità è celebrata come condizione suprema per una donna.

Per capire l'importanza delle affermazioni di Gina basterebbe vedere la differenza con altri due galatei, quello di *Eva regina* di Jolanda e *Come devo comportarmi?* di Anna Vertua Gentile. Entrambe mettono in secondo piano la femminilità, il desiderio e l'ammirazione per lasciare spazio al rispetto che merita una madre (Jolanda, 1923,107).

In *Espatriata* i riferimenti al nascituro continuano ad essere poveri anche dopo l'arrivo a Honolulu anche se, con il passare del tempo, vediamo dei piccoli cambiamenti in Gina. Passa da un atteggiamento di accettazione obbligata a momenti di disperazione che toccano il melodramma tanto da, proiettare nel bimbo che sta per nacere tutto il dolore e la rabbia che sente: Anche il pensiero di questa mia maternità non lontana oramai, non è riuscita a darmi ancora una sola ora di gioia (Mantea, 172).

Qualsiasi oggetto che la ricolleghino al figlio, dal corredino alla culla, non le permettono di sentire l'evento come un sogno se non un motivo di profonda stanchezza.

2.2.1. La fuga e il fallimento.

Vittoria Colonna Wilcox, la figlia di Mantea, naque nel 1888 a San Francisco ma, morì a solo 1 anno e probabilmente durante il viaggio di ritorno di sua madre.

Gina fece ritorno in Italia senza marito e senza figlia fallendo così sia come moglie che come madre. Entrambi i fatti hanno inevitabilmente segnato la sua esistenza, un vero e proprio trauma che iniziò a riflettersi anche sulla sua scrittura.

In *Lettere Sparse*, un romanzo epistolare pubblicato prima di *Espatriata*, possiamo vedere come una madre deve fare i conti con la perdita della propria figlia che oltretutto ha lo stesso nome di Vittoria e non solo, fa anche dei riferimenti alla crisi matrimoniale e finanziaria: [...] la mia piccola Maria Vittoria, [...] s’ammalò improvvisamente e come se l’avesse colpita una vera maledizione, un orribile maleficio, fu ridotta in quarant’otto ore cadavere (Mantea, 1907, 98)

Ma a differenza della sua reale situazione, Mantea da al suo *alter ego* in *Lettere Sparse*, un finale assolutamente differente: Roberta Lante infatti, la protagonista, è sì segnata anche lei dalla morte della figlia e da una complicata relazione con il marito ma, quest’ultima condizione verrà poi risolta in quanto Paolo suo marito troverà un’altra occupazione a Massaua.

3. CONCLUSIONI

Gina Sobrero ci dimostra attraverso *Espatriata* come non sia assolutamente una donna debole e priva di personalità, se non al contrario si identifica come una personalità forte e padrona delle proprie azioni.

È vero anche, come dice la Frau che: è una creatura del suo tempo e come tale intrappolata in una percezione della donna che, seppure di indole forte e indipendente, deve apparire docile e sottomessa alla famiglia prima e al marito poi (Frau, 31).

Proprio per questo motivo, per quanto sia una netta contraddizione, nei suoi galatei Mantea raccomanda alla moglie di seguire il proprio marito nei gusti e nelle opinioni. Dice che la sposa si deve uniformare ai gusti del marito, mostrandosi entusiasta sempre e non deve far mai trasparire degli interessi riguardo luoghi o bellezze ma, questo non significa, perdere la propria personalità anzi cercare di mantenerla sempre intatta. Questo ci fa capire come in *Espatriata* lei descriva un marito ancora legato ad una idea antiquata riguardo le capacità intellettive delle donne.

Gina proverà diverse volte a scuotere il marito ma, ad un certo punto adotterà la sua stessa tecnica, l’indifferenza. Ovviamente

parliamo di un metodo studiato che si manifesta attraverso una mancanza di gelosia nei confronti del marito e un totale disinteresse nei confronti di tutto ciò che gli riguarda.

La parte dedicata al soggiorno hawaiano è appunto l'ultima parte, in cui si assiste ad un ulteriore declino della già instabile unione matrimoniale con Wilcox. I fattori che hanno contribuito notevolmente alla crisi, l'insospitabilità dei luoghi e la mancanza di familiarità con le nuove usanze, sono assolutamente visibili al lettore.

Mantea, quando descrive e condanna i luoghi e le persone che la circondano fa trasparire il suo stato d'animo e le sue inquietudini e, quando arriva ad Honolulu l'unione è già irrimediabilmente compromessa.

Wilcox, durante il viaggio di nozze in Svizzera, aveva provato a far ingelosire la moglie con ottimi risultati. Lei invece, aveva ricambiato durante la traversata atlantica, mostrandosi interessata a un affascinante medico napoletano, Mario De Lungo, la cui reale identità rimane a tutt'oggi misteriosa. La gelosia peggiorava il delicato equilibrio del loro matrimonio, Mantea inoltre avrà modo di rivedere il dottor De Lungo a Honolulu nello stesso periodo in cui ha ragione di sospettare il marito di tradimento.

L'autrice si ritrova così nel mezzo di un vero e proprio conflitto fra l'essere e l'apparire ma è da qui che si manifesta tutto il suo dramma, una continua lotta fra ciò che è considerato giusto, essere moglie e madre e la sua perenne frustrazione dovuta ad un sentimento di perenne inadeguatezza. All'inizio pare si conformi ma subito dopo ci dimostra il contrario.

Mantea è riuscita a dare al lettore un quadro completo di quelle che sono le cosiddette «guerre coniugali» e lo ha fatto trasmettendo dettagliatamente la sua infelicità.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA.VV. (2000). *Scrittrici italiane del primo Novecento*, Bolzano, Servizio donna.
- Baernstein, R., (2006), *Sposa, figlia, sorella e vecchia madre. Invecchiare donna in età moderna, tra demografia e cultura*, in “Storia delle donne”, n. 2, Firenze, Firenze University Press.
- Bello, A.A. (2004). *La donna: storia e problemi. Le radici cristiane del femminismo*, in “Sul femminile. Scritti di antropologia e religione”, Troina, Città Aperta, pp. 1-21.
- Cutufrelli M.R. (2002) *Novecento: il secolo delle donne? In Il Novecento delle italiane*, Roma: Editori Riuniti.
- Curti D. (1987). *Il linguaggio del racconto rosa: gli anni '20 ed oggi in Lingua letteraria e lingua dei media nell'italiano contemporaneo*, Atti del convegno internazionale, Siena, 11- 13 ottobre 1985, a cura di C. G. Cecioni e G. Del Lungo Camiciotti, Firenze: Le Monnier.
- Della Fazia Amoia, A. (2000). *No Mothers We! Italian Women Writers and their Revolt against Maternity*, Lanham Md, University Press of America.
- Franchi, A. (1902). *Avanti il divorzio*, Milano, Sandron.
- Gragani, C. (2008). “*Avanti il divorzio e La mia vita: Anna Franchi tra autobiografia e autofinzione*”. *Mnemosyne o la costruzione del senso*, UCL Press University, De Louvain.
- Mantea, (1897). *Le buone usanze. Galateo della Baronessa Gina Sobrero*, Torino, Streglio.
- Mantea, (1907). *Lettere sparse*, Rocca S.Casciano, Licinio Cappelli Editore.
- Jolanda, (1923). *Eva Regina. Il libro delle Signore*, Milano, Ed. Perella.
- Sobrero, G. (2007). *Espatriata. Da Torino a Honolulu*, a cura di Ombretta Frau, Roma, Salerno Editrice.

**LA FIGURA DE LA MADRE EN LOS RELATOS DE MARIA
MESSINA: ENTRE TRADICIÓN Y PROGRESO
THE FIGURE OF THE MOTHER IN MARIA MESSINA'S
STORIES: BETWEEN TRADITION AND PROGRESS**

Milagro MARTÍN CLAVIJO
Universidad de Salamanca

RESUMEN

En este artículo se pretende analizar las distintas posibilidades de maternidad contempladas en los relatos de Maria Messina publicados en las primeras décadas del siglo XX y, de manera muy especial, las formas de maternidad más allá de la biológica. Se parte de la ausencia materna – tanto porque está muerta, como porque no cumple con los deberes típicos de una madre – con el objeto de sacar a la luz tipologías amplias de maternidad subrogada que en décadas sucesivas contarán con un interés muy grande tanto por la sociedad como por los estudiosos de disciplinas muy variadas.

Palabras clave: Maria Messina, relatos, maternidad biológica y cultural.

ABSTRACT

This article aims to analyze the different possibilities of motherhood contemplated in Maria Messina's short stories published in the first decades of the 20th century and, specially, the forms of motherhood beyond the biological one. It starts from the maternal absence – either the mother is dead, or she does not comply with the typical duties of a mother – in order to expose broad typologies of surrogate motherhood that in successive decades will have a very great interest both by society and by scholars of very varied disciplines.

Key words: Maria Messina, short stories, biological and cultural motherhood.

Maria Messina (Mistretta -Pistoia 1944)¹ es fundamentalmente una narradora de relatos que cuenta con más de sesenta historias publicadas en vida en volúmenes entre 1909 y 1921: *Pettini-fini e altre novelle* (1909), *Piccoli gorgi* (1911), *Le briciole del destino* (1918), *Il guinzaglio* (1921), y *Ragazze siciliane* (1921), además de los relatos escritos fundamentalmente para un público infantil. En las últimas décadas la editorial Sellerio ha vuelto a editar todas sus novelas y sus relatos e incluso ha reunido en volumen algunos que aparecían solo en revistas: *Dopo l'inverno* (1999).

En la producción de Maria Messina nos encontramos con una atención ciertamente especial hacia las mujeres, protagonistas absolutas de sus obras, que viven en pueblos y pequeñas ciudades italianas. Este artículo se propone el análisis de la figura de la madre; para ello, es necesario partir del concepto de familia que está en la raíz de su producción. En este sentido, la escritora introduce a sus personajes femeninos mayoritariamente en el seno de una familia de tipo tradicional, androcéntrica, patriarcal, donde el matrimonio es indisoluble y los roles de los cónyuges fuertemente institucionalizados. En concreto, para la mujer la familia es una de las “*istituzioni demandante alla conservazione di un ordine sociale*” (Muscariello, 2002: 73).

Si tratta di un sistema societario non minato da crisi strutturali e con un alto grado di integrazione tra controllo cosiddetto interno, esercitato da un complesso di norme interiorizzate e controllo esterno che opera attraverso prescrizioni e divieti ed è garante dell'equilibrio sociale (Neiger, 1993: 100).

La familia es el núcleo social y, por tanto, todos los personajes femeninos creados por Messina mantienen con ella un vínculo muy fuerte. De hecho, la mujer italiana en las primeras décadas del siglo XX no tenía muchas opciones de vida: si no se casaba y tenía hijos, lo habitual y ampliamente mayoritario, prácticamente dejaba de ser mujer, quedaba completamente relegada como mujer

1 En los últimos años hemos asistido a un notable interés por la escritora, lo que ha dado lugar a estudios críticos amplios, entre los que destacamos: Barbarulli (1996), Di Giovanna (1989), Gochin (1997), Haedrich (1995), Lo Iacono (2010) y Pausini (2001).

no casada - y ya no en edad de casarse – y, sobre todo, por su condición de no madre. La soltería estaba muy mal vista y la otra opción, el convento, no aparece contemplada en la producción de Messina.

Es, entonces, la maternidad el eje central para tratar la figura de la mujer en su obra ya que “la donna si definisce in rapporto alla maternità (reale o potenziale) e si stabiliscono, di conseguenza, la sua funzione sociale (obbligo riproduttivo), il suo ambito d’azione e i suoi spazi (la famiglia, l’intimo, la ciclicità, la casa)” (Contarini, 2007).

Por ello, será la temática de la maternidad la que afrontarán muchas escritoras en esta época desde ópticas a veces muy distintas y tanto con ensayos o artículos de periódico, como con obras literarias creativas². Además, la figura de la madre ha interesado a numerosos estudiosos, desde un punto de vista teórico y desde distintas disciplinas³ así como el estudio de la relación madre-hija en la literatura⁴.

En líneas generales, “la maternità viene recepita [...] essenzialmente come fatto biologico, legato alle ferree leggi collettive della specie e non come relazione sociale, soggetta a evoluzioni e problematizzazioni individuali (Nardi, 1993: 79)⁵. En este sentido, la maternidad no es fruto de una decisión de la mujer, sino de un proceso biológico, “naturale, di cui le donne sono tramite e motore, quindi qualcosa di molto diverso da altre forme di realizzazione di sé” (Irigaray, 2006: 30) Ser madre era el objetivo fundamental de la mujer, su única forma de existencia social, de integración real con las leyes biológicas, pero también sociales, de tal manera que si se ponía en tela de juicio la

² Este es el caso, entre otros muchos, de Ada Negri, con su volumen poético *Maternità*, 1904, o el de Neera con su ensayo *Tutte madri* (1904) y su novela *Teresa* (1886).

³ En este sentido, véase, entre otros, Irigaray (2006), Rich (1979), Hirsch (1989), Heffner (1979) y Murano (1991).

⁴ Algunos estudios de interés sobre esta relación madre- hija en la literatura especialmente en la literatura italiana son: Carotenuto (2012), Chemotti (2009), Neiger, Sambuco (2014) y Greco (2017).

⁵ En el caso específico de Italia, no podemos olvidarnos de la influencia del pensamiento de Mazzini no para que perpetuara el modelo femenino del ángel de la familia, que se consagra en cuerpo y alma al marido, los hijos y familiares. Cfr. Mazzini (1945).

maternidad significaba poner en entredicho también su condición como mujer. (Chemotti, 2009: 13-14).

Lo normal, entonces, es encontrarnos, tanto en la realidad como en la literatura, con figuras de madres que se integren en ese rol perfectamente delimitado y garante de la estabilidad de la familia en la sociedad patriarcal.

Sin embargo, a pesar de esta innegable familia tradicional de base, Messina nos va a presentar unas particularidades muy interesantes, sobre todo teniendo en cuenta que la mayoría de los protagonistas de sus relatos son mujeres. En primer lugar, notamos que en esas familias la madre está ausente muy a menudo, generalmente porque ha muerto, a veces sin sustitución alguna y otras con madres sustitutas más o menos capaces de satisfacer las necesidades principales de esas niñas. De esta manera, la familia tradicional se va a ver sustancialmente alterada, con las consecuencias evidentes sobre todo en las hijas que se verán privadas de un modelo, de una referencia importante para la construcción de su identidad y su realización como mujeres. Por otro lado, los relatos de Messina están llenos de mujeres que llegan al matrimonio y que no se realizan como madres y este aspecto nos llama también la atención especialmente si tenemos en cuenta los parámetros espacio-temporales en el que se mueven estas mujeres – pequeñas ciudades de la provincia italiana a principios del siglo XX – y las dinámicas sociales y culturales imperantes en esa sociedad.

Evidentemente, ni la ausencia de la madre ni la ingente presencia de solteras son elementos constitutivos de una familia tradicional, pero, como Messina nos da a entender a través de todas las historias que nos relata, tienen una consistencia en la realidad y están motivadas y fuertemente enraizadas con la idea de la familia tradicional. En esta decisión de poblar sus relatos con mujeres solteras y sin hijos es muy posible que haya influido su propia experiencia: Maria Messina no se casó ni tuvo hijos. Pero también esta misma circunstancia puede haberla movido a examinar otras formas de maternidad, además de la biológica, pero sin llegar a romper con la idea de familia patriarcal imperante en la sociedad de principios de siglo y la división rígida de roles.

En este sentido, Messina se nos revela una antropóloga ciertamente eficaz, que lleva a cabo un escrutinio exhaustivo de lo que tiene a su alrededor y, con una mirada aguda, es capaz de ver más allá de la superficie para hablarnos de problemáticas que son muy actuales todavía hoy y objeto de amplios estudios por parte de profesionales de distintas disciplinas. La escritora siciliana no pretende diagnosticar fenómenos, ni explicar sus causas, ni llevar a cabo reivindicaciones ni denuncias explícitas, simplemente – y no es poco – constata lo que ve, las situaciones en las que viven las mujeres de su tiempo y les da una forma a través fundamentalmente del relato breve. Nos habla de la condición de la mujer en las primeras décadas del siglo veinte⁶.

En los relatos de Maria Messina, pero también sus novelas, abundan las jóvenes que no tienen madre. En muchas ocasiones no tenemos datos de cuándo se han quedado huérfanas ya que se nos presenta la acción un tiempo indeterminado después – “Un giorno di sole”, “Ti nesciu” –; otras veces sí que se nos narra en el relato la muerte de la madre, aunque siempre de forma muy breve, – “Luciuzza” e “Il telaio di Caterina” –; en otras ocasiones estamos ante madres enfermas que no pueden desempeñar su rol como madres – “Il ricordo”, “America” – o de madres que no sienten ese apego por sus hijos – “I villeggianti”, “La bimba”. De esta manera, Maria Messina nos va presentando a lo largo de su producción un gran número de madres que, en líneas generales, no coinciden con la idea imperante de madre a principios de siglo en alguno de sus aspectos y donde hay que destacar un elevado número de madres no biológicas, pero sí culturales. Sobre estas últimas se centrará nuestro estudio.

Normalmente ante la ausencia de la madre, suele ser la familia la que se hace cargo de sus hijos: en primer lugar, el padre, a veces solo, pero en muchas ocasiones con la ayuda de alguna hermana – especialmente si esta no está casada –, de una cuñada o, en algún caso, de los abuelos. Dado el alto número de solteras (o casi mejor deberíamos llamarlas solteronas, *zitelle*) que aparecen en los relatos de Maria Messina, estas son fundamentalmente las madres sustitutas más habituales. Estas mujeres no se han casado

6 Cfr. Martín Clavijo (2018).

ni han tenido hijos, como es la norma social y, por tanto, no han seguido los parámetros asignados para un rol natural biológico. Sin embargo, se encuentran en la tesitura de tener que criar a sus sobrinas, ocuparse de ellas, pensar en qué es lo mejor para su futuro; les dan de comer, las lavan, les enseñan a coser, a llevar la casa y se encargan, finalmente, de preparar su boda.

Es interesante ver cómo en un número elevado de relatos Messina otorga a estas mujeres las funciones fundamentales de la madre, a pesar de que estén consideradas por la sociedad precisamente como “no madres” y también como “no esposas”, por tanto, como mujeres estériles o incluso asexuadas ya que “coscientemente rifiuta(no) l’identificazione con la madre-terra, creatura feconda e opulenta” (Nardi, 1993: 80-1). Esa falta de identificación con el orden social establecido y que les viene impuesto las coloca a los márgenes de la sociedad e incluso como un elemento de desorden, un mal ejemplo para las otras mujeres; a pesar de ello, serán ellas las que ayuden a criar a este grupo bien nutrido de jóvenes protagonistas de muchos relatos de Messina.

Al fin y al cabo, todas ellas sí que cumplen con una serie de características que tienen que ver directamente con el concepto de maternidad en vigor en estas primeras décadas del siglo XX, empezando por el sacrificio de sí misma en favor de los demás hasta llegar a anularse a sí mismas, a perder su identidad como personas, a renunciar a realizarse y tener una vida independiente. Exactamente como se requería a la madre biológica. Salvo la concepción, el embarazo y el parto, esas mujeres en nada se diferencian aparentemente de las madres biológicas, salvo que ellas son *zitelle*, un término ciertamente despreciativo que indica un estado civil ambiguo, todavía menos autónomo que el de la mujer casada, privada de un hogar propio y obligada a vivir de por vida en la casa del padre, de un hermano, bajo sus reglas y las de su mujer. Es precisamente a estas mujeres, “per cui la vocazione materna è un vero fallimento” (Convento, 2015:10) a las que Messina consagra con la maternidad no biológica, muy amarga, subrogada, que impone fundamentalmente obligaciones y las deja al margen de cualquier derecho.

Es el caso de “Rose rosse” (*Ragazze siciliane*) en el que a la joven Bobò, a pesar de estar enamorada y correspondida en su amor, se ve condenada a la soltería por su hermano y su cuñada para que toda su herencia pase directamente a su sobrina. Convertida poco menos que en una criada, todo su amor lo vierte en su sobrina, en cuyo futuro ella se consagra por completo:

Ora Michelina si maritava. La zia le aveva regalato il corredo o [...]. Aveva anche firmato una carta, con la quale cedeva le sue possessioni di Licata alla nipotina. Tutto le aveva dato, a poco a poco, e ora le faceva largo, nella vita.

Per gratitudine.... – spiegava la gente. [...]

E Bobò s’era tirata da parte per lasciare passare la sposa, nella vita.” (Messina, 1997b: 13)

Le deja su sitio en la vida, le va dando todo lo que le pertenecía, todo lo que podría haber configurado su vida y, en el momento de la boda de la sobrina, Bobò no puede por menos de proyectarse en ella: Michelina será todo lo que ella había soñado para sí misma y no llevará esa “scialba vita di vecchia zitella ancora innamorata” (Messina, 1997b: 17). Unas palabras que revelan la clara conciencia de lo que es su vida, que hielan la sangre del lector y con las que se cierra el relato.

Pero a pesar de esa anulación completa de sus deseos y su proyección en su sobrina, nos encontramos siempre ante una figura negativa, no realizada, fracasada también para la sociedad: Bobò es tan solo una *zitella* una mujer a mitad, sin alternativas: “Bisognava ubbidire. Come sempre” (Messina, 1997b: 15). Obedecer y ser agradecida. De esta manera, nos encontramos ante

il destino ineluttabile della donna che trova soltanto nel matrimonio e nella maternità biologica la sua realizzazione. La donna non sposata può solo vivere un surrogato di un’esistenza propria attraverso i riflessi delle vite degli altri, delle altrui gioie e passioni ed è «disposta a saziarsi della felicità altrui» (Convento, 2015: 13).

En los relatos de Messina aparecen también abuelas que se tienen que hacer cargo de sus nietos. Es el caso de “Nonna Lidda” (*Piccoli gorghi*). Cuando su hijo, recientemente viudo, decide de emigrar a las Américas, la abuela Lidda se hace cargo del pequeño Nené: “Te lo lascio – le disse (il figlio) – come hai allevato me, alleva mio figlio”. (Messina, 1997a: 125) La abuela, viuda y pobre, no tiene otra alternativa que hacerse cargo de este niño recién nacido y este se convierte en el centro de su vida, tanto que ni siquiera se puede permitir “piangere per il figlio che partiva” (Messina, 1997a: 125). Durante años se sacrifica por su nieto: trabaja de sol a sol y renuncia a lo más básico para poder darle al niño lo que necesita. De nuevo estamos ante un personaje que cumple con todos los requisitos requeridos por la sociedad para ser madre: la abuela Lidda vive para el nieto y en esa dedicación exclusiva encuentra su felicidad: “La gna’ Lidda sentiva una gran tenerezza a coricarsi col piccino accanto; e certe volte [...], le pareva proprio di esser tornata giovane e aver accanto il figliolletto” (Messina, 1997a: 126). Su especial relación con Nené le hace revivir su experiencia como madre y el sentimiento de plenitud que le acompaña. Durante unos años, su hijo en América no puede ayudarle en nada, Nené es solo suyo. Pero un día le llega una carta: el hijo se ha vuelto a casar. La formación de una nueva familia, por una lado, entristece a Lidda, pero, por otro, el niño “sarebbe stato un appoggio, restava a lei [...] Soltanto lei era rimasto” (Messina, 1997a: 128).

Sin embargo, poco tiempo más tarde, su hijo le anuncia que se lleva a Nené a América: “Richiedeva il piccolo come niente fosse. Scordandosi che se l’era cresciuto lei, povera vecchia, con la sua fatica, che gliel’aveva lasciato quant’un gattino! Non lo sapeva lui che schianto le dava, oh, figliolo disamorato! oh figliolo sciagurato!” (Messina, 1997a: 130).

También aquí, Maria Messina nos recuerda que ella no es la madre biológica y que, por tanto, no tiene ningún derecho sobre el niño. No le queda más remedio que dejarle marchar. A partir de ese momento, abuela Lidda se va dejando morir, parece, como dice una mujer que la ve pasar, “intontita” “come un corpo senz’anima”. (Messina, 1997a: 132) Ya nada tiene sentido.

Pero Messina no se centra solo en la familia directa como la única que se hace cargo de criar a estos niños huérfanos. También nos presenta la adopción por parte de personas sin vínculos familiares con los niños y, como buena antropóloga, nos describirá, por ejemplo, el sistema del *baliatico* ilustrándolo con casos concretos y distintos entre sí. De esta manera, presenta la realidad de la adopción en las primeras décadas del siglo veinte y las distintas formas de ver la maternidad en este contexto.

Sabemos que en esta época no era extraño que se una familia sacara del hospicio a un huérfano a cambio de un subsidio mensual, lo que nos da una idea de que la horfandad era, a finales del siglo XIX y comienzos del siguiente, un “pesante problema socioculturale” (Pagliano, 1993: 27) y, como tal, encuentra su espacio en los relatos de Messina.

Un caso interesante de adopción es el tratado en “Lorentino” (*Dopo l’inverno*), donde nos encontramos con un tratamiento pormenorizado del tema de la maternidad que nos parece ciertamente muy actual, ya que se gira en torno al concepto de madre: ¿quién es madre: la biológica o la que cría al niño y le da todo lo que necesita? El relato se centra en el momento en el que, tras llevar años adoptado en una familia que le quiere y le trata bien, al niño, Lorentino, le reclama la madre. Por un lado, está la posibilidad para el hijo de ser “un figlio per davvero” con padres biológicos y, por otra, los derechos de la madre, tanto biológica como adoptiva. En este caso, Messina no evidencia los aspectos más económicos⁷ – aunque aparecen cuando habla el padre adoptivo –, sino fundamentalmente en los derechos de la madre que ha criado a ese hijo y a la que, en nombre de una maternidad biológica, la ley se lo va quitar. La protagonista es Anna quien, ante el dolor por la muerte de uno de sus hijos, decide adoptar a uno, Lorentino, al que quiere como si fuera suyo. Cuando se encuentra con la posibilidad real de que se lo devuelvan a la madre biológica, Anna lleva a cabo todas las acciones posibles para quedarse con él, porque para ella “è affare di coscienza” (Messina, 1999: 40)

7 Como ocurre en “Grazia” (Pettini fini).

Además de estas mujeres que se hacen cargo de sobrinos y de nietos o de hijos de otros, nos encontramos con un grupo también bien nutrido de protagonistas que renuncian a formar su propia familia y se convierten a su vez en madres para sus hermanos, en cuidadoras maternas para sus padres. De nuevo, nos situamos ante una figura de madre no biológica, pero cargada de las mismas connotaciones que hemos visto en el caso anterior. Bien desde su trabajo en la casa o como maestras o empleadas, estas jóvenes, en principio no destinadas a quedarse solteras, renuncian a la posibilidad de tener una familia propia y una vida independiente.

De figuras femeninas que dedicarán toda su vida a sus hermanos o padres y que renunciarán a sus vidas por completo está llena la producción narrativa de Maria Messina. Es el caso de Caterina en “Demetrio Carmine” (*Le briciole del destino*): “Serviva il fratello con la gioia d’una mamma che serve il suo bambino. Era rimasta zitellona per amor suo.” (Messina, 1996a: 139) y los dos hermanos vivían tranquilos en perfecta solidaridad. Todo tenía un sentido, las cosas estaban en su sitio y Caterina era feliz. Hasta que aparece una mujer de fuera, el hermano se casará con ella y dejará Sicilia definitivamente. A lo largo del relato vamos viendo como Caterina va perdiendo espacio, rol y afecto en su propia casa a medida que la forastera se va haciendo con el corazón de su hermano. Se da cuenta de que es una figura inútil y que su casa y su propia vida sin su hermano no tienen ningún sentido. De hecho, durante un pequeño viaje que Demetrio hace para visitar a su novia – el primero en muchos años – Caterina “tenne le finestre chiuse, come quando c’è lutto, e non fu buona neanche a prepararsi un piatto caldo. [...] Quando tornò parve che qualche cosa si fosse messo tra i loro cuori [...] Non eran più Fratelli. Non c’era più niente fra di loro” (Messina, 1996a: 153-5). De nuevo, el final no nos puede sorprender: Caterina se deja morir.

En “Una giornata di sole” (*Il guinzaglio*) la protagonista Liberata se encierra en vida dentro de casa para cuidar de su padre enfermo: “il viso smorto dagli occhi malinconici, faceva pensare a una lampada spenta. Forse spenta per forza, con violenza” (Messina, 1996b: 55). Ella está sola en una casa “che serbava un tanfo di rinchiuso, dai viali del giardino che avevano un fruscio di foglie

secche e abbandonate” (Messina, 1996b: 58) y convencida de que “la sua vita sarebbe continuata sempre così uguale, all’infinito, senza meta” (Messina, 1996b: 61), condenada a no vivir otra cosa que “il riflesso della felicità degli altri” (Messina, 1996b: 61).

Estas palabras son realmente el resumen de las vidas de estas madres subrogadas: el reflejo de la felicidad de los otros, esos días de sol que los otros viven y que a ella solo llegan filtrados, como un eco.

Seguramente uno de los relatos más ilustrativos de Maria Messina sobre este tema es “L’ora che pasa” (*Piccoli gorghi*). La protagonista es Rosalia, una joven maestra, cuyo salario es fundamental para el sustento de sus hermanos y de su padre enfermo. Messina nos sitúa la acción en un momento de *impasse* en el que ella, por poco tiempo, pone en discusión la absoluta lealtad a la familia por delante de sí misma. La maestra sueña con otra vida junto al profesor Mirtoli, una vida que, a pesar de verse privada de todo elemento pasional, podría ponerle fin a ese vacío existencial que la atormenta. Sin embargo, al final será más fuerte el amor a la familia y el respeto a las normas sociales. Su inicial rebelión ha sido exclusivamente interior y escondida a los demás (Pausini, 2001: 49-50).

Fu ripresa dalla sorda irritazione contro tutti, contro se stessa specialmente; perché le parve di non esser proprio lei, con la sua volontà, a reclamare i diritti della vita, ma un’altra persona, fusa nella sua, che guardava con implacabile desiderio una vita differente (Messina, 1997a: 112).

Rosalía, como los demás personajes que hemos visto hasta ahora,

pur soffrendo, non si sottraggono alle leggi dell’esistenza sancite dalla tradizione e dalla convivenza sociale, né si chiudono in sé stesse in un atteggiamento egoistico o vittimistico della vita, anzi acquistano, nel sentimento di solidarietà con chi soffre di più o di più ha bisogno, una statura morale superiore all’uomo (Leotta, 1984: 198).

Es este sentimiento de solidaridad con el que más lo necesita lo que acomuna a todas estas madres subrogadas y las conduce a la renuncia de sus vidas. Es probable que Maria Messina considere que solo la solidaridad puede salvar a estas mujeres de este destino de vacío total al que se las condena y lo único que las puede preservarlas de no ser nada. Este sentimiento que las salva lo encontramos evidente en las palabras de Bettina, una de las protagonistas de “Mandorle” (*Ragazze siciliane*). Ella, la menor de tres hermanas solteras y solas, ante la crisis económica que llega con la Gran Guerra, decide ponerse a trabajar como maestra y no hacer caso a los prejuicios relacionados con la mujer y el trabajo fuera del hogar. Solo conseguirá superar esa barrera social que le impide trabajar poniendo como objetivo no su realización como persona – que podría considerarse una meta egoísta –, sino el bien de la familia, en este caso la supervivencia de las tres hermanas. Aunque ella todavía no lo sepa: “No, ella non sapeva che la sua giovinezza sarebbe stata bella, domani, solo perché offerta a qualcuno” (Messina, 1997b: 43).

Messina no vincula en sus obras el trabajo la mujer fuera de casa o la renuncia a una familia propia a la reivindicación de sus derechos, sino que lo legitima como dedicación a los otros, como una extensión del rol materno (Di Giovanna, 1989: 26-27). Es en este sentido que podemos interpretar a estos personajes messinianos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barbarulli, C. e Brandi, L. (1996). *I colori del silenzio. Strategie narrative e linguistiche in Maria Messina*. Ferrara: Tufani.
- Carotenuto, C. (2012). Identità femminile e conflittualità nella relazione madre-figlia. Sondaggi nella letteratura italiana contemporanea. Duranti, Sanvitale, Sereni. Pesaro: Metauro.
- Chemotti, S. (2009). Quale materno? En S. Chemotti (a cura di), *L'inchiostro bianco. Madri e figlie nella narrativa italiana contemporanea* (pp.13-19). Padova: Il Poligrafo,

- Contarini, S. (2014). Pensare la donna oltre la madre. Tra *Una donna* di Sibilla Aleramo (1906) e *Se consideri le colpe* di Andrea Bajani. En I. Fried (a cura di), *Cultura e costruzione culturale. Fabbriche dei pensieri in Italia nel Novecento verso il terzo Millennio* (pp. 103-114). Budapest: Ponte Alapítvány.
- Convento, E. (2015). Il paradosso del materno in *Interno familiare* di Anna Maria Ortese. En L. Delogu (a cura di), *La letteratura italiana e il concetto di maternità* (pp. 9-16). Venezia: edizioni Ca' Foscari.
- Di Giovanna, M. (1989). *La fuga impossibile. Sulla narrativa di Maria Messina*. Napoli: Federico & Ardia.
- Gochin, L. S. (1997). *Maria Messina her Works* (Tesis doctoral). University of Cape Town. Recuperado de <https://open.uct.ac.za/handle/11427/14600>. [Fecha de consulta: 10/01/2017].
- Greco, A. (2017). *Nel nome della madre*. Roma: Del Vecchio Editore.
- Haedrich, A. (1995). *L'opera narrativa di Maria Messina: maschi e femmine alla deriva in un'epoca di transizione* (Tesis doctoral). McGill University, Montréal. Recuperado de http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1519750607624~519. [Fecha de consulta: 30/03/2017].
- Heffner, E. (1979). *La nuova madre, Il ruolo materno dopo Freud e il femminismo*. Milano: Emme Edizioni.
- Hirsch, M. (1989). *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Irigaray, L. (2006). Il corpo a corpo con la madre. En L. Irigaray, *Sessi e genealogie* (pp. 17-32). Milano: Baldini, Castoldi Dalai.
- Leotta, V. (1984). Maria Messina. En AA. VV., *Gli eredi di Verga* (pp. 192-209). Catania: Comune di Randazzo.
- Lo Iacono, S. (a cura di). (2010). *Profilo biografico e bibliografico di AA.vv.*, mistrettanews2009-2010. Recuperado de <http://www.mistretta.eu/Maria%20Messina.html>. [Fecha de consulta: 02/04/2017].

- Martin Clavijo, M. (2018). *Los relatos de Maria Messina*. Sevilla: Arcibel.
- Mazzini, G. (1945). *I doveri dell'uomo*. Firenze: La Nuova Italia.
- Murano, L. (1991). *L'ordine simbolico della madre*. Roma: Editori Riuniti.
- Messina, M. (1996a). *Le briciole del destino*. Palermo: Sellerio.
- Messina, M. (1996b). *Il guinzaglio*. Palermo: Sellerio.
- Messina, M. (1996c). *Pettini-fini*. Palermo: Sellerio.
- Messina, M. (1997a). *Piccoli gorgi*. Palermo: Sellerio.
- Messina, M. (1997b). *Ragazze siciliane*. Palermo: Sellerio.
- Messina, M. (1999). *Dopo l'inverno*. Palermo: Sellerio.
- Muscariello, M. (2002). Vicoli, gorgi e case: reclusione e/o identità nella narrativa di Maria Messina. En *Anime sole, Donne e scrittura tra Otto e Novecento* (pp.69-90). Napoli: Libreria Dante & Descartes.
- Nardi, I. (1993). Le "cattive madri": note sul tema della maternità nei romanzi dannunziani e oltre, En A. Neiger (a cura di), *Maternità trasgressiva e letteratura* (pp.79-97). Napoli: Liguori Editore.
- Neiger, A. (1993). Madri dimissionarie nelle *Novelle per un anno* di Pirandello. En A. Neiger (a cura di), *Maternità trasgressiva e letteratura* (pp.99-107). Napoli: Liguori Editore.
- Pagliano, G. (1993). L'infante abbandonato e l'infante adottato, En A. Neiger (a cura di), *Maternità trasgressiva e letteratura* (pp.27-38), Napoli: Liguori Editore.
- Pausini, C. (2001). *Le "briciole" della letteratura: le novelle e i romanzi di Maria Messina*. Bologna: Clueb.
- Rich, A. (1979). *Nato di donna*. Milano: Garzanti.
- Sambuco, P. (2014). *Corpi e linguaggi. Il legame figlia-madre nelle scrittrici italiane del Novecento*. Padova: Il Poligrafo.
- Sapegno, M. S. (2012). Sulla soglia: la narrativa di Maria Messina. *Altrelettere*, pp.1-22. Recuperado de http://www.altrelettere.uzh.ch/article/view/al_uzh-3. [Fecha de consulta: 14/02/2017].

LA CONDIZIONE DELLE DONNE NELLA PRIMA OPERA DI
ANNA FRANCHI: LA SOLITUDINE E L'INCOMPRESIONE IN

DULCIA TRISTIA

THE CONDITION OF WOMEN IN THE FIRST WORK OF ANNA
FRANCHI: LONELINESS AND MISUNDERSTANDING IN

DULCIA TRISTIA

Giulia COCUZZA

Universidad de Salamanca

RIASSUNTO

Il proposito di questo lavoro è quello di verificare quali e in che profondità i temi di cui si occupa Anna Franchi lungo tutta la sua carriera di scrittrice si possano trovare già nella prima opera, la raccolta di racconti *Dulcia Tristia*, con particolare interesse alla descrizione della solitudine e dell'incomprensione subite dalle donne tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, evidenziando le corrispondenze tra i racconti e gli aspetti autobiografici. Grande importanza è data dall'autrice al rapporto tra uomo e donna ma specificamente si vuole evidenziare attraverso questo lavoro il contesto di incomprensione e solitudine nel quale le donne sono obbligate, ancora una volta dalla società e dalla legge.

Parole chiave: Donne Anna Franchi, *Dulcia Tristia*, Solitudine, Incomprensione

ABSTRACT

Critics' interest in Anna Franchi's work mainly concerned the study of the novel *Avanti il divorzio!* (1902) in relation to the main legislative events of the Italian politics on the subject of divorce and on the condition of the woman. This intersection between the autobiographical, political and literary aspects already emerges from Franchi's first publication; it is a collection of eleven short stories entitled *Dulcia Tristia*, published in 1897, where the author presents women from a perspective of loneliness and constant misunderstanding, whatever their social background,

whether they are married or awaiting marriage. This condition almost always leads them to succumb and, only in a few cases, the protagonists accept the risk of a possible redemption, not only intimate and psychological, but also economic, which however implies at the same time a loss in terms of wealth, children and dignity. These stories therefore testify to the origin of women's awareness of their situation at the turn of the nineteenth and twentieth centuries.

Keywords: Women Anna Franchi, Dulcia Tristia, Loneliness, Misunderstanding

1. LA DONNA TRA OTTOCENTO E NOVECENTO

Tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo in Italia sono molte le donne che iniziano a interrogarsi sul loro ruolo nella società; scrivendo romanzi, collaborando con diversi giornali e partecipando attivamente a convegni e incontri in molte città. L'interesse per la battaglia a favore dei diritti delle donne nasce come reazione al patriarcato assoluto e agli scritti che, sostenendo l'inferiorità della donna rispetto all'uomo, mirano a rilegare lo spazio vitale della donna a quello domestico. Beato Antonio Rosmini (1797-1855) afferma nella sua *Filosofia del diritto* (1845) che la natura della donna dipende in tutto dall'uomo, affermando che "Compete dunque al marito, secondo la convenienza della natura l'esser capo e signore; compete alla moglie l'esser quasi un accessorio, un compimento del marito, tutta consacrata a lui" (Rosmini, 1845: 290), mentre Carlo Francesco Gabba asserisce che "La donna è diminutivo dell'uomo [...] è una specie di mezzo termine fra l'uomo e il rimanente regno animale" (Gabba, 1880: 79).

Dopo aver raggiunto l'Unità in Italia ancora non sono presenti leggi che tutelino i diritti delle donne in quanto persone facenti parte della società, ma la difficoltà più evidente nell'organizzare la battaglia delle donne è da ricercarsi nella poca omogeneità e nella poca partecipazione iniziale proprio da parte del genere femminile;

questa problematica viene evidenziata da Anna Maria Mozzoni¹ che, nell'opera *La liberazione della donna* del 1864, analizza come la donna non esista civilmente, venendo essa ritenuta dalla società come un minore, un interdetto che necessita della guida di un altro, sia esso il marito, il padre o il fratello. Non tutte le donne sono pronte al cambiamento o ad abbracciare la lotta per i propri diritti, sia perché effettivamente contrarie alle novità rivendicate, sia perché impossibilitate dal clima familiare e dal timore delle reazioni del marito o della famiglia; ancor meno preparate al cambiamento sono le donne religiose come Vincenzina de Felice Lancillotti che sostiene parlando delle difficoltà del matrimonio che la donna cristiana, anche in un matrimonio senza amore, è la “torre che non crolla” (Citato in De Troja, 2016: 19) dovendo assumere su di sé il ruolo di protomartire *pro bono pacis*.

Una delle pioniere per quanto riguarda l'emancipazione delle donne in ambito lavorativo e domestico, insieme alla Mozzoni, è Anna Kuliscioff² che sostiene nello scritto *Il monopolio dell'uomo* “La donna maritata, credendo di aver raggiunto col matrimonio lo scopo della sua vita, di essersi conquistata una posizione sociale, è l'essere il più degno di commiserazione” (Kuliscioff, 1900: 67), poiché denuncia la condizione delle donne, obbligate a vivere da parassita non essendo loro concesso di lavorare, considerando che, “se sono di carattere indipendente, vengono considerate ribelli,

1 Anna Maria Mozzoni (1837-1920) è una delle prime donne in Italia a battersi per il riconoscimento della donna come componente della società civile. Il primo scritto *La donna e i suoi rapporti sociali* risale al 1864 al quale segue *La donna in faccia al progetto del nuovo Codice Civile Italiano*. Pubblica, nel 1866, *Un passo avanti nella cultura femminile. Tesi e progetto*. Nel 1877 presenta al Parlamento la sua prima mozione per il voto alle donne; la seconda risale al 1906.

2 Anna Kuliscioff (1854-1925): è la prima donna ad essere ammessa nell'Associazione dei giornalisti milanesi; insieme a Maria Goia, ha avuto parte attiva anche nella lotta per l'estensione del voto alle donne e nel 1911 ha contribuito alla nascita del Comitato Socialista per il suffragio femminile. Le opere che trattano della questione femminile sono: *Il monopolio dell'uomo*: conferenza tenuta nel circolo filologico milanese Milano, Critica sociale, 1894; A. Kuliscioff, F. Turati *Il voto alle donne: polemica in famiglia per la propaganda del suffragio universale in Italia*, Milano, Uffici della critica sociale, 1910; *Proletariato femminile e Partito socialista*: relazione al Congresso nazionale socialista 1910, Milano, Critica sociale, 1910; *Donne proletarie, a voi...: per il suffragio femminile*, Milano, Società editrice Avanti!, 1913..

gente inquieta, turbolenta e pericolosa alla società” (Kuliscioff, 1900: 26).

La battaglia delle donne, soprattutto per ciò che riguarda il matrimonio, si combatte su due fronti che risultano tra loro alleati; la legge civile e la legge divina mirano a mantenere il patriarcato come istituzione all'interno della famiglia con il Codice Civile del 1865, primo dell'Italia Unita anche conosciuto come Codice Pisanelli e, l'indissolubilità del matrimonio attraverso l'enciclica di Leone XIII *Arcanum divinae sapientiae* del 1880. Il 1878 è l'anno della prima proposta di legge sul divorzio firmata da Salvatore Morelli che va oltre la semplice separazione della coppia non trovandovi alcuna soluzione per la donna che, priva della una propria indipendenza economica, si troverebbe in una condizione ancora peggiore, poiché, senza un'adeguata educazione e impossibilitata al lavoro, l'emancipazione è impossibile. La proposta di Morelli che anticipa di novantasei anni l'effettiva entrata in vigore della legge sul divorzio in Italia (1974) comprende sia il divorzio per le famiglie con prole che quello senza figli, ma la differenza è che se per il matrimonio senza prole il divorzio è possibile per sei cause distinte: “Incurable impotence occurring after the marriage; infidelity on the part of either spouse, or prostitution of the wife, attempted murder of one spouse by the other; a life prison sentence for either spouse; extreme prodigality; and finally, incompatibility of character, evidenced by habitual disorder in the family”(Seymour, 2006: 39) per le famiglie con figli le cause si riducono a due, ovvero la prima e l'ultima sopracitate.

2. LA VITA DI ANNA FRANCHI COME MODELLO

Anna Franchi (1867-1954) rappresenta perfettamente il modello di scrittrice di denuncia della condizione femminile, sia attraverso i romanzi che con l'attività giornalistica e, in particolar modo, con la partecipazione a diversi convegni a favore dei diritti delle donne. La scrittrice livornese ripercorre la propria esperienza nell'opera *La mia vita* che pubblica nel 1940 presso

l'editore Garzanti. Gli anni giovanili della sua vita che vengono ricordati anche nell'opera del 1902 *Avanti il divorzio!* come anni sereni, scanditi dai ricordi della profonda cultura risorgimentale presente in casa Franchi, tramandati dalla nonna e dal padre che è la figura familiare più presente nei ricordi d'infanzia; descritto come un padre attento all'educazione della figlia "in un periodo in cui ancora le donne, in provincia specialmente, si allevavano come bambole, egli mi volle addestrata a quegli esercizi che ogni ragazzo impara alla scuola" (Franchi, 1940:7), mentre presso l'Istituto Moutet, ricorda la scrittrice nella propria autobiografia, l'istruzione impartita alle giovani donne era limitata affinché queste non facessero "cattiva figura in società" (Franchi, 1940: 20). La madre, invece, viene ricordata come esemplare modello di moglie e madre borghese di fine Ottocento.

Anna Franchi si descrive serena e spensierata nei primi anni della sua vita finché è costretta a intraprendere le attività borghesi concesse alle donne, ovvero "Adesso aspettava il marito...e preparava il corredo" (Franchi, 1902: 25). Nel 1883 sposa a soli sedici anni, il maestro di musica Ettore Martini con il quale "il matrimonio, per quanto non sgradito alla giovane, si dimostrò immediatamente poco felice a causa della sistematica infedeltà del marito e del suo carattere scarsamente responsabile" (Noce, 2007: 341-359) e per il quale, sebbene nutra un sentimento misto di repulsione e gelosia, si dedica totalmente; eppure alla Franchi già nel giorno delle nozze è chiara la distanza che li divide, arrivando a dichiarare "Partivo con un uomo, un padrone, con un ignoto, infine" (Franchi, 1940: 115).

Il rapporto con Ettore è difficoltoso già durante il fidanzamento. Il primo trauma che affronta la scrittrice dopo il matrimonio, è il rapporto violento durante la prima notte di nozze:

La prese brutalmente, violando quella purezza che gli si abbandonava quasi con incoscienza, la prese spudoratamente, nulla attenuando con gentilezza amorevole, senza risparmiarla, mentre la poverina, angosciata, accettava quel maschio, che nella rovina del corpo verginale le rovinava anche l'anima non ancora schiusa alle forti, alle vere sensazioni d'amore, a quelle

sensazioni che nell'amplesso danno il completamento. (Franchi, 1902: 42)

I primi anni del matrimonio vengono rievocati dalla Franchi attraverso le incessanti ore di attesa per il ritorno del marito che si intrattiene con altre donne ed è dipendente dal gioco d'azzardo: "Più volte lo avevano aspettato insieme; più volte, più volte, in quei mesi di eterno malore, distesa nel grande letto coniugale, aveva ascoltato i lamenti di sua madre mentre ella cercava nel suo povero cervello stanco di pensiero delle ragioni per giustificare i lunghi ritardi. Preferiva esser sola!" (Franchi, 1902: 46)

Dopo più di dieci anni di matrimonio Anna trova finalmente l'amore in Giorgio Minardi, con il quale Anna avrà una figlia.

La passione grande, sincera, umana, non cede dinanzi a nessun ostacolo; una passione come questa, nata dal dolore, non poteva dar luogo alla sottigliezza del rimorso. Anna amava per la prima volta, amava con l'impeto di una giovinezza risorta sotto i raggi caldi di amore, amava con la forza dei suoi ventisei anni, con la passione dell'anima e dei sensi, troppo tempo addormentati sotto il giogo del dolore e del disgusto. (Franchi, 1902: 133)

La Franchi coglie questo evento per denunciare ancora una volta l'ingiustizia della legge. La figlia nata fuori dal matrimonio, non potendo ricevere il nome del marito perché quella, per la scrittrice, sarebbe stata la vera prostituzione, è destinata a ricevere solamente il nome del padre biologico, il che fa di lei una figlia bastarda e aggiunge la Franchi, come anche in questo caso la legge usi due pesi e due misure a seconda di chi commetta il crimine: "La creatura di Anna sarebbe stata un bastardo. Per quanto la sottigliezza ironica della legge volesse meno bastardo il figlio riconosciuto dal padre, pure se fosse stata femmina avrebbe avuta una difficoltà in più a farsi accettare in una famiglia onesta, anche se questa onestà fosse fatta di fango" (Franchi, 1902: 142).

Il 1896 è l'anno della separazione dopo tredici anni di matrimonio durante i quali la Franchi "incarna perfettamente il modello femminile del romanzo di secondo Ottocento" (Gigli,

2001: 90) la scrittrice è pronta a battersi per i propri ideali, ma solamente dopo aver sopportato l'ultima vendetta di Ettore che, offeso nell'onore e supportato dalla legge, la cita in giudizio per adulterio. Dal 1894 inizia la battaglia tra i coniugi per l'affidamento dei figli, e durante il primo processo, che li vede affidati al padre, la condizione delle donne è ben riassunta dalla scrittrice nel personaggio dell'Avvocato che non prova nemmeno a difenderla poiché "il fatto esiste" arrivando a dichiarare che nel caso in cui lei avesse ucciso il marito "Sul fatto... forse sarebbe stata assolta" (Franchi, 1902: 165). Dopo la separazione con l'obbligo di mantenere i figli affidati al marito e per combattere l'ingiustizia subita, arriva per la scrittrice la necessità di lavorare e di impegnarsi socialmente. A Firenze si accosta all'ambiente socialista per coadiuvare il processo dell'emancipazionismo femminile, occupandosi della Commissione di Propaganda e fonda la Federazione femminile della Camera del Lavoro di Firenze. Nel 1900, seconda dopo Anna Kuliscioff, Anna Franchi viene ammessa nell'Associazione dei giornalisti milanesi mentre è il 1901 l'anno di svolta lavorativa e pubblica, presso l'editore Salani, il libro per ragazzi *I viaggi di un soldatino di piombo*.

I pochi studi dedicati a questa autrice si concentrano soprattutto sul romanzo autobiografico *Avanti il divorzio!* (1902)³ che, oltre a denunciare l'esperienza personale della Franchi – comune a molte altre donne dell'epoca – rappresenta "una presa di coscienza molto estesa e articolata che tocca [...] tutti gli aspetti rilevanti dell'infelicità e della separatezza femminile" (Arslan, 1988: 164-177). La decisione di pubblicare il romanzo non deve essere collegata soltanto alla battaglia politica della Franchi a favore del divorzio – il romanzo viene scritto a Firenze tra settembre e novembre del 1902 per avvalorare la proposta di legge dei socialisti Berenini e Borciani - ma rappresenta in primo luogo una dichiarazione di uguaglianza sui diritti e i doveri tra uomo e donna in campo economico, giuridico e soprattutto in ambito genitoriale. La società italiana tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, dopo aver raggiunto l'Unità, vede ancora il matrimonio e la maternità come unico destino per le

³ Cfr. (De Troja, 2016); ()

giovani donne giacché nel primo Codice Civile italiano nessun cambiamento è stato avanzato sulla questione femminile e la famiglia vi viene rappresentata come “una piccola monarchia in cui il padre è sovrano assoluto” (De Toja, 2012: 10).

È attraverso il romanzo del 1902 che la Franchi trova il coraggio di raccontare la propria esperienza e la propria verità: l’opera presenta la prefazione del deputato Agostino Berenini che, a difesa del divorzio e delle donne, afferma “Il divorzio appartiene alla categoria di quelle riforme che hanno per iscopo immediata l’attenuazione delle sofferenze umane” (Franchi, 1902: 7).

Il centro delle opere della Franchi è occupato da figure femminili in cerca di un qualsiasi tipo di riscatto che risulta, la maggior parte delle volte, ancora impossibile.

La pubblicazione del romanzo instaura un dibattito politico-letterario; da una parte troviamo gli anticlericali che difendono l’opera “La signora Anna Franchi ha pubblicato un libro sul *Divorzio*, con copertina rossa e le idee più rosse della copertina” mentre per altri “La signora Franchi esige il divorzio per legalizzare il libero amore [...] Non si viene a combattere in favore del divorzio, perché si legalizza la posizione sociale delle *madri* che tradiscono i mariti o che scappano con l’amante!”⁴

Con l’avvento della grande guerra si ha una scissione nel gruppo delle emancipazioniste; molte di loro infatti si schierano a favore dell’interventismo e tra queste c’è Anna Franchi che nel 1916 pubblica un libro di storia per ragazzi *A voi, soldati futuri: dico la nostra guerra* nel quale ripercorre parte della storia del Risorgimento italiano, che utilizza per delineare la propria posizione di interventista come ultima battaglia per l’Unificazione nazionale. Come molte altre emancipazioniste anche la Franchi durante la guerra si impegna nelle opere di assistenza; fonda e dirige il Comitato femminile di soccorso, promuovendo la raccolta di siero antitetanico da inviare al fronte, organizza delle Cucine materno per offrire almeno un pasto alle madri con figli e, dopo la morte del figlio Gino, si impegna insieme a Norina Biasioli, nel

⁴ Articoli di giornale presenti nella Biblioteca Labronica di Livorno nel fondo Anna Franchi:AF, b. II/5, Anna Franchi e la questione del divorzio, Jarro, *Teatri. Alcuni appunti*, in “La Nazione”, 15 gennaio 1903.

fondare la Lega di assistenza tra le madri dei caduti in guerra. Alla perdita del figlio Gino dedica *Il figlio alla guerra* che pubblica nel 1917. Risulta invece ancora non studiato il periodo di attività della Franchi durante il Fascismo e la seconda guerra mondiale alla fine della quale, nel 1946, pubblicherà *Cose d'ieri dette alle donne d'oggi*.

3. *DULCIA TRISTIA*: LA PRIMA RAPPRESENTAZIONE DELLE DONNE DI ANNA FRANCHI

I temi centrali del romanzo scandalo della Franchi *Avanti il divorzio!* sono già presenti in forma embrionale nella sua prima opera, la raccolta di racconti *Dulcia Tristia*⁵ che, come quasi tutte le altre opere dell'autrice, ha una grande componente autobiografica. Il 1896 è riportato da Noce (2007: 349) come data di pubblicazione della raccolta nella quale, anche se in forma meno approfondita, è già possibile riscontrare le tematiche presenti nel romanzo del 1902 e dei lavori successivi della scrittrice livornese. L'edizione del 1897, pubblicata dall'editore Licinio Cappelli presenta una prefazione di Gemma Ferruggia⁶, che più che una presentazione dell'opera sembra essere una lettera di solidarietà alla Franchi che entra nel mondo letterario e scrive:

Questa non è una prefazione, ma l'espressione di un sentimento. [...] E ti segua il mio sorriso di amica in questa nuova strada nella quale tu entri con le trepidazioni e le modestie dei veri intelligenti. Delle tue novelle non parlo: vorrei invece dire a lungo, e degnamente di Te – Anna volenterosa e buona - [...] e torna, torna a lavorare! Non c'è nulla di meglio (Ferruggia, 1897: V).

5 Per maggiori approfondimenti si veda l'unico articolo scritto sulla raccolta di racconti: Milagro Martín Clavijo, *La narrativa de Anna Franchi a caballo entre el siglo XIX y el XX: los relatos de Dulcia Tristia*, in *Escritoras de la Modernidad (1880-1920). La transformación del canon*, coordinado por María Vicenta Hernández Álvarez, pp.103-111, 2018, Comares, Granada.

6 Gemma Ferruggia (1867-1930) si occupa della questione femminile a partire dai primi anni del Novecento con il saggio *Il cervello della donna: intelligenza femminile* su commissione di C. Aliprandi.

Gli undici racconti⁷ presenti nella raccolta sono incentrati sulle figure femminili, in prevalenza appartenenti alla borghesia anche se non mancano personaggi di diversa estrazione sociale. Ciò che accomuna le protagoniste dei racconti della Franchi è il sentimento di incompiutezza e di solitudine che le accompagna durante la loro vita sia come individui che all'interno del matrimonio.

In *Arte-amore* la protagonista dopo aver ceduto ad un matrimonio senza amore, vive una vita completamente separata dal marito che non comprende il suo interesse per la scrittura: “non so che farmene dei suoi trionfi, anzi desidererei quasi che avesse una delusione; si stancherebbe, e sarebbe tutta mia” (Franchi, 1897: 15) e che arriva a dichiarare “Non l’ho mai compresa, così assorta nei suoi sogni; così indifferente alla vita che la circonda” (Franchi, 1897:16); non comprende perché lei senta la necessità di impegnarsi in qualcosa che non sia il matrimonio, come invece si aspetta la società. Come per Anna Franchi anche per Viola l’unica possibilità di riscatto è la scrittura; scappata dalla casa del marito e scoperto il matrimonio del poeta, non le è possibile rinunciare alla libertà di vivere e lavorare come ha sempre desiderato. Consapevole delle battaglie che avrebbe dovuto combattere non riesce a negarsi un sentimento di speranza per il futuro: “certo la lotta ci sarebbe stata, col marito, col mondo, col suo cuore specialmente; era disposta alla lotta, avrebbe vinto” (Franchi, 1897: 31).

La protagonista di *Misteriosa*, la contessa Annie Wilman, si impone una condizione di obbligata solitudine come punizione a causa di un amore difficile e impossibile con un uomo “bello, ma che il caso aveva posto in un’umile condizione sociale” (Franchi, 1897: 40). Questo racconto simboleggia la difficoltà che vivono le donne dell’epoca nel rompere la lunga tradizione imposta loro dai costumi sociali: il matrimonio, ancora alla fine dell’Ottocento, è ancora un contratto che nulla ha a che vedere con il sentimento. Risulta quindi impossibile alla contessa accettare questo amore “Ella, lottando fra l’amore e i pregiudizi tramandati a lei come santa eredità, ebbe l’ultima falsa visione di un dovere che non

⁷ In ordine di pubblicazione troviamo: *Arte-amore*; *Misteriosa*; *Nymphaea alba*; *Gelosia*; *In tribunale*; *Menzogna*; *Fior di bosco*; *Bimbo mio*; *Anche lui, forse!*; *Il romanzo di una donna gentile*; *Perdono*.

è, e mezza morta dalla disperazione di non poter mutare il destino, lo scacciò ancora” (Franchi, 1897: 42), ed è il peso di questa scelta che emargina la contessa, portandola a condurre una vita completamente solitaria e a lasciarsi morire sulla tomba dell’uomo amato.

Un altro aspetto dell’emarginazione della donna nei racconti della Franchi ma soprattutto dell’esperienza quotidiana delle donne all’inizio del Novecento è data dalla superficiale educazione scolastica; e questo aspetto si aggrava se si considera la totale assenza di educazione sessuale e sentimentale. Le giovani donne che contraggono il matrimonio prima dei venti anni, come Anna Franchi, e con uomini di età più avanzata rispetto a loro sono donne impreparate a qualsiasi tipo di relazione con l’altro sesso e sono portate a fantasticare su un amore ideale, immaginato sulla base delle poche opere che era loro concesso di leggere, e che quasi sempre non rappresenta la realtà della loro condizione. Il terzo racconto della raccolta *Dulcia Tristia*, espone l’esperienza di una giovane suicida sedotta e abbandonata da un uomo sposato. L’inesperienza e la giovane età della protagonista la portano a cedere alle lusinghe dell’uomo. Si tratta delle medesime lusinghe che la Franchi subisce da parte di Ettore Martini prima del matrimonio e la descrizione dei due uomini, infatti, coincide: l’uomo del racconto è “falso, egoista, fatuo, aveva dei lampi felini negli occhi, quasi direi gialli come quelli dei gatti, che or si socchiudono languidi, or mandano faville” (Franchi, 1897: 50), mentre Ettore, visto dalla moglie, viene descritto mentre guarda una giovane cantante “Anna vide passare sulla faccia di lui dei bagliori strani che lo rendevano brutto e gli davano una espressione cattiva, ributtante. Aveva gli occhi accesi e fissi su quella donna, come se avesse voluto con lo sguardo penetrarne le carni, si tormentava baffi con le dita contratte da un tremito, e le narici si gonfiavano” (Franchi, 1902: 37). L’estremo gesto della giovane protagonista risulta essere l’unica azione possibile in una società che nulla permette alle donne e alle quali nessun errore viene perdonato; ingenua prima e peccatrice dopo “la convinzione di non poter essere una donna onesta non la lasciò che il giorno in cui il cuore guasto palpito di amore vero, ma

ormai la sua vita doveva trascorrere senza gioie, senza olezzi, doveva morire mancante d'aria e di amore, doveva morire di stanchezza e disperazione" (Franchi, 1897:54).

Il racconto che assume maggiormente la carica autobiografica di Anna Franchi è *In tribunale* che segna la maturazione e la presa di coscienza degli eventi della vita della scrittrice, sembra essere infatti una bozza dell'episodio narrato nel romanzo *Avanti il divorzio!* sull'affidamento dei figli tra Anna Mirello e Ettore Streno, quando lui la cita in giudizio per adulterio. Allo stesso tempo questo racconto rappresenta una forte critica al Codice Penale italiano poiché all'inizio del Novecento la differenza di pena tra uomo e donna in caso di adulterio sono ampiamente diseguali. Anna Maria Mozzoni sottolinea come la pena imputabile a una donna in caso di adulterio vada ma un minimo di tre mesi a un massimo di due anni, mentre l'uomo è punibile solamente nel caso in cui mantenga una concubina sotto il tetto matrimoniale.

In tribunale si apre con l'entrata in tribunale della protagonista, chiamata davanti a un giudice dal marito, per rispondere all'accusa di adulterio per la quale si proclama colpevole:

Le prime domande [...]. Il nome; l'età; se conosceva l'accusa; se confessava la colpa. Sì; e un lampo di furezza illuminò le spente pupille. Sì, ed ella confessò la sua colpa d'amore dignitosamente; senza difendersi, ma raccontando con impeto tutta la verità; le disillusioni, i dolori, i patimenti, le umiliazioni sofferte per causa di quell'uomo, la morte trasfusale nelle vene. (Franchi, 1897: 78-79)

Allo stesso modo Anna Mirello:

Voglio dirla una volta questa verità; voglio conoscerla questa giustizia degli uomini,... voglio gettargli in faccia, a questo marito svergognato, che non arrossisce di trascinare la madre e il nome dei suoi figli in tribunale, tutto ciò che penso; voglio narrare a quegli uomini togati, una caso, forse non raro, prodotto dagli effetti della legge (Franchi, 1902: 193).

Bimbo mio presenta una forte matrice autobiografica ed è dedicato ai figli Cesare e Gino. La Franchi con questo racconto breve contesta l'appartenenza, sostenuta anche dalla legge, dei figli al padre. Come la scrittrice, nulla può la protagonista di questo racconto contro il padre di suo figlio, che lo porta via alla madre e che, per pura vendetta, cerca di cancellare nel figlio ogni ricordo della madre, addirittura facendola credere morta. Mentre i figli della scrittrice che sono affidati dal giudice al padre, soffrono una condizione di totale abbandono da parte del genitore.

È dunque possibile concludere che le tematiche presenti nelle opere di Anna Franchi, come l'istruzione e l'emancipazione femminile, l'uguaglianza dei diritti e dei doveri tra uomo e donna e infine, il divorzio, sono già presenti nella prima opera della scrittrice. Sin da questa raccolta di racconti è chiaro per la Franchi che per le donne che si propongono di scrivere a cavallo tra i due secoli, specificamente di tematiche sociali, non è necessario rifarsi a un canone prestabilito, in quanto tutto il materiale necessario è presente nelle loro vite e, nel penultimo dei racconti per supportare questo nuovo *modus operandi* ricorda che "oggi i romanzieri pescano nel mare del vero" (Franchi, 1896: 156).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arslan, A., 1988, *Ideologia e autorappresentazione. Donne intellettuali fra Ottocento e Novecento*, in *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale*, a cura di A. Buttafuoco e M. Zancan, Milano, Feltrinelli.
- De Troja, E., 2016, *Anna Franchi: l'indocile scrittura. Passione civile e critica d'arte*, Firenze, University Press.
- Ferruggia G., 1902, Prefazione in Anna F., 1897, *Dulcia Tristia*, Rocca S. Casciano, Licinio Cappelli Editore
- Franchi, A., 1897, *Dulcia Tristia*, Rocca S. Casciano, Licinio Cappelli Editore
- Franchi A., 1902, *Avanti il divorzio!*, a.c di Elisabetta De Troja, prefazione di Agostino Berenini, Firenze, Edizioni Remo Sandron, 2012.

- Franchi A., 1940, *La mia vita*, Milano, Garzanti.
- Gabba, C. F., 1880, Della condizione giuridica della donna, Torino, Unione Tipografica Editrice.
- Gigli, L., 2001, La passione politica di una scrittrice. Appunti per una biografia di Anna Franchi, in *Vivere da protagoniste. Donne tra politica, cultura e controllo sociale*, 83-105.
- Gragani, C., (2008) “Avanti il divorzio e La mia vita: Anna Franchi tra autobiografia e autofinzione” *Mnemosyne o la costruzione del senso*, UCL Press University, De Louvain.
- Gragani, C., (2007) “Un io titanico per un’umile verità: ideologia e disegno letterario in Avanti il divorzio di Anna Franchi” Firenze, University Press.
- Lancillotti de Felice, V., Conferenza del 15 maggio 1893, *Il divorzio e la donna*, Napoli, Pierro.
- Kuliscioff, A., (1900), *Il monopolio dell’uomo*, Imola, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli.
- Martín Clavijo M., (2018) La narrativa de Anna Franchi a caballo entre el siglo XIX y el XX: los relatos de Dulcia Tristia, in *Escritoras de la Modernidad (1880-1920). La transformación del canon*, coordinado por María Vicenta Hernández Álvarez, pp.103-111, Granada, Comares.
- Noce, T., (2001), Anna Franchi, appunti per una biografia, in *Carte di donne. Per un censimento regionale della scrittura delle donne dal XVI al XX secolo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 341-358.
- Rosmini, A., (1845), *Filosofia del diritto*, Napoli, Batelli.
- Seymour, M., (2006), *Debating Divorce in Italy*, New York, Palgrave Macmillan.

LUISA ADORNO: PROFILO BIO-BIBLIOGRAFICO
LUISA ADORNO: BIO-BIBLIOGRAPHICAL PROFILE

Bianca COGLIANO
Universidad de Sevilla

RIASSUNTO

Mila Curradi Stella, il cui nome d'arte è Luisa Adorno, racconta la sua vita per mezzo di una scrittura marcatamente autobiografica. Attraverso otto romanzi l'Autrice ripercorre gli anni più significativi della sua esistenza. La sua narrativa presenta due luoghi di elezione: la Toscana, terra di origine, e la Sicilia, terra di adozione. Questo intervento ricostruisce il profilo bio-bibliografico di una scrittrice del '900 che inserisce le sue vicende personali in un'autobiografia più complessa, che comprende anche i grandi avvenimenti di questo periodo. Si intende proporre un breve ritratto di Luisa Adorno secondo quelli che sono i ricordi che lei stessa sceglie di privilegiare, rendendoli in un primo momento racconti e successivamente romanzi.

Parole chiave: donne, autobiografia, memoria, ventesimo secolo.

ABSTRACT

Mila Curradi Stella, whose pseudonym is Luisa Adorno, tells her life through a narrative markedly autobiographical. The Auctor retraces the most significant years of her existence through eight novels. His narrative presents two places of choice: Tuscany, a land of origin, and Sicily, a land of adoption. This intervention reconstructs the bio-bibliographical profile of a '900 writer who which inserts his personal stories into a more complex autobiography that also includes the great events of this period. We intend to propose a brief portrait of Luisa Adorno according to what are the memories that she herself chooses to privilege, making them at first stories and later novels.

Key words: women, autobiography, memory, 20th century.

Tra le voci letterarie del Novecento lasciate in ombra dalla critica contemporanea è presente quella di un’Autrice di romanzi che raccontano la vita di una donna e hanno come sfondo la vita di una Nazione: Luisa Adorno. Per comprendere a pieno la narrativa di una scrittrice, toscana di nascita e siciliana di adozione, è necessario tener presente il quadro storico nel quale vengono pubblicati i suoi romanzi, che va dal 1962 al 2008. L’Adorno si muove, infatti, all’interno di un secolo complesso, di cambiamenti, di tragedie storiche e di rivendicazioni sociali e lo fa con la capacità di una scrittrice pungente e ironica al tempo stesso. Partendo semplicemente dal modo in cui lei si firma notiamo la prima “anomalia”. È evidente infatti come l’Autrice – a partire dalla sua pubblicazione di esordio – sia intenzionata a nascondere la propria identità. Sarà la stessa Luisa a dichiarare durante una delle sue numerose interviste a che cosa sia dovuta una scelta così puntuale.

Luisa Adorno è uno pseudonimo. L’ho preso quando pubblicai *L’ultima Provincia* per evitare che attraverso il nome fosse riconosciuto il protagonista, ovvero il prefetto, mio suocero. Fu riconosciuto lo stesso ma lo pseudonimo rimase. Il mio nome è Mila Curradi Stella, come sono costretta a firmare dati i pasticci burocratici derivati dal credere Stella il nome e Mila il cognome¹.

Mila Curradi Stella nasce a Pisa il 2 agosto del 1921, da un padre che le insegna “l’incapacità di fare a gomitate”, e da una madre che seppure in un breve arco temporale le trasmette “l’ironia e l’auto-ironia, unite in lei a grande mitezza”². Quest’ultimo aspetto diventerà, poi, il filo conduttore di tutta la sua narrativa nella quale l’auto-ironia apparirà sempre centrale. L’Autrice trascorre nella città toscana – Pisa – i suoi primi venti anni di vita dove intraprende studi classici che forgeranno il suo carattere e la

1 Intervista contenuta nel Fondo Luisa Adorno. Archivio di Stato di Firenze. Fondo Luisa Adorno (red 2010), *Recensioni- Studi critici sull’Opera di Luisa Adorno*, fascicolo 17

2 Breve intervista presente in Italia Libri. Rivista online di libri italiani. Redazione virtuale di La libreria di Dora. <http://www.italialibri.net/interviste/0207.html>

sua formazione culturale. “Da che ero studentessa, i libri ci sono sempre stati”, dichiara che ad essi nella sua vita, ha lasciato tutto lo spazio necessario, “abbiamo in casa diecimila cinquecento libri e molti sono gli elegantissimi volumetti blu” (Ghiotti, 2016: 83). Un ulteriore aspetto, presente nell’adolescenza di una giovane Mila, è quello della sorellanza, che si evince in modo preponderante nella relazione con le amiche degli anni toscani.

“Cos’altro ho fatto nella vita che chiedere agli altri di giocare con me, ed aggrapparmi, volta a volta, all’idea di un bombolone e fiutare una stagione nell’altra, e cercare e godere la bellezza delle piccole cose?” (Adorno, 1985: 15). Una necessità che si intensifica in seguito ad un evento tragico, il primo della sua vita: la morte della madre. Nasce in lei, inconsapevolmente, la volontà di apprezzare le cose semplici di cui dispone e in questo desiderio le si uniscono Ninni e Valeria – anche loro rappresentate e riportate sulla pagina attraverso pseudonimo – legate dalla stessa grave perdita. Il lutto così doloroso, vissuto dalle tre amiche, le unisce ancora di più consolidando in Luisa il valore dell’amicizia.

La verità è che tu eri, allora, più matura di noi. Ma fu per poco che già il dolore che aveva fatto crescere te, allargava la sua ombra sulle nostre case. Quando tu indossavi il primo vestitino a fiori, io mettevo quello da lutto [...] Eravamo noi a portare la vita le une nella casa delle altre, in quelle nostre case dalle stanze a catena, divenute più grandi, più vuote. (Adorno, 1985: 34)

Un legame che possedeva tutto il sapore di un qualcosa di preordinato e che portava con sé “una specie di pudore” (Marrone, 1985) intimo, autentico che suggella un patto di amicizia attraverso il non detto. Le sue “donne delle dorate stanze” riescono così, mosse da un afflato comune, a uscirne fuori e acquistare la libertà a lungo rincorsa. “Mi sono accorta di quanto hanno contato e contano le donne nella vita. Mia madre, morta che ero una bimba, la nonna, le cugine, le amiche. E poi mi sono ricordata della vecchia canzone delle mondine, diventata poi bandiera del 68” (De Vito, 1998). In Luisa si sedimenta e cresce un desiderio di emancipazione sempre maggiore. Vittima di un periodo storico-

politico di totale prigionia ideologica lascia spazio a sogni di rivolta, dalle variopinte sfumature, la cui origine diretta può essere rinvenuta in una famiglia di antifascisti e, nello specifico, in un padre totalmente anti-regime costretto a soccombere sotto il peso schiacciante di rigide imposizioni.

Al ritorno dalla guerra del '18 mio padre faceva il tirocinio d'avvocato a fianco di un legale di cui condivideva idee socialiste; quando i fascisti ne devastarono lo studio, impegnando le forze migliori della loro giovinezza nel far volare i mobili dall'Arno, la sua scrivania subì la stessa sorte. Il vecchio socialista espatriò, mio padre rimase. Lo lasciarono campare, ma per uno di quegli strani drenaggi che si operano più sensibilmente in provincia, diventò l'avvocato dei poveri. (Adorno, 1962: 34)

Pisa però non dura per sempre. Nel 1943 la casa dell'Adorno viene bombardata e insieme al suo sgretolamento vi è anche quello di un'epoca felice, di un idillio della giovinezza estrosa, esuberante e allegra. Un anno cruciale, il '43, che segna l'inizio di un nomadismo affettivo lungo e difficile la cui prima tappa è Roma.

La mia casa vera in Toscana, era andata perduta, crollata dietro la facciata intatta. Quand'era successo mia madre era già morta da anni, mio padre in guerra, prigioniero o disperso, e la nonna, sopraffatta da tanto disastro, aveva appuntato il proprio dolore sulla perdita dei suoi quattro ferri da stiro. (Adorno, 1962: 30)

Gli anni dell'innocenza in una toscana ante-guerra, fatta di scherzi, ammiccamenti e risate sincere si dilatano nella realtà restando nitidi, impressi solo nella memoria dell'Autrice. Nella Capitale Mila continua i suoi studi, bruscamente interrotti, "si laurea come sfollata" (Ghiotti, 2016: 83), discutendo una tesi di laurea in letteratura italiana sul teatro di Verga, con il professore Natalino Sapegno. Il soggiorno romano rappresenta la ricerca di stabilità nella volontà costante di riconoscersi in un luogo e di appartenere ad una casa. La morte della madre, la prigionia e la latitanza del padre, il bombardamento della casa natale di Pisa,

i tanti eventi dolorosi la costringono ad un'autonomia precoce e coatta. Tali fatti, probabilmente, portano Luisa a percepire – con particolare acutezza – la precarietà e insieme la preziosità dei legami affettivi.

In fondo era proprio la riluttanza davanti all'assunzione di un legame che, pur partendo da motivi opposti, ci accomunava [...] In me era, invece, il bisogno di una famiglia mia, di una casa, di una vita scandita, nella fermezza degli affetti, dalla quotidianità delle abitudini che mi spingeva a progettarla con facilità e me ne faceva ritrarre al momento decisivo, per timore di sbagliare. (Adorno, 1962: 89)

A Roma l'Autrice vive un momento da lei stessa definito "cruciale" per la sua vita. In una giornata come tante, incontra a casa di amici comuni Cosimo Adorno – nome riconducibile anche in questo caso ad una mera finzione letteraria – un giovane scontroso e solitario che subito si innamora di lei.

Lo incontrai in casa dei miei cugini G. dove lo aveva condotto un suo articolo di letteratura. Stava a Roma, allora, per seguire [...] un corso all'università. [...] Abbagliata dalla luce di fuori vidi appena il bianco della sua camicia. Seppi poi che quegli stessi attimi erano bastati ai suoi occhi ambientati per classificarmi immediatamente prima nella graduatoria delle ragazze che aveva conosciuto. (Adorno, 1962: 29-30)

Da questo evento in poi, in una giornata apparentemente come le altre, nasce Luisa Adorno scrittrice. Il contatto con Cosimo racchiude in sé molto più che il semplice preludio di un legame coniugale. Il futuro marito rappresenta nella sfera personale – come di riflesso in quella letteraria – la finestra su un mondo nuovo. Si tratta di un universo che diviene nella scrittura dell'Autrice il protagonista e il destinatario di un "canto di amore verso una gente sana e onesta" (Etna, 1963). Il primo libro dell'Autrice – *L'ultima provincia* – tratta, difatti, del suo inserimento in una famiglia siciliana, una famiglia compatta che porta con sé ogni tradizione, anche quelle che in Sicilia si vanno

affievolendo. Luisa vive con gli Adorno per trenta lunghi anni, un arco temporale superiore a quello vissuto con i suoi genitori. Ogni parola dei suoi testi risente, in modo evidente, di questo aspetto.

[...] quando sono andata per la prima volta da fidanzata a Valverde che nel libro è chiamato Belverde... i contadini rimasero scandalizzati. Ma la Sicilia già mi piaceva moltissimo. Poi a poco a poco ho scoperto la generosità dei siciliani, quel parlare in dialetto che è una forma di riservatezza e pudore (Malatesta, 1990).

La famiglia monolitica dei suoceri, difatti, viene ben presto a rappresentare uno dei luoghi di elezione della vita e anche della narrativa di Luisa. Una dimensione, quella siciliana degli Adorno, che si colloca agli antipodi rispetto a quella vissuta da lei fino ad allora. Mila – professoressa pisana, di tradizione familiare “liberale”, intellettuale comunista e cattolica – poco a poco si fonde con la realtà che incontra lasciando sfumare ogni suo contorno, fino ad allora, saldamente mantenuto (Pampaloni, 1983).

“Che orrore con quel basco! Non vorrai che mio padre ti veda così?” In realtà il basco non mi donava, ma alla base della sua protesta c’era soprattutto il timore che quell’acconciatura scarna, inconsueta in una ragazza borghese, denunciasse quello che di me aveva taciuto. L’avevo messo quel giorno proprio nella speranza che, passando inosservato ai suoceri, servisse invece agli altri a distinguermi, a non confondermi col mondo a cui mi sarei avvicinata. (Adorno, 1962: 40-41)

Nel basco, simbolo di un’appartenenza ideologico-culturale ben definita, vi è il tratto distintivo di Mila Curradi. Accade però, nella sua vita, una sorta di “emancipazione a rovescio” (Ricorda, 1993), da una giovinezza vissuta in una condizione di autonomia e di indipendenza a una vita matrimoniale scandita da ritmi precisi e abitudini fortemente radicate. Un capovolgimento che si conclude con la vittoria della dimensione più tradizionale, una dimensione arcaica, quasi ancestrale. “Sono grata a questa famiglia

compatta”, afferma Luisa Adorno mostrando chiaramente il ruolo avuto nella sua vita da una “famiglia acquisita”, che l’ha tirata fuori dallo “sbatacchiamento” della guerra dandole il senso di cosa sia davvero la casa e la famiglia³.

Ma io, ad esempio, sono riuscita ad ottenere le mie libertà, paradossalmente, proprio vivendo per tanto tempo in quella famiglia patriarcale meridionale di cui parlo ne *L’Ultima provincia*, dove sono riuscita, dopo una serie di sbalottamenti qua e là, a organizzare una forma di vita quotidiana stabile che avevo sempre desiderato. In quella famiglia, proprio perché venivo considerata, come dire, “diversa”, potevo in fondo fare quello che volevo: i viaggi, le amiche... (Marrone, 1985)

Poi finalmente arriva per l’Autrice il momento della scrittura, un desiderio sopito negli anni, ma mai abbandonato del tutto. Una fantasia sempre presente, in quel modo latente che pungolava Luisa costantemente e che si manifestava attraverso le lettere prima di sbocciare nella narrazione vera e propria. L’inclinazione verso la narrativa prende piede solo in un secondo momento. Dalle varie testimonianze, lasciate da Luisa Adorno, si nota come lei credesse di poter finalmente iniziare a raccontare la sua vita solo dopo aver raggiunto un’identità personale forte e consolidata. In fondo anche la scelta dello pseudonimo da parte di Mila Curradi rientra in una logica di spazio libero e insieme protetto, e “dimostra una pietas verso il proprio bottino di ricordi” (Pellegrini, 2011). Appare significativo come l’Autrice voglia riconoscere ed eternizzare nella scrittura ciò che ha vissuto e come allo stesso tempo desideri arrivare a esprimere un’esigenza potente di distacco e di oggettività. “Non avevo particolari ambizioni, da giovane mi piaceva...scrivere per far ridere, questo sì. Tutta la vita rimuginata, rivissuta...C’è il dolore e c’è l’ironia” (Ghiotti, 2016: 93). Una narrativa, quella dell’Adorno, che rimanda costantemente a ciò che lei ha vissuto in prima

3 Dichiarazione di Mila Curradi rintracciabile in “Videointervista a Luisa Adorno” di Ernestina Pellegrini, fatta presso il Centro didattico televisivo di Ateneo ora CSIAF (all’interno del ciclo Videointerviste, Progetto Strategico dell’Università di Firenze, *Archivio delle Scritture femminili in Toscana dal 1861*, sotto la direzione scientifica di Maria Fancelli).

persona. È evidente come Luisa tenga fede all'idea secondo cui "tutta l'esistenza è pozzo da cui attingere" (Esposito M., 1996). Il suo esordio letterario si manifesta attraverso la collaborazione con varie riviste: *Il Mondo*, *Paragone*, *Indice e Abitare*. I primi scritti pubblici escono, infatti, su *Il Mondo* di Pannunzio. Una collaborazione breve e saltuaria che le dà la spinta necessaria per scrivere più a lungo e le permette di trasformare i brevi racconti in romanzi.

Il fatto che accettassero subito il mio "pezzo", quello del ministro che arriva di notte all'alloggio del prefetto, mio suocero, e deve essere ospitato nella stanza dove io giaccio con la bambina appena nata (entrato poi come altri a far parte dell'Ultima provincia), mi mise nello stato d'animo che in seguito mio figlio avrebbe espresso tornando a casa nei primi giorni di scuola media dopo essersi accorto che era sempre lui a rispondere: "Ma che so': un drago?". (Gerbino, 2002)

La rivista letteraria diretta da Pannunzio, quindi, diviene la molla necessaria tanto attesa. Ecco che Luisa Adorno può scrivere di sé. L'argomento della scrittura riguarda episodi in Prefettura che poi, successivamente, verranno inseriti all'interno del suo romanzo di esordio. Da ciò, infatti, nasce la sua prima opera: dall'unione, dall'accorpamento di brevi frammenti. Secondo Ernestina Pellegrini non è casuale che il suo esordio letterario, con il romanzo *L'Ultima provincia*, sia avvenuto proprio nel '62, a ridosso, quindi, della Neoavanguardia e del Gruppo 63 (Pellegrini., 2011). Un testo che inizialmente non riesce ad avere il giusto respiro. La svalutazione dell'Opera da parte dell'editore - Rizzoli- la conduce inoltre verso un momento di smarrimento professionale che si traduce in un silenzio letterario. L'apprezzamento della sua opera di esordio avviene però in un momento successivo. Leonardo Sciascia riconosce il valore artistico del suo primo romanzo, rilevando nell'Opera molteplici punti in grado di suscitare il suo interesse, tra questi il piglio ironico e vivace della scrittura. L'Autore inizia così a mettersi sulle tracce di Luisa. Operazione inizialmente condotta invano in quanto lei si firmava con pseudonimo. La scoperta di Mila

Curradi finalmente però avviene, e il contatto tra lei e Sciascia diventa realtà. In seguito al significativo scambio tra i due, Luisa Adorno esce dal silenzio letterario, grazie anche all'aiuto di Elvira Sellerio, donna con la quale inizierà un sodalizio professionale durato una vita intera. Nell'anno 1982, infatti, viene nuovamente pubblicata *L'Ultima provincia* con un diverso editore, questa volta si tratta proprio della casa editrice con i libri dalla copertina blu.

Il sodalizio con la coraggiosa casa editrice palermitana non è mai finito, da quel lontano 1982, attraverso momenti di grande difficoltà per l'editoria italiana e oltre la scomparsa di "donna Elvira", anima e fondatrice, insieme a suo marito fotografo Enzo, della Sellerio. (Ghiotti, 2016: 85)

Con Sciascia, intanto, il rapporto non si interrompe, continua a lungo, supera la vita stessa. L'omaggio nei suoi confronti – che tanto aveva capito di quella Sicilia da lei raccontata – si ratifica nel ruolo di presidentessa dell'Associazione Amici di Leonardo Sciascia, da lei ricoperto dall'anno 1996. Un impegno sentito che dura fino al 2000. "Iniziai come socio sostenitore dell'associazione, poi mi hanno vestita da presidente, anche se il vero motore rimane il nostro segretario generale e fondatore" (Esposito, 1998). L'amore per la Sicilia, terra che i due hanno in comune, intensifica la loro unione. L'isola tanto amata viene però temporaneamente messa da parte.

Il suo secondo romanzo, *Le dorate stanze*, viene pubblicato nel 1985, due anni dopo la ristampa della sua Opera di esordio. Si tratta di un libro nel quale si racconta quella vita che tanto intensamente ha vissuto e che rimanda agli anni toscani. "Dopo più di vent'anni sono riuscita a pubblicare gli appunti che prendevo da tanto sulla mia giovinezza" (Marrone, 1985).

Per quanto riguarda il nuovo libro, non parlerei esattamente di nostalgia, ma di un desiderio di salvare la giovinezza attraverso il racconto di tutte le amicizie, che ancora conservo. Ma c'è anche il dolore, il riesame di certe condizioni femminili che comprendo meglio di allora. (Marrone, 1985)

Un testo che appare quasi come un antefatto dell'*Ultima provincia*. Nonostante la successione temporale editoriale delle opere veda come seconda *Le dorate stanze*, è vero anche che – da un punto di vista biografico – i fatti ivi raccontati precedono quelli del primo romanzo.

La sua terza opera *Arco di luminara*, pubblicata da Sellerio nel 1990, nasce invece da una costante e volontaria rielaborazione del proprio materiale memoriale. “Penso che tornerò a scrivere proprio sulla famiglia di quell'uomo eccezionale che era mio suocero o su mio marito, che sinora se l'è fatta franca... Perché questo è ormai il mio mondo” (Marrone, 1985). È in quel pensiero che prende forma, per poi distendersi sulla pagina, il nuovo affresco di Luisa Adorno.

Nuova e diversa è invece la tematica del suo quarto romanzo. *La libertà ha un cappello a cilindro* viene presentato al pubblico nel 1993. Si tratta, questa volta, di una Luisa itinerante alla scoperta di Paesi dell'Est. Secondo la modalità da lei tanto amata, quella epistolare, l'Autrice racconta ciò che i suoi occhi vedono e in particolar modo ciò che la sua memoria trattiene.

Sicché, dicevo, ti sono tornati in mente, dopo quasi vent'anni, i miei appunti sulla Russia e avresti voglia di rileggerli e curiosità di sapere anche delle persone che erano con me, di quelle rimaste laggiù... Perché non li pubblicai?! O bella, anche tu me lo chiedi ora! Non sei la sola, oggi, dei pochi amici a cui li detti a leggere e di cui nessuno, allora, mi spinse a farlo. (Adorno, 1993: 11)

Con le seguenti Opere, *Come a un ballo in maschera* (1995) e *Sebben che siamo donne* (1999), l'Adorno continua ad “attingere al pozzo dell'esistenza”, a lei tanto caro per la sua scrittura. Tra il 1995 e il 1999 Sellerio pubblica il quinto e il sesto romanzo dell'Autrice. In una struttura a capitoletti, evidenziata da una titolazione ricca di significato, Luisa ripercorre ricordi vicini mescolati a quelli più lontani.

L'Ultima provincia e Arco di luminara sono i libri degli anni felici, coi figli bambini, i figli ragazzi, i suoceri (trent'anni ho

vissuto con loro), le antiche, familiari domestiche. Sono i libri in cui scopro la Sicilia e la sicilianità di cui comincio col ridere e finisco con l'amare, riamata. D'altronde se *Le dorate stanze*, Come a un ballo in maschera, Sebben che siamo donne mi ridanno l'infanzia, la giovinezza, gli innamoramenti, i viaggi e soprattutto l'amicizia, La libertà ha un cappello a cilindro, coi continui ritorni ai paesi dell'est a testare il polso del socialismo, mi riporta alla passione politica, al gusto del rischio, dell'avventura, della lotta⁴.

Una carriera letteraria che si conclude, per il momento, con *Foglia d'acero*, edito nel 2001 e *Tutti qui con me* nel 2008. Si tratta delle ultime testimonianze di scrittura dell'Autrice. *Foglia d'acero: il diario ritrovato* è la sua opera esperimento. Questo romanzo, infatti, si distacca per i contenuti da quelli precedenti. Luisa rispolvera un testo di Daniele Pecorini-Manzoni dal titolo *Foglia d'acero. Scene di vita in Corea e in Giappone durante la guerra russo-giapponese (1904-1905)* riadattandolo alle sue esigenze. Adorno pertanto ripropone l'opera e lo fa arricchendolo di contributi propri: annotazioni e commenti attraversano l'intero romanzo. Così facendo il suo sperimentalismo raggiunge il culmine massimo e un diario non suo diviene la vera essenza, il vero protagonista, del proprio racconto. In *Tutti qui con me*, suo ultimo romanzo pubblicato, l'Autrice torna a raccontare di sé. L'Opera rappresenta una sorta di testamento letterario dell'Autrice. "Ma il tempo dello scrittore ha questa particolarità: in lui tutto dura contemporaneamente e di tutte le cose passate egli crea un presente continuo" (Adorno, 2008). Un'appendice, posta all'inizio del capitolo introduttivo dell'ultimo romanzo, che racchiude molto del significato più profondo della sua scrittura. In un presente continuo l'Autrice rivive i momenti vissuti e chiama a raccolta "amici di un'esistenza intera" quasi per un ultimo saluto, un congedo letterario difficile a realizzarsi per una donna che la vita prima ancora che vissuta l'ha raccontata. Si noti come ogni elemento significativo per lei diventa racconto. Tale procedimento avviene per mezzo di un "tono sempre bonariamente sarcastico" (Dondoli, 1990). È possibile concludere pertanto che la cifra

4 Cfr. Redazione virtuale di La libreria di Dora, "Le lampadine di Mila", cit.

stilistica che caratterizza l'intera opera dell'Adorno sia l'ironia. Essa appare come il filo conduttore di tutti i suoi romanzi. Risulta interessante, inoltre, quanto la sua letteratura sia scevra di ogni tipo di inserimento in correnti letterarie a lei contemporanea. Luisa infatti non si colloca tra le fila dei Neorealisti, nonostante il dopoguerra da lei sia stato vissuto in prima persona, come non si riconosce nella Neoavanguardia, nonostante i suoi romanzi siano stati pubblicati all'inizio degli anni 60. A conclusione di questo ritratto, tracciato brevemente, appare evidente un ulteriore aspetto di notevole interesse: il parziale silenzio della critica. È possibile individuare infatti come la critica a lei contemporanea abbia dato maggiore spazio ai romanzi di esordio rispetto agli ultimi. Si noti come a partire dal 1993 – anno di pubblicazione di *La libertà ha un cappello a cilindro* – i critici non abbiano risposto con lo stesso entusiasmo dell'inizio, lasciando pertanto in ombra gli ultimi cinque romanzi. Da Walter Pedullà a Sandra Petri, passando per Benedetti, Ioli, Malatesta, Cherchi, Memmo e Padovani, molti sono stati i critici, nonché giornalisti, che hanno accolto positivamente i primi romanzi dell'Autrice. Di numero decisamente inferiore sono state invece le recensioni relative alle sue ultime opere: tra queste ricordiamo quelle scritte da Monastera, Onofri e Aldo Rossi. È possibile concludere che la scrittura di Luisa Adorno, seguendo l'ordine arbitrario della propria memoria, ci delinea un ritratto semplice ma efficace di un'Autrice del XX secolo che come lei stessa dichiara in una sua intervista: “il più delle volte non parla del come e del perché ma, molto più semplicemente, scrive” (Garroni, 1985).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Adorno, L. (1962). *L'ultima provincia*, Milano: Rizzoli.
 Adorno L., (1985). *Le dorate stanze*, Palermo: Sellerio.
 Adorno L., (1990). *Arco di luminara*, Palermo: Sellerio.
 Adorno L., (1993). *La libertà ha un cappello a cilindro*, Palermo: Sellerio.

- Adorno L., (1995). *Come a un ballo in maschera*, Palermo: Sellerio.
- Adorno L., (1999). *Sebben che siamo donne*, Palermo: Sellerio.
- Adorno L., (2001). *Foglia d'acero*, Palermo: Sellerio.
- Adorno L., (2008). *Tutti qui con me*, Palermo: Sellerio.
- Benedetti L., (2014). La poetica del sorriso. Conversazione con Luisa Adorno. *Testo e Senso*. (14).
- Cherchi C., (23 maggio 1990). Riso di donne per salvare il carabiniere. *L'Unità*.
- De Vito B., (1998). Mila: "Conta prima vivere, perché io scrivo la vita". *Il Gazzettino*.
- Dondoli L., (1990). Le nostre storie non finite. In *Storia, Antropologia e Scienze del linguaggio*. Fascicolo 3.
- Etna G., (7 marzo 1963). - Un romanzo siciliano – L'ultima provincia. *La Sicilia*.
- Esposito M., (16 marzo 1998). Luisa Adorno: "La Sicilia, un pozzo colmo di momenti di affetto e gioia". *Giornale di Sicilia*.
- Garroni S., (aprile 1985). Una scrittrice per sé. *Noi donne*.
- Gerbino A., (23 luglio 2002). Intervista. Il mio viaggio nella memoria. *Stilos*.
- Ghiotti G., (2016). *Mesdemoiselles: le nuove signore della scrittura*, Roma: Giulio Perrone Editore.
- Ioli G., (luglio-settembre 1987). << Le dorate stanze >> di Luisa Adorno. In *Riscontri*. N.3.
- Malatesta S., (12 maggio 1990). Intervista a Luisa Adorno. *Repubblica*.
- Memmo F.P., (20 gennaio 1984). "Briosa gente di provincia". *Giornale di Sicilia*.
- Marrone G., (22 aprile 1985). L'amicizia sentimento poco frequentato. *Giornale di Sicilia*.
- Monastra R.M., (2000). La scrittura femminile e il tempo, appunti in margine a "Sebben che siamo donne...di Luisa Adorno". In *Itinerari*. N.1.

- Onofri M., (28 luglio 199). “Il colore della memoria. Racconto di una vita vissuta due volte, recensione a *Sebben che siamo donne...*”. *Diario*.
- Padovani P., (26 settembre 1985). “Le dorate stanze della gioventù”. *Paese Sera*.
- Pampaloni G., (18 settembre 1983). Profondo Sud. *Il Giornale*.
- Pedullà W., (2 agosto 1985). “La vita placata delle donne”. *Avanti!*.
- Pellegrini E., (2011). Le piccole prospettive di Luisa Adorno. In *Dina Ferri e altre scrittrici toscane tra Ottocento e Novecento* (pp.73-80). Società editrice fiorentina.
- Petrignani S., (1 luglio 1990). “Bacio da strega”. *Panorama*.
- Ricorda R., (1993). Io scrivo la vita e rivivo la vita scrivendo. *Interventi sulla letteratura italiana: l'occhio e la memoria*, Editore del Sole: Palermo.
- Rossi A., (1963). Sei tesi per la stagione narrativa. *Paragone*.

**VIRGINIA TEDESCHI TREVES: UN LEGADO ENTRE
TRADICIÓN Y MODERNIDAD**

**VIRGINIA TEDESCHI TREVES: A LEGACY BETWEEN
TRADITION AND MODERNITY**

Salvatore BARTOLOTTA

María Angélica GIORDANO PAREDES

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

RESUMEN

La evolución histórica de los roles femeninos en la sociedad ha sido siempre motivo de reflexión, debates políticos y adversidades filosóficas entre lo que era y lo que tenía que ser, una oscilación entre pasado, presente y futuro; o lo que es lo mismo, entre tradición y modernidad. En este apartado encaja muy bien el pensamiento crítico, conservador y vanguardista de la escritora Virginia Tedeschi Treves, quien, por su filiación personal con la familia Treves, destacados editores milaneses, consiguió desarrollar su talento literario y formarse intelectualmente, pasando de la literatura infantil al ensayo feminista, desde una visión conservadora de la mujer en su primera obra *Il regno della donna* (1879) hasta una total madurez filosófica e intelectual en *Le donne che lavorano*, su último ensayo, publicado en 1916, un verdadero legado para la literatura femenina del siglo XX.

Palabras clave: Virginia Tedeschi Treves, tradición, modernidad, roles, emancipación.

ABSTRACT

The historical evolution of female roles in society has always been a reason for reflection, political debates and philosophical adversities between what was and what had to be, an oscillation between past, present and future; or what is the same, between tradition and modernity. In this section, the critical, conservative and avant-garde thinking of the writer Virginia Tedeschi Treves fits very well, who, through her personal affiliation with the Treves family, prominent Milanese editors, managed to develop her

literary talent and develop intellectually, moving from children's literature to feminist essay, from a conservative vision of women in her first work *Il regno della donna* (1879) to a full philosophical and intellectual maturity in *Le donne che lavorano*, her last essay, published in 1916, a true legacy for women's literature twentieth century.

Keywords: Virginia Tedeschi Treves, tradition, modernity, roles, emancipation.

1. INTRODUCCIÓN

La lucha por la igualdad de género y los derechos de las mujeres, a finales del siglo XIX, fueron un claro legado para la literatura posterior de principios del siglo XX y la producción a lo largo del mismo. Aquellos años fueron difíciles y contradictorios entre los que creían en una sociedad más justa e igualitaria y los que mantenían un pensamiento claramente conservador. Polémicas relacionadas con el divorcio, el voto femenino y los derechos políticos, sociales y civiles de las mujeres, entre ellos, la equidad laboral y la libre participación en la vida social, llevaron a una profunda implicación femenina con consecuencias determinantes para el futuro de la sociedad. Fue el inicio de una dura y acertada batalla que aún sigue en pie en un proceso que a la historia le ha costado mucho asimilar; considerando que la mayoría de las sociedades europeas son patriarcales por naturaleza y tradición.

En este entramado político y sociocultural, específicamente italiano, fueron muchas las mujeres que se decantaron por el activismo e iniciaron una lucha dinámica y silenciosa a favor de los derechos robados por una filosofía, arcaicamente radicalizada, en un pensamiento religioso de origen bíblico. Este legado se ha mantenido a lo largo de los siglos como un yugo, cuyo peso ha aplastado el pensamiento y la voz femeninas, sometiendo a la mujer a la voluntad masculina e ignorando su gran valor histórico en cuanto a inteligencia, sensibilidad, valentía y progreso científico.

En 1869, el diputado Salvatore Morelli, el mayor defensor italiano de los derechos naturales de la mujer en el siglo XIX, resaltaba, en su libro *La donna e la scienza o la soluzione del problema sociale*, el rol femenino, a lo largo de la historia, como apoyo científico para el desarrollo de la humanidad, definiendo a la mujer de la siguiente manera:

Ecco che è la donna: nè questa opinione è parto di cervello stravagante o ironicamente bizzarro; ma della più gran mente e del più gran cuore del mondo, e se ben si consideri, mette radice in quell'assieme di facoltà razionalmente svolgentesi a perfezione, che noi appelliamo natura umana; mette fondo negli stessi due testamenti dei quali s'inusbergano gl'immodesti soverchiatori dell'umana società (Morelli, 1869: 12).

Para Morelli, la mujer representaba una perfecta conjunción entre sentimiento y pensamiento, dos virtudes necesarias para el desarrollo equilibrado de la naturaleza humana en beneficio del progreso de la humanidad; cuestionando, de otra parte, las teorías vigentes sobre la moral y explicando el significado de la igualdad en cuanto a valores éticos y sociales. De la misma manera, sostenía que no había razones históricas ni naturales válidas para relegar a un segundo plano el contributo femenino en todos los ámbitos de la sociedad, ya que era de amplio conocimiento público que la mujer podía desarrollar las mismas competencias en todos los sectores; e incluso, implicarse mucho más en la organización familiar (Morelli, 1869).

Finchè a lei non è assegnato come doveroso, come necessario ed imprescindibile il compito che emerge dalla posizione razionale impostale dalla natura nella triplice missione luminosamente chiarita innanzi, non vi à speme di rimuovere la famiglia e la società dallo stupido andazzo di confinarla ignorante nella sfera dell'ago e del fuso in preda di funesti pregiudizii, o d'istruirla poco e male. Per costringere dunque il senso morale della privata e della pubblica coscienza, debbono prima i legislatori delle nazioni civili riconoscere la personalità giuridica e i diritti che le competono. Debbono essi i primi proclamarne l'emancipazione

dall'ignoranza, dai pregiudizii, e da quella perfida morale, che la giuoca, la deturpa, e la corrompe additandole meta suprema l'ubbidienza passiva, la cieca ubbidienza che rende le donne d'indole più tollerante infelici per tutta la vita, e le più risentite scherno e ludibrio dell'ingiusta società (Morelli, 1869: 283).

De estas palabras se deduce que en ese momento la sociedad tenía claras evidencias de la labor femenina y de sus capacidades, por lo que era necesario que se hiciera justicia y se modificaran las leyes para que la mujer pudiera ejercer libremente en todos los campos, sin ningún tipo de limitación o discriminación de género. En esa lucha, Morelli dejó una huella imborrable que marcó un inicio jurídico de cambios y controversias, que desembocó en políticas que posteriormente beneficiaron a la mujer, otorgándole el derecho al voto y la libre injerencia en el campo laboral; además, de la consecución del divorcio, aunque con notables dificultades que no terminan de precisarse dos siglos más adelante.

Adentrándonos ahora en la esfera intelectual femenina de la época, según Laura Guidi (2004), nos encontramos con elementos muy concentrados en los roles tradicionales: maternidad, educación de los hijos y vida familiar. La mujer resaltaba sus funciones de madre virtuosa y educadora; y fue en este campo de trabajo que obtuvo más libertad y derecho de opinión ya que era considerado el espacio en el que mejor sabía moverse por su condición natural de madre. Así empezó el legado cultural de muchas maestras que aprovecharon la oportunidad para salir de las paredes domésticas y demostrar sus capacidades intelectuales, aunque bastante limitadas a ese ámbito educativo. Sin embargo, tuvieron, de esa manera, la posibilidad de abarcar más sectores profesionales como la escritura y el periodismo, salto que, muchas de ellas, se atrevieron a dar.

La partecipazione femminile alla formazione dell'opinione pubblica e alla cultura letteraria e scientifica nell'Italia post-unitaria segue, spesso, un percorso strategico che dai temi delle relazioni familiari, dell'infanzia, dei sentimenti, approda a quelli della patria, dei doveri civici, dei rapporti tra le classi, riformulando la rappresentazione della sfera privata e del ruolo

femminile in termini patriottici, e, al tempo stesso, esprimendo una rappresentazione femminile della patria intessuta di valori morali e religiosi e di sensibilità sociale (Guidi, 2004: 16).

2. VIRGINIA TEDESCHI TREVES: TRADICIÓN Y MODERNIDAD

En ese contexto, Virginia Tedeschi Treves inició su carrera literaria, embebiéndose en la literatura infantil y juvenil de la época y siguiendo el modelo patriótico recién ofrecido por la nueva Italia unida que pretendía ser ejemplo de comportamiento social y moral, en una sociedad completamente renovada, aunque con profundas raíces conservadoras de las que la mujer seguía siendo relegada y discriminada. Sin embargo, ella fue una de las grandes afortunadas por su filiación matrimonial con la familia Treves, propietarios de la editorial italiana más famosa de la época. En 1870 se casó con Giuseppe Treves, quien le dio la posibilidad de escribir y publicar todas sus obras en la editorial, bajo el seudónimo de Cordelia, y a la que ella también contribuyó a sostener económicamente gracias a la dote que su familia, de buena posición social, aportó a la unión matrimonial. Fue una mujer exquisita y elegante, de refinado gusto y de intensa vida social, activista y valiente propulsora de la lucha por los derechos de las mujeres, al igual que muchas de sus coetáneas, también escritoras, aunque menos afortunadas que ella.

Su primera novela, *Il regno della donna* (1879), reflejaba una mentalidad bastante conservadora de la mujer, estrechamente relegada a las labores domésticas, lugar reservado a su condición sexual que asimilaba con gran resignación y satisfacción como la mayoría de las mujeres del siglo XIX; pero esa convicción se fue desvaneciendo paulatinamente, con el paso de los años y la evolución de la sociedad. A lo largo de toda su vida experimentó la capacidad para realizar todo tipo de actividades, tanto dentro como fuera del hogar, y ella fue el mayor ejemplo con sus polifacéticas etapas: activista, periodista, novelista, ensayista, editora y por supuesto, ama de casa. Toda esa madurez, personal e intelectual, fue la raíz que propició un importante cambio en la concepción de

la función femenina en la sociedad del recién estrenado siglo XX: la sociedad había evolucionado y con ella la mujer; por lo que era necesario asumir esa realidad y hacerla efectiva en un escenario de profundas raíces patriarcales; pero en el que empezaba a surgir una nueva mentalidad de fuertes tendencias positivistas y de una clara aceptación científica.

Los treinta y cuatro años que transcurrieron entre la publicación de *Dopo le nozze* y *Le donne che lavorano* marcaron una importante evolución en el pensamiento de la escritora, claramente definido entre dos siglos. En 1916, poco antes de morir, salió a la luz el ensayo que reivindicaría todos esos derechos y que sería el principal legado para las escritoras del siglo XX. Se trataba de *Le donne che lavorano*, un compendio de atributos que la mujer era capaz de desarrollar para demostrar sus habilidades, ya no como necesidad de supervivencia, sino como satisfacción y realización personales; cambiando así, la mentalidad de tantos siglos de historia y de debates sobre el rol de la mujer en la sociedad. De hecho, en el prólogo que firmó con el seudónimo de Cordelia, la escritora le explicaba a sus lectoras - que imaginaba sorprendidas por su cambio de actitud - la importancia de cambiar las ideas para adaptarlas al nuevo contexto social en el que estaban viviendo.

L'esistenza della donna si fa sentire anche fuori delle pareti domestiche e ci si accorge che la più numerosa metà del genere umano esiste, e forse in un prossimo avvenire la donna non si contenterà più di essere una macchina per far figliuoli o una bambola da salotto; ma mostrerà che nella lotta libera delle forze individuali ha anch'essa il diritto di combattere per la propria indipendenza. Ed è certo che il progresso dei tempi ha tanto mutato l'ambiente in cui viviamo, che la condizione della donna deve mutare per forza delle circostanze inevitabilmente; solo resta a sapersi se ciò si potrà fare in breve o lentamente; ma dato l'impulso, non si potrà più ritornare indietro, come non si può impedire ad un torrente di scendere la china dei monti e andare al suo destino (Tedeschi Treves, 1916: 1-2).

En el prólogo de *Dopo le nozze*, en cambio, recordaba la importancia primordial de cuidar del hogar y ocuparse de la

familia, manteniendo bajo control la vida conyugal, la educación de los hijos y las buenas relaciones con la familia política adquirida mediante el matrimonio (Tedeschi Treves, 1882).

La donna quando si sposa non è che un essere innocente che ha seguito sempre la volontà dei genitori, e sul principio il marito non avrà altro da fare che continuar l'opera dei genitori, iniziarla a quella vita nuova per lei, sorreggerla, aiutarla e consigliarla, non dico calcolarla una bimba, ma non deve lasciarle un'assoluta libertà d'agire fin che non ne abbia ben conosciuta l'indole e le aspirazioni. Perciò dovrà occuparsene e dirigerla colla propria esperienza e cercare di foggiarla un po' a suo modo, ed avrà così fatto un gran passo per essere felice; naturalmente dovrà lottare alle volte con delle testoline abbastanza bizzarre e guastate dalla soverchia indulgenza dei genitori, dovrà raddrizzare alcune pieghe cattive e rinforzare le buone, ma con modi gentili e con buona volontà potrà ottenere ciò che desidera, specialmente da una persona che lo ama ed altro non cerca che piacergli in tutto e per tutto (Tedeschi Treves, 1882: 15-16).

En ese periodo de tiempo, delimitado por dos siglos, el pensamiento de la autora avanzaba y se adaptaba a esa nueva sociedad que reclamaba la voz femenina más allá de los quehaceres domésticos. Sobre esa línea, quería que las mujeres fueran más libres e independientes y menos oprimidas; ya que dedicándose al trabajo contribuirían al bienestar de sus hijos (Tedeschi Treves, 1916).

Ese contraste de ideas, en el pensamiento de Virginia Tedeschi Treves, era una clara demostración de la inteligencia humana, sin distinción de género, que consiguió entender los mensajes de la sociedad, los asimiló mediante la reflexión y terminó aportando nuevas ideas para mejorarlos, contribuyendo así, al ciclo evolutivo de la especie humana que se mantenía en continua transformación como la misma autora afirmaba (1916:17): “Non voglio dire che ora non esiste più famiglia, ma è molto mutata da quello ch'era una volta, basta dare uno sguardo al passato per accorgersene”. Ella era consciente de la realidad que vivía, de cómo el mundo había cambiado en esos últimos años; y no solo lo admitía sino

que se hacía partícipe de la evolución, madurando interiormente y demostrando que la mujer había conseguido importantes avances y ya no era posible retroceder, que era el momento de reconocer las capacidades de ésta en todos los ámbitos; pero que también era necesario tener paciencia y saber esperar porque se trataba de un proceso muy largo que sólo acababa de empezar (Tedeschi Treves, 1916: 3-4):

Col lavoro intanto, la donna potrà emanciparsi economicamente dall'uomo e rendersi indipendente; e fatto il primo passo gli altri verranno da sè senza scosse o battaglie. Finchè la donna si limiterà a chiacchierare e discutere, non farà molto cammino, ma se coll'opera mostrerà di saper far bene un lavoro finora riserbato all'uomo, tutti s'inchineranno al fatto compiuto e nessuno oserà dire che la donna non è adatta ad un genere di lavori in cui i fatti hanno provato il contrario. È naturale che per ottenere anche qualche piccola concessione, c'è molto da lottare e molto cammino da fare.

Para Virginia Tedeschi Treves la mujer había dejado de pertenecer a su marido para evolucionar e independizarse, siguiendo su propio camino y haciendo lo que más le gustaba; convirtiéndose, así, en una mujer libre y capaz de tomar las riendas de su propia vida, más allá de las limitaciones que tanto antropólogos como filósofos habían hecho de ella un ser inferior al hombre, educada en un ambiente restringido que no le permitía el desarrollo exhaustivo de la inteligencia ni la total manifestación de todas sus habilidades y capacidades (Tedeschi Treves, 1916). Era necesario que empezara a liberarse de esos yugos y emprendiera el camino del trabajo, la única vía que le permitiría demostrar todas sus cualidades. Y, como bien dice Antonella Cagnolati (2014:16):

es necesario concienciarse de que no solo es necesario dominar perfectamente los complejos instrumentos indispensables de la producción artística sino poseer la valentía de aventurarse en un universo que se percibe como una conformación proclive a

paradigmas masculinos, y por ello difícilmente accesible a las mujeres.

Era, por lo tanto, una cuestión de adaptación y asimilación de los contextos en los que, independientemente del género, se podía circular en cualquier dirección. Al respecto, Virginia Tedeschi Treves, introducía el papel de la mujer en la formación universitaria, como un factor novedoso, a partir de 1870, cuando ésta fue admitida en la universidad; y aunque empezó navegando entre incertezas y prejuicios, consiguió demostrar, en poco tiempo, su valía y habilidad, en el caso concreto, por ejemplo, de las ciencias de la salud

i professori confessano che le ragazze, oltre ad avere un contegno serio, sono più studiose, più diligenti e riportano migliori classificazioni dei loro compagni. In conseguenza i ragazzi si trovano avviliti e spinti a far meglio, poi colla società delle signorine s'ingentiliscono [...] (Treves Tedeschi, 1916: 102).

El hecho de que la mujer participara activamente en la vida universitaria hacía que la competencia fuera más estricta y exigente, modificando las conductas y activando la calidad, tanto de la enseñanza como de las profesiones porque, como bien decía Morelli (1869: 62-63): “il tempo delle usurpazioni è ormai tramontato, ognuno deve avere quel che gli spetta, perché i ghiribizzi sfumano, e la Storia coi fatti rimangono per affermare il diritto di ciascuno!”.

Toda esa ideología, moderna y científica, además de ampliamente progresista, apareció en las páginas de su última obra, un ensayo que plasmó una nueva forma de ver, considerar y respetar a la mujer, ya transformada por la misma evolución de la sociedad. De hecho, en el capítulo dedicado a las mujeres abogadas, persistía en la idea de que las mismas tenían que ser valientes y persistentes para poder conseguir sus derechos “soltanto per avere il diritto d’esercitare l’avvocatura la donna ha dovuto lottare in tutti i paesi d’Europa, tanto che, se non avesse avuto una bella forza di resistenza, si sarebbe ritirata dall’arringo scoraggiata e vinta (Tedeschi Treves, 1916: 114).

Por todas estas razones y dificultades, la misma historia italiana ha intentado minimizar, o incluso, eliminar, la presencia femenina a lo largo de la lucha en las diferentes facetas de la vida pública; ya que “gli schemi consueti mal si adattano a dare conto del fatto che la storia delle donne, per mezzo di una massiccia visibilità nei vari ambiti della vita sociale nel corso di tutto l’Ottocento, è divenuta anche la storia della modernizzazione del paese” (D’Agostino, 2009: 192).

Morelli defendía, rotundamente, esos derechos naturales, demostrando que la mujer era la promotora de la evolución del hombre ya que lo había creado, educado y sostenido a lo largo de toda su vida; por lo tanto su contribución científica era innegable (Morelli, 1869), así como la lucha por la consecución de sus derechos.

Care signore, il mondo è di chi se lo sa prendere. Se voi volete la vostra posizione giuridica, dovete conquistarvela. Profittate del momento in cui l’Italia volge a migliori destini, immischiatevi nell’azione rivendicatrice, e propognate il vostro dritto propugnando la libertà e l’unità della patria, che prelude la grande unità e la libertà del genere umano, mercè la soppressione delle barriere e delle guerre internazionali. Prima che questa generazione finisca di cadere lentamente, stupidamente a pezzi a pezzi nell’abisso dell’eternità, riscuotetevi, associatevi con le consorelle d’oltremonti e d’oltremari per imporre ai legislatori una legge moralizzatrice ed emancipatrice, per tirare alla mensa della luce le madri operaie, che vivono cieche e postre nei miasmi delle città e negli ardori delle campagne, e proclamando con la Religione della Scienza l’esaltamento del proprio sesso, aggiungere alle virtù naturali che vi decorano, l’aureola sublime d’un epopea rigeneratrice! (Morelli, 1869: 292-293).

En cuanto al rol de las mujeres en la política, sabemos que tuvieron una participación activa aunque desconocida para la historia, ya que fue empañada por el repudio masculino en revoluciones como la de 1848 en la que mantuvieron una ardua participación patriótica a través del periodismo. Y en Italia, fueron muchas las que sostuvieron las ideas de Mazzini y lucharon por la

unidad de una nueva nación más justa e igualitaria. Sin embargo, las leyes italianas seguían prohibiendo la participación activa de la mujer en la vida pública. Hubo que esperar muchos años, hasta que en 1919, se aprobó una ley en la que se consentía a las mujeres la libre decisión, independientemente de la autorización del marido, de ejercer todas las profesiones y de acceder a los empleos públicos, excepto todo lo relacionado con las vinculaciones políticas y jurídicas, de las que se excluían (Musani, 2012). Era lamentable que se excluyeran a las mujeres de una función para la que estaban perfectamente capacitadas. Así lo sostenía Virginia Tedeschi Treves en su ensayo *Le donne e il lavoro*, en el capítulo dedicado a la mujer en la política (1916: 129-130).

Nessuno può negare alla donna delle serie altitudini a ben governare uno Stato e lo provano tutte le regine delle quali narra la storia, le quali meglio dei re che le avevano precedute riuscirono, colla fermezza di carattere e colla saggia arte di governo, a rendere i loro popoli forti e potenti. Del resto che cosa è una nazione se non una grande famiglia? E come la donna sa ben governare la propria casa, amministrare le proprie sostanze, non c'è una ragione perchè non sia capace non solo di governare da sè, ma non possa almeno aver voce in capitolo in ciò che riguarda il governo del suo paese. Si parla continuamente di giustizia e di umanità, ma intanto si esita a riformare il codice così antiquato e ingiusto verso la donna.

Para la autora se trataba de una mentalidad anticuada y de una actitud claramente misógina, considerando que la mujer había demostrado que era capaz de llevar a cabo cualquier actividad, en igualdad de condiciones, debido a su inteligencia, y no era justo que se le excluyera también de participar en el sufragio siendo parte de una sociedad en la que contribuía con sus bienes y su contundente actividad laboral (Tedeschi Treves, 1916).

Si hay un sector en el que las mujeres han destacado por sus grandes méritos es en el de las artes, y más precisamente, en el terreno de las letras. La literatura ha sido siempre un instrumento para la lucha a favor de la igualdad de derechos.

È certo che la letteratura femminile ha fatto in pochi anni passi da gigante, anche i più accaniti detrattori della donna riconoscono in lei serie altitudini per la letteratura romantica e poetica. Si trova che unendo immaginazione più fervida e più delicato sentimento, può nel romanzo far vibrare una nota speciale; se ancora non vogliono concederle il vanto di toccare le più alte cime, i suoi scritti vengono letti, lodati ed apprezzati, e nella schiera degli scrittori può vantarsi d'aver conquistato un posto glorioso vincendo molti pregiudizi che da quel campo la tennero lontana per molto tempo (Tedeschi Treves, 1916:142).

3. CONCLUSIÓN

Para terminar, hemos visto como la mujer italiana, específicamente, a lo largo de los últimos dos siglos y medio ha sido protagonista activa de sus propios desafíos y ha conseguido, debido a su persistencia, los derechos naturales que la naturaleza le ha otorgado; pero no debe cejar en su cometido. Así lo manifestó Virginia Tedeschi Treves, a principios del siglo XX, cuando apenas vislumbraba un advenir que no tuvo la posibilidad de vivir pero que contribuyó, con su obra y su voz, a divulgarlo a la posteridad y a contribuir con la causa común de todas las mujeres, como decía Morelli “d’oltremonti e d’oltremari”; y a creer en la inteligencia, capaz de generar progreso y bienestar, mirando siempre hacia el futuro. Ese fue el legado que la escritora dejó a sus compatriotas del siglo XX (Tedeschi Treves, 1916: 90):

[...] io vorrei che la donna capace potesse aver la soddisfazione di creare il lavoro, spargerlo per il mondo e con lotte e sacrifici affermarsi anche in questo campo; ma per riuscirvi dovrà essere molto forte, perchè deve lottare colla diffidenza che la circonda, coi pregiudizi inveterati e non basta che dia prova tutti i giorni del suo valore, deve fare sforzi inauditi per poter vincere, attirare l’attenzione sulla sua opera e fare in modo di essere tenuta nella considerazione che merita.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barbi, R. (2018). Da Virginia a Cordelia: storia di una donna capace di evolversi. *Graphomania*. Recuperado de <https://blog.graphie.it/2018/07/07/cordelia-virginia-teseschi-treves> [Fecha de consulta: 03/05/2019].
- Bianchi, E. (2011). *Mondo piccino e le collane per l'infanzia della Treves*. Milán: Università degli Studi di Milano.
- Cagnolati, A. (2014). Vidas en el espejo. La educación en la escritura autobiográfica de las mujeres. Presentación. *Espacio, Tiempo y Educación*, 1(1), 15-30.
- Calabrese, S. (2011). *Letteratura per l'infanzia. Dall'unità d'Italia all'epoca fascista*. Milán: Bur.
- Carrarini, R. & Giordano, M. (1993). *Bibliografia dei periodici femminili lombardi 1746-1945*. Milán: Editrice Bibliografica.
- Casa Editrice Fratelli Treves (2010). Lo straordinario percorso editoriale dei fratelli Giuseppe ed Emilio Treves. *Letteraturadimenticata.it*: Recuperado de <http://www.letteraturadimenticata.it/Treves.htm> [Fecha de consulta: 03/05/2019].
- D'Agostino, D. (2009). Las revolucionarias. Literatura e insumisión femenina. En E. González De Sande & Á. Cruzado Rodríguez (Eds.), *Scrittura ed emancipazione femminile nell'Ottocento italiano* (pp. 183-194). Sevilla: ArCiBel Editores.
- Franchini, S. (2007). *Editori, Lettori e Stampa di moda. Giornale di moda e di famiglia a Milano dal "Corriere delle Dame" agli editori dell'Italia unita*. Milán: Franco Angeli.
- Giuliaci, L. (2013). L'istruzione femminile nei collegi d'educazione. En C. Lacaita & M. Fugazza, *L'istruzione secondaria nell'Italia unita 1861-1901*, (pp. 210-219). Milán: Franco Angeli.
- Guidi, L. (2004). *Scritture femminili e Storia*. Nápoles: Clio Press.
- Morelli, S. (1869). *La donna e la scienza o la soluzione del problema sociale*. Nápoles: Società Tipografico-Editrice.

- Musiani, E. (2012). *Educarsi, educare. Percorsi femminili dalla casa alla città*. Roma: Aracne editrice.
- Tedeschi Treves, V. (1882). *Dopo le nozze*. Milán: Fratelli Treves Editori.
- Tedeschi Treves, V. (1892). *Piccoli eroi. Libro per i ragazzi*. Milán: Fratelli Treves Editori.
- Tedeschi Treves, V. (1916). *Le donne che lavorano*. Milán: Fratelli Treves Editori.
- Verdirame, R. (2009). *Narratrici e Lettrici (1850-1950). Le letture della nonna dalla Contessa Lara a Luciana Peverelli con testi rari e documenti inediti*. Padua: Libreriauniversitaria.it.
- Volpato, G. (2015). Tedeschi Treves Virginia. *Il Condominio News*. Recuperado de <http://www.ilcondominionews.it/?p=7403> [Fecha de consulta: 03/05/2019].

**EL DESTINO DE LAS MAESTRAS EN LA OBRA DE CLARICE
GOUZY TARTUFARI**
**THE DESTINY OF THE MASTERS IN THE WORK OF CLARICE
GOUZY TARTUFARI**

Salvatore BARTOLOTTA

María Gracia MORENO CELEGHIN

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

RESUMEN

Gran parte de la extensa producción de Clarice Gouzy Tartufari es un claro reflejo de la situación en la que vivían las mujeres italianas a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX: a pesar de recibir una educación tradicional e inmovilista que las marginaba a los roles exclusivamente femeninos de esposa, ama de casa y madre, muchas de ellas intentaron luchar a favor de la emancipación femenina compartiendo los anhelos de otras muchas mujeres europeas. Clarice Gouzy fue, además de escritora, maestra. En este artículo se analizarán dos de sus novelas cuyas protagonistas aspiran a dedicarse a una de las pocas profesiones que permitían a las mujeres que vivieron a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX gozar de cierta emancipación económica. En *Maestra* (1887) y *Ebe* (1902), la escritora retrata a la sociedad de la época con una aguda capacidad de observación ofreciendo al lector una clara muestra de todos los impedimentos, explícitos e implícitos, que las mujeres encontraban en su lucha por la adquisición de sus derechos como personas y ciudadanas.

Palabras clave: Clarice Gouzy, mujer, maestra, sociedad, feminismo.

ABSTRACT

Much of the extensive production of Clarice Gouzy Tartufari is a clear reflection of the situation in which Italian women lived in the late nineteenth and early twentieth century: despite receiving a traditional and immobile education that marginalized them to roles exclusively feminine wife, housewife and mother, many of

them tried to fight in favor of female emancipation sharing the wishes of many other European women. Clarice Gouzy was, as well as a writer, a teacher. This paper will analyze two of his novels whose protagonists aspire to dedicate themselves to one of the few professions that allowed women who lived at the end of the 19th century and at the beginning of the 20th century to enjoy a certain economic emancipation. In *Maestra* (1887) and *Ebe* (1902), the writer portrays the society of the time with an acute capacity for observation, offering the reader a clear sample of all the impediments, explicit and implicit, that women found in their struggle for acquisition of their rights as individuals and citizens.

Keywords: Clarice Gouzy, woman, teacher, society, feminism.

Maestra y escritora, poetisa y dramaturga, Clarice Gouzy nació el 14 de febrero de 1868, en una Italia recientemente estrenada como nación tras su unificación¹. La relación entre el padre Giulio (francés y protestante) y su madre, Maria Luisa Servici (cuya familia pertenecía a la baja nobleza, se había visto obstaculizada por las diferencias económicas y religiosas sorteadas gracias a la conversión al catolicismo por parte de Giulio, lo que, finalmente, permitió la celebración del matrimonio. La infancia de Clarice estuvo marcada por el temprano fallecimiento de sus progenitores cuando ella contaba con tan solo cinco años. Estas circunstancias la obligaron a abandonar Roma, ciudad en la que nació, junto a sus hermanos Carlo y Roberto, para trasladarse a la campiña de la provincia de Pesaro, y vivir con el abuelo materno y, posteriormente, con su tío Alfonso. La vida del campo y una educación rígida y austera pero transmitida con sincero afecto, permitió que Clarice viviera una infancia serena, a pesar de su temprana orfandad. En una de sus obras, *Il gomitolo d'oro* (1924), recrea con rasgos autobiográficos esta época de su vida.

1 La unificación italiana fue sellada oficialmente el 17 de marzo de 1861. La proclamación del Reino de Italia fue posible tras librarse la segunda guerra de la independencia, en el marco del período conocido como *Risorgimento*.

Consiguió muy joven el diploma de maestra en Pesaro. Su estancia en la ciudad (a la que llegó en 1880) le permitió nutrir aún más su interés hacia la literatura (ya surgido durante su infancia, cuando recibió de sus preceptores las bases de su educación) con las lecturas de autores como Verdi, Alardi, Rousseau y Metastasio. Antes de casarse con Vincenzo Tartufari, y de establecerse definitivamente en Bagnore sul Monte Amiata², en la provincia de Grosseto (Toscana), transcurrió una breve estancia en Roma, adonde acudió precisamente para ocuparse de la edición de su primera obra narrativa, *Maestra* (1887).

Como otras autoras de su misma época (Anna Vertua, la Marquesa Colombi, Sofia Bisi Albini...), colaboró en diferentes revistas, publicando en ellas buena parte de sus obras, así como artículos y reseñas en publicaciones de Turín (*Nuova Antologia* o *La Donna*), Roma (*La Riconoscenza* y *Fanfulla della domenica*) o de Bari (*Rassegna pugliese*).

Aunque sus primeros pasos en campo literario se encaminaron hacia la poesía, con composiciones publicadas en distintas antologías³, sin embargo, será como narradora y autora de piezas teatrales como será mayormente reconocida, incluso en el extranjero, al ser traducidas varias de sus obras al francés y al alemán.

Su producción teatral se sitúa en la misma línea que el drama burgués de su época, aunque se evidencia su posición crítica hacia temáticas como el del papel de la mujer. Como afirma D'Alessio (2002):

nelle commedie, in particolare, la Gouzy si dimostra capace di fondere una ironica grazia con la serietà dell'impegno, esercitando gli strumenti di una garbata critica nel trattare temi di attualità, come, per esempio, quello, da lei prediletto, del ruolo della donna.

2 Localidad en la que fallecería el 3 de septiembre de 1933.

3 Se trata de: *Versi* (1893), *Versi nuovi* (1894), *Vespri di maggio* (1897) y *A Giuseppe Verdi in morte della moglie* (1897), todas ellas fiel reflejo del estilo tardío romántico de aquel período.

Entre sus obras teatrales⁴ es relevante destacar la comedia *Le modernissime* (1902), en la que Clarice Gouzy manifiesta una actitud moderada en relación al rol de la mujer, distanciándose de otras posturas más radicales. Aunque su postura fuera mesurada, ello no significa que Clarice Gouzy fuera una mera espectadora de cuanto ocurría a su alrededor: contribuyó públicamente a la denuncia del estado de sometimiento por parte de la figura masculina de forma activa, como cuando pronunció en el “Lyceum” de Roma una conferencia titulada *La canzonettista*, en la que auspica una sociedad de la que las mujeres formaran parte, completamente integradas, libres e independientes.

Respecto a su obra, de acuerdo D’Alessio, la escritora fue capaz de trazar las características de algunos de sus personajes con particular agudeza, gracias a su capacidad para ahondar en los rasgos psicológicos de los mismos, en especial a las mujeres o a los ancianos, como en *Fungaia* (1908) o *All’uscita del labirinto* (1914). En efecto, especialmente en sus obras narrativas, Clarice Gouzy potenció sus cualidades literarias como “tejedora” de historias y “constructora” de personajes, enmarcados en las ciudades y campiñas italianas, retratando en ellas la sociedad de su propia época. Gouzy fue una autora prolífica⁵ en cuya obra, en especial en su narrativa, se prodigó en realizar un análisis de la sociedad preciso y minucioso, hasta el punto de que algunos expertos ven en ella rasgos del estilo de Balzac (D’Alessio, 2002).

En la mayoría de sus novelas, la educación represora, las rígidas normas sociales, acaban impidiendo a las mujeres soñar y luchar para conseguir sus anhelos y ambiciones de manera que, cuando se atreven a intentarlo, el sentimiento de culpa y el miedo a las consecuencias (soledad, marginación, reprobación)

4 Además de *L’eroe* (1904) y *Suburra*, que fueron traducidas al alemán, escribió tanto comedias como dramas, entre los que se encuentran: *Logica* (1900), *Modernissima* (1900), *Dissidio* (1901), *Arboscelli divelti* (1901), *La salamandra* (1906), *Lucciole sulla neve* (1907), *La testa di Medusa* (1910) e *Il marchio* (1914).

5 Entre las principales, destacan: *Roveto ardente* (1901), *Il volo di Icaro* (1908), *Il miracolo* (1909), *Eterne leggi* (1911), *L’albero della morte* (1912), *Il giardino incantato* (1912), *Rete d’acciaio* (1919), *Il dio nero* (1921), *Il mare e la vela* (1924), *La nave degli eroi* (1927), *Lampade nel sacrario* (1929), *L’Imperatrice dei cinque re* (1931), *Ti porto via!* (1933).

provocan que renuncien y que den marcha atrás, para volver a una vida previsible, a un destino gris trazado por otros. Y ese es el desenlace de su primera obra, *Maestra* (1887), en la que Gouzy describe la lucha de Ginevra, una joven perteneciente a una familia humilde cuyo anhelo es convertirse en maestra y poder llevar una vida económicamente independiente para ayudar a sostener a su familia. Sus esfuerzos se ven recompensados cuando obtiene el título y es destinada a su primera escuela en un pequeño pueblo. Sin embargo, la vida con la que tanto ha soñado es destrozada por el acoso que sufre por parte del alcalde de la localidad y por la inevitable maledicencia de sus vecinos. Ginevra, sin fuerzas, vencida por los convencionalismos y por el sufrimiento, decide renunciar a sus sueños y abandona el ejercicio de su profesión para casarse y llevar una vida “regular”, protegida y amparada por un marido que la proteja. De nuevo, la protagonista sufre la presión cruel y despiadada por parte de las instituciones y las figuras que representan el poder -autoridades y vecinos- con el fin de evitar que logre ser una mujer libre, independiente, emancipada y, sobre todo, feliz.

Las tristes vicisitudes sufridas por Ginevra no diferían en absoluto de la realidad que vivían las maestras en la Italia de finales del siglo XIX. Como señala Dal Passo (2003: 9):

Mal pagati, privi di uno stato giuridico, molte volte (specie nei comuni minori) alla dipendenza di amministratori poco sensibili, costretti ad una serie di attività e di servizi extrascolastici, quasi privi di una solida preparazione professionale e culturale, con classi numerosissime, i maestri e le maestre sono gli autentici missionari di una società e di una classe politica che li nutre di retorica, di nazionalismo, di etica del dovere.

En efecto, los dirigentes políticos de la Italia postunitaria consideraron a los maestros y a las maestras como figuras propagandísticas de la nación italiana que, además de alfabetizar a los niños y a las niñas y de enseñarles los conocimientos mínimos para su instrucción básica, debían inculcarles los valores patrióticos y jerárquicos de la nueva sociedad que había que

instruir y construir⁶. A las maestras, además, se les atribuyó un papel aún más gravoso. De acuerdo con Covato (2012:167):

[...] la «donna» apparve subito al ceto dirigente di allora e agli intellettuali attenti alle questioni scolastiche, il soggetto naturalmente destinatario di una missione rivolta all'alfabetizzazione dei ceti popolari, in una prospettiva di salvaguardia dell'ordine morale e delle gerarchie sociali. La vocazione magistrale venne descritta con grande enfasi e le fu attribuita la stessa sacralità del ruolo materno.

La autora enfatiza un aspecto fundamental en la cuestión, y es que la sociedad italiana, aun admitiendo la necesidad de una gran cantidad de maestras para alfabetizar e instruir a los niños y niñas de la Italia recientemente unificada, les exige a las mujeres que ejerzan tan “sagrada” misión, sean paladinas del “orden moral” y, por supuesto, respeten la jerarquía social establecida. Por otra parte, es precisamente la profesión de maestra, junto con la de enfermera o modista, la que la sociedad patriarcal permite ejercer a las mujeres de la pequeña y mediana burguesía para que sigan perpetuando su función de madres y cuidadoras, al igual que lo hacen en casa. Pero no se trataba solamente de que las jóvenes maestras llevaran una vida recatada, sino que debían estar en posesión de un requisito imprescindible para poder ejercer: obtener (y, sobre todo, conservar) el certificado de moralidad emitido por las autoridades municipales de la localidad donde estaban destinadas. Como señala Covato (2012:174):

L'attestato di moralità rilasciato dal sindaco, necessario per insegnare, rappresentava un ulteriore strumento di discriminazione, reso più insidioso dai forti pregiudizi esistenti nei confronti di donne che si avventuravano in una vita autonoma, segnata spesso dalla solitudine.

6 Precisamente la idea de la construcción de una identidad italiana es sintetizada por la famosa frase atribuida al político italiano Massimo D'Azeglio (1798-1866): “Fatta l'Italia bisogna fare gli italiani”. El escritor Edmondo De Amicis lo reflejó en su exitosa obra *Cuore* (1886).

Es evidente que el futuro profesional de las jóvenes maestras quedaba en manos del juicio, raramente imparcial, de los miembros del consejo municipal y sus vidas dependían de su veredicto. De acuerdo con la autora (2012:177):

il potere esercitato dai sindaci, con il rilascio o meno dell'attestato di moralità, diventava spesso uno strumento di discriminazione basato, nel caso dei maestri, sul ricorso a motivazioni di tipo politico e, nel caso delle maestre, ad argomentazioni di tipo morale.

Precisamente en *Maestra*, Gouzy describe cómo la joven protagonista se ve obligada a abandonar la escuela y el pueblo donde le habían asignado su primer destino por culpa del acoso a la que se ve sometida por el alcalde de la localidad. Su vergonzosa persecución y posterior venganza tiraron por la borda los años de esfuerzo y sacrificio por parte de Ginevra y los de su familia. Y señaló el declive de la joven que se vio obligada a regresar a su casa, humillada y con los sueños rotos por el egoísmo, la arrogancia y la falta de sensibilidad de quien debía ser ejemplo para la comunidad.

Clarice Gouzy manifiesta ya en esta su primera novela un notable talento literario para ahondar en los entresijos de los deseos de sus personajes, a los que describe con agudeza y profundidad, sin caer en la artificiosidad literaria. Por otra parte, *Maestra* es un micro retrato de las distintas clases sociales y figuras representativas de la Italia post-unitaria: la clase popular, encarnada por la familia de Ginevra, en especial por la madre Maddalena, que se afana en sacrificios para sacar a su hija de la pobreza; la alta burguesía, representada por la familia milanese que finalmente no la contrató como institutriz; o el joven Rodolfo, intelectual burgués acomodado, voluble, falso y egoísta, quien no duda en echar a Ginevra de su vida cuando ya no la necesita. Sin olvidar a las figuras del alcalde y del cura del pueblo al que es destinada, retratados por Gouzy como mezquinos, ruines y retrógrados. Precisamente, el alcalde es el personaje masculino descrito en mayor profundidad: la aguda mirada de la autora nos

aporta un buen número de matices de su personalidad – indolente, mujeriego, vulgar, insensible - que lo convierten en un acosador en el más actual significado del término: “sazio ormai delle robuste e grassocchie campagnuole, di cui poteva usufruire a suo bell’agio, aveva un debole spiccatissimo per le donne magroline e delicate, tantoché la sua giovane dipendente gli produsse subito la più gradita impressione” (Tartufari, 2008:12). El día de la fiesta en casa del alcalde, Gouzy hace una certera descripción de sus deseos libidinosos:

Giacomo la guardava con insistenza e sentiva un desiderio pazzo ed irresistibile di stringere nelle braccia quel corpicino flessuoso. Non era amore, ciò si comprende, era desiderio reso più pungente dall’immensa disparità degli anni, dal riserbo che fino allora si era imposto e dal contegno di Ginevra, a cui l’ingenua spensieratezza dei suoi diciotto anni congiunta ad una innata riservatezza ombrosa, dava un fascino da inebbriare (Tartufari, 2008:13).

Hasta que se ofrece a acompañarla a casa y, en la escuela, inicia el episodio del acoso:

L’incidente della mattina, il vino bevuto che gli scaldava il sangue e gli annebbiava leggermente le idee, il trovarsi solo di notte colla giovinetta in quella stanza fiocamente illuminata dalla candela, tutto contribuiva ad esaltarlo ed a togliergli la ragione.

Ginevra, spaventata dall’espressione strana che il viso di Giacomo veniva assumendo, volle chiudersi nella sua stanza; ma egli, indovinandone l’intenzione, le sbarrò il passo e se la strinse al seno sollevandola come una piuma.

«Mi lasci, mi lasci» supplicava lei, colla voce strozzata dall’emozione, ma egli reso frenetico, non ascoltava ed aveva preso a baciarla furiosamente sui capelli, sul collo e sulle guancie. Gli sforzi stessi che Ginevra faceva per isvincolarsi lo irritavano e gli davano le vertigini (Tartufari, 2008:14).

A quince años de distancia de su primera novela, Gouzy aborda de nuevo la temática con *Ebe* (1902). En esta ocasión,

tanto el desenlace como el desarrollo de la trama no son tan descorazonadores como los vividos por Ginevra. Es cierto que la joven Ebe, la protagonista, cae en el desánimo tras la muerte de su amado padre, pero logra sobreponerse gracias al afecto y al sostén de los personajes secundarios que la rodean. Todos ellos son magníficamente retratados por las dotes de una Gouzy más experimentada como narradora, minuciosa conocedora del alma humana.

El feliz desenlace de esta novela se produce gracias a que todos los personajes que acompañan a Ebe desprenden una nobleza de ánimo de la que carecen casi todas las figuras que influyen en la vida de Ginevra, por lo que las dudas y la incertidumbre por su futuro tras la muerte del padre, son disipadas por los sabios consejos de las personas de su entorno. En primer lugar, su madre Clementina:

[...] realizzava il tipo della donna, quale dovrebbe essere in ogni condizione sociale: una creatura di forza e di bontà, che attraversa la vita col cuore armato di coraggio e la voce amabile d'indulgenza; con l'anima imperterrita e l'occhio pietoso; esercitando il sacrificio come un privilegio di cui si è gelosi e facendo sì che la costante abnegazione sia lieve e insensibile agli altri (Tartufari, 1902: 67).

Ella representa el tipo de mujer abnegada y valerosa, ama de su casa, sabia consejera de su marido y educadora comprensiva de sus hijos: un ideal de mujer que Clarice Gouzy respeta, admira y defiende, muy acorde con la posición moderada de muchas de sus coetáneas. Y su hermano Vittorio: honesto e íntegro como su padre, quien admira la valentía y la dignidad en la mujer, como demuestra en estas palabras que dirige a su hermana pequeña:

«Credi tu che una donna non creda e non sappia essere eroica? Non calunniare il tuo sesso, Ebe. Hai osservato nostra madre questa sera? [...] Ha pensato agli altri prima che a sé ed ha trovato nel suo cuore la forza di imporsi alla sventura. È facile mostrarsi buoni e dolci nei giorni lieti» (Tartufari, 1902:107-108).

Sin olvidar a la señorita Antiferri, que, da a Ebe sabios consejos sobre la vida y sobre el papel de la mujer, tanto madre como educadora. Este personaje es uno de los más significativos de la novela y representa el modelo de mujer luchadora que, de llevar una vida acomodada, cayó en desgracia, pero supo reponerse y salir adelante con dignidad:

Allorchè io, in seguito alle vicende che tu conosci, mi trovai spogliata di ogni fortuna, avevo due strade aperte davanti a me: una che sembrava la continuazione di quella percorsa fino allora, ma che mi avrebbe obbligata a perenni transazioni con la mia dignità, a mille piccole bassezze, a ripieghi umilianti, alla recitazione di una commedia a braccia, in cui avrei dovuto sopportare sforzi inauditi, senza pervenire ad ingannare nessuno, nemmeno me stessa; l'altra più angusta, più aspra, e disagiata, ma dove avrei potuto camminare a testa alta, facendo il passo secondo la gamba, chiedendo tutto al mio coraggio e nulla all'altrui pietà. Ho scelto quest'ultima strada senza esitare, ho studiato in un'età in cui lo studio può parere ridicolo agli sciocchi, ho combattuto il pregiudizio, ho debellato il falso amor proprio, e la perdita di adulazione di molti, che corteggiavano la mia ricchezza, è compensata ad usura dall'amicizia di pochi che stimano la mia persona. Credi, Ebe, io ho guadagnato nel cambio (Tartufari, 1902:179-180).

Estas mujeres, son las que junto a la directora del colegio en el que acaba ejerciendo de maestra, se convertirán en su guía y ejemplo a seguir. Fuertes, luchadoras, cada una en un ámbito de la vida, constituyen un modelo para la joven Ebe y para las lectoras de Clarice quienes podían identificarse con la joven protagonista y embeberse de las enseñanzas que Gouzy transmite a través de personajes tan rectos y modélicos. Buena parte de las reflexiones de la directora del colegio en el que Ebe llega a trabajar, versa sobre las obligaciones de los maestros. En las siguientes palabras, la directora ensalza la profesión de la enseñanza como un sacerdocio al que hay que dedicar cuerpo y alma en una profesión con un elevado deber de responsabilidad hacia los niños y niñas, las familias y el Estado:

«Chi l'autorizza a venire qui, distratta, svogliata, senza entusiasmo per il suo apostolato d'insegnante, senza un programma tracciato per le sue lezioni, senza l'energia della volontà, che è come il fluido con cui noi possiamo dominare e piegare al bene la volontà dei nostri bambini?».

Ebe chinò il capo, non trovando parole da opporre.

«Dico i nostri bambini, intenda bene, signorina, perché le alunne che entrano nella nostra scuola hanno il diritto di assorbire ogni nostro pensiero e ogni nostra cura, dal momento che noi abbiamo, meditatamente, scelto la missione di educarle, e dal momento che noi abbiamo, liberamente, contratto l'obbligo, verso lo Stato che ci paga e verso le famiglie che ci stimano, di fare il nostro dovere senza incertezze, senza improvvisi scatti di sentimentalità morbosa, senza alti e bassi nocivi alla serenità dell'ambiente, senza transazioni e stanchezza; ma con un esatto concetto delle nostre forze, con saggio e misurato impiego delle nostre energie, con la sicura compostezza di chi deve servire ad altri di guida e di sostegno.

L'insegnamento è un sacerdozio, signorina, e il sacerdote, se non vuole macchiarsi di simonia, deve collocare la propria fede al disopra di qualsiasi considerazione interessata» (Tartufari: 1902, 154-155).

Y recuerda a la joven Ebe el deber de cumplir con la “sagrada” misión de instruir a los futuros ciudadanos de un país recientemente libre y constituido:

«[...] non basta, per mettersi in regola con la sua coscienza di professionista, trascorrere qui le ore imposte dal regolamento; ma che quelle ore bisogna saperle e volerle spendere proficuamente a vantaggio della scolaresca. Le bimbe affidate oggi alle nostre cure, saranno donne domani, e noi avremo la nostra parte di responsabilità nelle loro azioni avvenire. Veda, signorina,» disse la direttrice, che si era alzata in piedi, «quando penso al male e al bene che ciascuna di noi può fare, insegnando, rimango compresa di orgoglio e di sgomento. L'Italia sta attraversando un periodo di prova al cospetto del mondo. Era essa matura per la libertà? Era essa degna di riordinarsi a nazione? [...] e l'avvenire è là, in quelle aule, dove alcune di noi entrano svogliate, quasi umiliate, senza riflettere che siamo appunto noi, noi le modeste operaie

dell'insegnamento, che lavoriamo a preparare i materiali per la futura storia del nostro paese»

«Lei non è nata per l'insegnamento? Sia pure. Di ciò nessuno potrà farle colpa, perché varie sono le attitudini dello spirito e varie le esigenze dei temperamenti; ma, fino a quando la sorte non le permetta di percorrere un'altra via, lei deve camminare alacramente per quella che le è stata imposta dalla necessità. È questione di rettitudine» (Tartufari, 1902:156-157).

Clarice Gouzy describe en sus obras cómo era la situación de la mujer en la Italia de finales del siglo XIX y principios del XX: sometida a las rígidas reglas ancestrales que la encasillaban entre las cuatro paredes domésticas como hija, hermana, esposa y madre. En ellas, las protagonistas de las obras de Gouzy, eran vigiladas y sometidas por una figura masculina, ya sea esta un padre, un hermano, un marido, un alcalde, un hijo, un sacerdote o, incluso figuras femeninas que encarnaran las mismas ideas patriarcales. La mirada crítica de Gouzy está firmemente basada en la convicción de que las mujeres no tienen por qué seguir encasilladas en los tradicionales roles y pueden romper esa jaula de cristal en la que se veían encerradas a la fuerza como hijas, hermanas, esposas o madres. En sus obras, las protagonistas anhelan ser dueñas de sus vidas, escuchar los dictados de sus corazones y perseguir sus sueños. Las lectoras de finales del siglo XIX y principios del XX, así como las de hoy en día, se apiadarían de esas jóvenes que sufrían, luchaban y caían extenuadas bajo el peso de las rígidas normas sociales. Pero también se sentirían identificadas con ellas y, como ellas, dirigirían su mirada hacia ellas mismas, escuchando las voces de su interior, esas voces que, tan claras, Clarice supo exponer en sus obras.

En definitiva, toda su producción es fiel reflejo de los principios que regían la sociedad de su época, profundamente tradicional en los roles que debían ejercer los hombres y las mujeres y que, en consecuencia y desde la más tierna infancia, eran educados para perpetuarlos. Sin embargo, a caballo entre los siglos XIX y XX, las nuevas corrientes emancipadoras que agitaban Europa y EEUU acabarían renovando el estancado espíritu de la sociedad

patriarcal reinante en Italia. Y escritoras, maestras, mujeres como Clarice Gouzy, contribuyeron con su vida y su obra a que así fuera.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberti, Paolo (2015). Clarice Tartufari. *Liber Liber*. Recuperado de <https://www.liberliber.it/online/autori/autori-t/clarice-tartufari/> [Fecha de consulta: 03/05/2019].
- Bernardini Napoletano, F. (1998). Scritture femminili per l'infanzia tra Ottocento e Novecento. En AA.VV., *Inchiostri per l'infanzia: letteratura ed editoria in Italia dal 1880 al 1965* (pp. 13-19). Roma: De Luca
- Buck, C. (1992). *Bloomsbury Guide to Women's Literature*. Londres: Bloomsbury Publishing.
- Caesar, A. H. (2002). About Town: The City and the Female Reader, 1860-1900. *Modern Italy*, 7(2), 129-41.
- Covato, C. (2012). Maestre d'Italia. Uno sguardo sull'età liberale. *Storia delle donne*, 8: 165-184. Recuperado de <http://www.storiadelledonne.it/wp-content/uploads/2009/03/covato2012.pdf> [Fecha de consulta: 03/05/2019].
- D'Agostino, D. (2010). Escritoras italianas para la infancia. En E. González De Sande y Á. Cruzado Rodríguez (Eds.), *Rebeldes literarias* (pp.267-280). Sevilla: ArCiBel Editores.
- D'Alessio, C. (2002). Gouzy, Clarice. *Treccani. Dizionario Biografico degli Italiani*, (58). Recuperado de [http://www.treccani.it/enciclopedia/clarice-gouzy_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/clarice-gouzy_(Dizionario-Biografico)/) [Fecha de consulta: 03/05/2019].
- Dal Passo, F. (2003). Storia della scuola italiana. Capitolo Primo. Il sistema scolastico dalla fase preunitaria all'Italia unita (1848-1948). *Semestrale di Studi di Ricerche e Geografia* 1, 3-28. Recuperado de <http://www.semestrale-geografia.org/index.php/sdg/article/view/442/404> [Fecha de consulta: 03/05/2019].
- Pinto, V. (2017). *La terra ritrovata: Ebreo e nazione nel romanzo italiano del Novecento*. Turín: Free Ebrei.

- Rossini, D. (2015). *Donne e propaganda internazionale. Percorsi femminili tra Italia e Stati Uniti nell'età della Grande Guerra*. Milán: Franco Angeli.
- Tartufari, C. (1887). *Maestra*. Roma: Ed. Tip. Perino. (2008²). Progetto Manuzio (Ed.). Recuperado de https://www.liberliber.it/mediateca/libri/t/tartufari/maestra/pdf/maestr_p.pdf [Fecha de consulta: 03/05/2019].
- Tartufari, C. (1902). *Ebe*. Palermo: Sandron. Recuperado de <https://archive.org/details/ebe00tartufari/page/n2> [Fecha de consulta: 03/05/2019].

EUROPEAS DEL SIGLO XX

**SLAVES WILL BELIEVE THAT CHAINS ARE PROTECTORS: MINA
LOY, MATRIMONIO Y LIBERACIÓN**
**SLAVES WILL BELIEVE THAT CHAINS ARE PROTECTORS: MINA
LOY, MARRIAGE AND LIBERATION**

Claudia CAÑO RIVERA
Universidad de Sevilla

RESUMEN

Mina Loy fue una de las grandes escritoras modernistas olvidadas por el tiempo. Artista multidisciplinar y feminista, vivió una vida bohemia en la que estableció relación con los representantes de las grandes corrientes artísticas de su época.

En este artículo, se resumirán las circunstancias histórico-biográficas de su figura poética, con el fin de analizar el cuestionamiento que Loy hace del papel de la mujer en la institución matrimonial. Se estudiarán principalmente dos obras: “The Effectual Marriage” y “Feminist Manifesto”. En el primer texto encontraremos una sátira de una relación matrimonial, donde Loy lleva a cabo una crítica magistral de la construcción política de los géneros, ridiculizándolos mediante lo que Pound llamó *logopoeia*: “una danza de la inteligencia entre palabras e ideas” (1918:57).

Nuestro análisis, por tanto, se verá reforzado por las diferencias entre las obras seleccionadas para este estudio: mientras que el tono de este primer poema será primordialmente satírico, en el manifiesto encontraremos consignas mucho más radicales que proponen manera clara y sin trabas un replanteamiento de la institución matrimonial con el objetivo de liberar a la mujer del yugo del género.

Palabras clave: Mina Loy, Modernismo, matrimonio, feminismo.

ABSTRACT

Mina Loy was one of the greatest modernist writers forgotten by time. Multidisciplinary artist and a feminist woman, she lived the life of the bohemia alongside the representative figures of the

most important artistic movements of the time.

In this paper, the historic and biographic circumstances of her poetic figure will be briefly established, with the aim of analysing Loy's questioning of women role in the institution of marriage. Two texts will be fundamentally studied: "The Effectual Marriage" and "Feminist Manifesto". The first one embodies a satire of a married couple, where Loy performs a masterful critique of the political construction of gender, by ridiculing them through what Pound called *logopoeia*, that is the "dance of the intelligence among words and ideas" (1918:57).

Therefore, the analysis will be reinforced by the differences between the texts selected for this study: while the first poem's tone is essentially satiric, radical slogans will be found in the manifesto, which poses, clearly and without restrains, a reformulation of the institution of marriage with the aim of liberating women from the yoke of gender roles.

Key Words: Mina Loy, Modernism, marriage, feminism.

1. INTRODUCCIÓN

Nacida en Londres, Mina Loy se marchó muy joven a estudiar arte en Múnich y París, donde conocería a su primer marido, trasladándose ambos más tarde a Florencia. Allí, la autora establecería lazos con el Futurismo italiano, que influiría profundamente en su obra. Se afincó en Nueva York y acabó por obtener la nacionalidad estadounidense, convirtiéndose así en americana de adopción, pues si bien Inglaterra la había visto nacer, las estrictas normas sociales y la férrea disciplina victoriana familiar hicieron que abandonase el país tan pronto como le fue posible.

Los temas recurrentes en la primera etapa poética de Loy, sus poemas de 1914 a 1920, que R. L. Conover recoge bajo el título "Futurism x Feminism: The Circle Squared", giran en torno a la reivindicación de una nueva feminidad, más libre, abordando de manera directa temas como la maternidad o la sexualidad. En este artículo, nos centraremos concretamente en abordar sus ideas

sobre la relación matrimonial, pero sin olvidar la importancia de estos temas anteriormente mencionados, pues se conjugan en un todo entrelazado e indivisible.

Habiendo sido forzada a casarse siendo todavía joven debido a un embarazo inesperado, según explica Prescott (2010), el matrimonio cobrará una importancia primordial en la biografía de la autora, que repetirá, aun sin saberlo, el destino e historia familiar, pues su madre sufrió la misma suerte. Es interesante abordar el desarrollo del tema dentro de dos textos opuestos en cuanto al tono: “The Effectual Marriage” y “Feminist Manifesto”.

2. “THE EFFECTUAL MARRIAGE” Y LA SÁTIRA SOCIAL

The Effectual Marriage fue escrito en 1915, tras su affaire con el escritor futurista Giovanni Papini, y narra la “insípida” relación de Gina y Miovanni. Ya desde el subtítulo del poema podemos ver el claro tono irónico que inundará el texto, pues parece querer ocultar las trazas autobiográficas de sus nombres tan solo intercambiando una letra de cada uno (como si así nadie fuese a darse cuenta de quiénes son los verdaderos protagonistas de la historia). Este recurso es utilizado también en otros poemas, como “Lions’ jaws” (donde Papini se convierte en Bapini) o “Giovanni Franchi”. La ironía autobiográfica alcanza su climax en el primer verso de la segunda estrofa: “Gina and Miovanni who they were God knows”¹.

El poema fue mencionado en el artículo escrito por Ezra Pound en 1918 para la sección “Others” de la revista *The Little Review* donde comenta la poesía de Mina Loy y Marianne Moore. Titulado “A List of Books”, describía la poesía de Loy como “logopoeia”, “poetry that is akin to nothing but language, which is a dance of the intelligence among words and ideas and modifications of ideas and characters” (Pound, 1918:57), citando, además, “The Effectual Marriage” como un claro ejemplo de esta técnica. Loy construirá una inteligente sátira que ironizará los roles de cada

1 Citado de Loy, M. (1997) *The Lost Lunar Baedeker* (Roger L. Conover ed.). Manchester: Carcanet Press Limited. Todas las futuras referencias a los textos de Loy serán extraídas de la misma fuente.

género en la relación matrimonial a través de esta modificación de ideas y caracteres.

Tanto tanto Esther Sánchez-Pardo como Annrose Fitzgerald comparten una idea esencial sobre la poética de la autora: la importancia de lo material en la poesía de Loy.

For Loy's poetry, and especially for the lives of her female characters, there is no such thing as a vision of a culture in which the materials of middle-class domesticity do not characterize a significant component of the human experience – even when they hinder the spiritual development and intellectual pursuits of her female characters (Fitzgerald, 2015:99).

Como explican ambas autoras, los objetos cobrarán un papel primordial en el poema, pero no solo ayudarán a reflejar las circunstancias sociales y genéricas en las que se desarrolla la narrativa, sino que, además, trascenderán su primera significación, aportando así un segundo plano, una segunda lectura que enriquecerá la crítica que construye la autora. La figura de la puerta, al inicio del poema, es un claro ejemplo de esto, ya que adquiere una doble significación a través del juego de palabras:

The door was an absurd thing
Yet it was passable
They quodidienly passed through it
It was this shape (versos 1 – 4)

Según explica Pound, la logopoeia “employs words not only for their direct meaning but it takes count in a special way of habits of usage, of the context *we expect* to find with the word, its usual concomitants, of its known acceptances and of ironical play” (Pound, 1931:25-26). De nuevo, la descripción de algo tan “cotidiano” y a la vez “absurdo” como puede ser una puerta, su forma, puede ser extrapolada a la descripción de la rutina diaria a través de la cual “pasan” cotidianamente, casi sin darse cuenta, o como propone Carolyn Burke (1997) utilizada como metáfora

para referirse al umbral del encuentro sexual al que cada día concurren.

Otro de los elementos materiales que se destacan en el poema serán las ventanas, como veremos en la siguiente estrofa:

In the evening they looked out of their two windows
Miovanni out of his library window
Gina from the kitchen window
From among his pots and pans
Where he so kindly kept her
Where she so wisely busied herself
Pots and Pans she cooked in them (v. 11 – 17)

En estos versos, la ventana y el espacio que las enmarca (la biblioteca y la cocina respectivamente) no solo construyen una sólida descripción de la realidad de la clase media, sino que, en un plano simbólico, hacen referencia a la perspectiva a través de la que cada género contempla la vida: Miovanni, el hombre, a través de su ventana intelectual, en la biblioteca, y Gina, la mujer, a través de la ventana de la cocina.

Adquieren también en el poema gran importancia los pequeños objetos, de uso diario, que aportan realismo y vivifican la narrativa. Uno de estos objetos son las “ollas y sartenes” (pots and pans) con los que cocina Gina, mencionados por primera vez en el verso 14. Es interesante analizar el cuidado paralelismo que encontramos en la estrofa: si los versos 12 y 13 están dedicados a Miovanni y Gina, los versos 15 y 16 ejercen igual función, y se acaba, en ambos casos con la referencia a los cacharros de cocina. Siguiendo a Kouidis (1980), que remarca la importancia de los sonidos a la hora de construir la sátira en la poesía de Loy, podemos afirmar que la aliteración de los versos refuerza esta coincidencia genérica, pues se reserva para el verso protagonizado por Miovanni la repetición de la velar (/k/) y las dentales (/d/ y /t/), sonidos oclusivos ambos, abruptos en la lectura del verso, y para Gina la repetición de la fricativa /s/, que se asemeja al susurro, adaptándose por tanto estos sonidos a la descripción

tradicional de los roles de género: el hombre abrupto, fuerte, y la mujer delicada como un murmullo.

Cabría destacar, además, el cambio de minúsculas a mayúsculas en la segunda mención a “Pots and Pans” (v. 17). Esta utilización de las mayúsculas, característica de la poesía de Loy y en línea con las técnicas futuristas, no es en ningún caso aleatoria, sino que, además de destacar la sonoridad del sintagma, le confiere una entidad y lo asocia definitivamente a la figura de Gina. Esto se reafirma si atendemos a que la utilización de las mayúsculas en el conjunto no viene dada desde su primera aparición, donde se cuentan que pertenecen a Miovanni, sino que es solamente cuando se establece la asociación directa con Gina que estas aparecen en el poema: si bien los cacharros de cocina son propiedad material de Miovanni, Gina es su dueña esencial.

Otro ejemplo clave de cómo estos pequeños objetos se asocian con la cotidianidad de Gina y la construcción política del género femenino está en la factura de la leche donde esta escribe sus poemas:

When she was lazy
She wrote a poem on the milk bill
The first strophe Good morning
The second Good night
Something not too difficult to
Learn by heart (v. 108 – 113)

En relación con estos versos, cabría citar de nuevo la tesis de Fitzgerald que incide concretamente en el papel que cobra la creatividad femenina a través de la factura de la leche:

From the pots and pans Gina cooks in to the milk receipt on which she composes her poetry, these materials of domestic life tell us something about Gina’s place in the home and the low priority her art must take for this “effectual marriage” to survive (Fitzgerald, 2015:98)

La pequeña extensión de papel que representa la factura de la leche supone, por tanto, la extensión total que la creatividad femenina podía estar destinada a ocupar en la relación de Gina y Miovanni. La faceta artística de Gina se ve relevada a un segundo plano, idea que se refuerza a través de las características del poema, que ha de ser “something not too difficult to / learn by heart”, lo que podría sugerir la posibilidad de que el papel llegue a perderse o quizás tirarse a la basura de forma accidental (al fin y al cabo, se trata de una factura). Su breve inciso poético está, en definitiva, destinado a desaparecer.

Al igual que el resto de sus primeros poemas, donde se palpa una clara influencia futurista, en “The Effectual Marriage” encontramos su característica falta de puntuación, espaciado y yuxtaposición de secuencias y percepciones (Re, 2009). Esta serie de técnicas heredadas de la estética futurística cumplen una función no solo visual, sino también significativa y de apoyo formal a la estructura narrativa del poema. En la séptima estrofa encontramos un conciso ejemplo del uso de los espacios:

Ding dong said the bell
Miovanni Gina called
Would it be fitting for you to tell
The time for supper
Pooh said Miovanni I am
Outside time and space (v. 40 – 46)

En los dos primeros versos, al igual que en el penúltimo, los espacios cumplen una clara función dialógica, sustituyendo al guion e indicando las pausas conversacionales. Es interesante destacar el uso de la interjección “Pooh” en la intervención de Miovanni. El poema “combines low-key, almost naïve diction with jarring intrusions of abstract, Latinate expressions to produce a powerful social satire” (Hoegeestrat, 1988:264), por lo que, de este modo, la autora muestra el desdén misógino futurista a través del uso de la interjección, e introduce, al mismo, tiempo, una feroz crítica hacia el egocentrismo masculino, retratando a

Miovanni como si se considerase un ser superior fuera de los límites corporales.

Encontramos otros ejemplos del intrincado uso del vocabulario en el poema en las “sialagogues” que cocina Gina (v. 18), donde de nuevo se mezcla la cotidianeidad más simple con la intelectualidad del latinismo, en el verso 26, “*Mollescent irritant of his fantasy*”, o en ciertos galicismos como “*crinolined*” (v. 35) o “*changeant*” (v. 92). Según explica Roger L. Conover, su editor moderno, el hecho de que Loy abandonase Inglaterra apenas a los 17 años, junto con su extenso conocimiento de otras lenguas (sabía francés, alemán, italiano y algo de español) hizo que su léxico se enriqueciese y fuese más allá de las fronteras creadas por el uso de una sola lengua, de manera que “*British, American, French, German, Italian and Latin spellings, names, and usages mingle throughout her work, often in the same stanza*” (Conover, 1997:173).

Como mencionamos anteriormente, los espacios también cumplen una función significativa en el poema. En la segunda estrofa encontramos un ejemplo de ello:

Gina and Miovanni who they were God knows
They knew it was important to them
This being of who they were
They were themselves
Corporeally transcendentially consecutively
Conjunctively and they were quite complete (v. 5 – 10)

En los dos últimos versos, el claro paralelismo visual y la búsqueda de unidad gramatical a través de la repetición adverbial sugieren cohesión, unión, sin embargo, la disposición espaciada nos remite al aislamiento en el que Gina y Miovanni viven su día a día. Tal y como explica Virginia Kouidis, “*their marriage possesses only a negative completeness; each supports the other’s self- deception.*” (Kouidis, 1980:173). Y es que, lo que Loy busca expresar a través de estos versos, lo que nos explica a lo largo de su poema, es que tan solo la incomunicación, la reclusión de cada miembro de la pareja en la pequeña parcela asignada a

cada género sin ningún tipo de cuestionamiento es lo que hace el matrimonio efectivo.

Gina representa un concepto inmóvil, ‘empírico’ (v.29), del ángel del hogar, pues como el verso 19 aclara, “Some say that happy women are immaterial”. Miovanni, por el contrario, está afincado en la intelectualidad, en sus libros y su biblioteca, que sirven de alimento a su ego y lo alejan de cualquier posible sentimiento hacia Gina.

Mimetizando el final de la relación de Papini y Loy, la narrativa de Gina y Miovanni termina de manera abrupta. Si tenemos en cuenta la opinión de Alex Goody, que establece que “Loy is not a confessional poet, but her ambiguous and mobile selves do bear witness, in particular to her position as a woman poet, writing against a tradition that disavows her presence” (Goody, 2009:63), encontramos que el autobiografismo del poema, además de estar libre de toda emoción, como ya aclaró Pound (1918), tiene el claro objetivo de exponer sus vivencias como mujer ligada al futurismo y sirve, por tanto, como vehículo a través del cual se realiza la crítica.

En este poema, por lo tanto, a través de claves autobiográficas, Loy introduce una sátira de los roles de género que se conciben en la institución matrimonial, parodiando los símbolos culturales (Sánchez-Pardo, 2009), y reproduciendo la danza visual y sonora de la que Pound nos hablaba.

3. “FEMINIST MANIFESTO”: LA CRÍTICA AL FEMINISMO

Mientras que en “The Effectual Marriage” la crítica se desarrollará a través de la sátira y la ironía, en el Manifiesto Feminista el juicio será directo y claro. La única versión del Manifiesto Feminista que nos ha llegado pertenece a una carta mandada en noviembre del 1914 a Mabel Dodge, donde la autora le remite el texto pidiéndole su opinión. Si en los primeros poemas de Loy habíamos asistido a una conjunción de feminismo y futurismo, donde se utilizaban las técnicas futuristas con el propósito de plasmar temas e inquietudes de resonancia

feminista, en este manuscrito encontraremos que la autora realiza una crítica radical a ambos, pero sirviéndose, al mismo tiempo, de su influencia.

Loy comienza su manuscrito alertando a la mujer de que debe cambiar su modo de pensar. El vocabulario utilizado, así como el marcado anti-parlamentarismo que se refleja en su desconfianza ante las instituciones, manifiestan una clara influencia futurista, como observamos en el siguiente fragmento: “(...) are you prepared for the **Wrench**? There is no half-measure – NO scratching on the surface of the rubbish heap of tradition, will bring about **Reform**, the only method is **Absolute Demolition**”.

“Wrench”, “Absolute Demolition”, aparecen como ejemplos de la influencia que el movimiento tendrá en el violento léxico del texto. A través de la utilización del género del manifiesto e introduciendo un cambio tipográfico que resaltará las palabras de mayor peso, Loy busca captar la atención del lector como si de un panfleto publicitario se tratase.

En la carta a Dodge, la autora presenta su manuscrito como “an absolute resubstantiation of the feminist question” (Conover, 1997:216). Esta idea se verá reforzada al principio del texto, donde declara: “The feminist movement as at present instituted is / **Inadequate**”. Para Loy, el movimiento feminista de la época está anclado en una visión conformista, que busca una mejora de las condiciones de la mujer a través de la confianza en las instituciones y la reforma de la educación. “Slaves will believe that chains are protectors”, le dirá, en una segunda carta, a Mabel Dodge con respecto a la causa feminista. Acusa al movimiento, además, de fomentar una falsa concepción de que la mujer es igual al hombre: “be **Brave** & deny at the outset – that pathetic clap-trap war cry **Woman is the equal of man** – for / She is **NOT!**”. De este modo, insta a las mujeres a reconocer en ellas mismas los elementos que las definen, y no buscar en un cóncavo reflejo del hombre lo que deberían ser. Tal y como explica N. Lusty, en referencia al punto de vista de Loy, “(...) only from the vantage point of individual consciousness will women come to address their psychological dependency on men” (2008:252).

Siguiendo las ideas que Loy plasma en su manifiesto, el sistema actual y las condiciones que lo rodean solo dejan dos opciones posibles para la mujer, y estas son “**Parasitism & Prostitution** - or **Negation**”, visión esta última que Lusty (2008) ha identificado con el punto de vista sufragista, que, para la autora, no estaría más que “glossing over **Reality**”. El “parasitismo” y la “prostitución” de las que la autora nos habla no se tratan de dos concepciones distintas y aisladas, sino de dos puntos de vista diferentes desde los que mirar al papel de la mujer en la unión matrimonial.

Según explica Loy, “Men & women are enemies, with the enmity of the exploited for the parasite, the parasite for the exploited (...)”, siendo, en estos términos, la mujer el parásito y el hombre el explotado. Esta concepción cobra sentido al revisar lo que la autora concibe como matrimonio, que no es sino una especie de acuerdo comercial, en el que la mujer vende su virginidad a cambio de que un hombre tenga la responsabilidad de cuidar de ella de por vida. Esta visión de la institución comercial, tal y como explica Smichd (1996), tiene interesantes resonancias marxistas en cuanto a la relación que establece entre economía y virtud femenina.

Para Loy, las condiciones actuales del matrimonio no resultan ventajosas para ninguno de los dos géneros, pues si bien “for under modern conditions a woman can accept preposterously luxurious support from a man (with-out return of any sort – even offspring) – as a thank offering for her virginity”, su valor como mujer dependerá por completo de la suerte que tenga o no en encontrar a un hombre con el que contraer matrimonio.

Ante este inevitable destino, Loy propone, como única solución, “the unconditional surgical destruction of virginity through-out the female population at puberty-“. Para Pozorski (2005), esta propuesta, aunque terrible en un principio, es interesante en cuanto que muestra un rechazo a la tradicional concepción de que la virginidad de la hija era propiedad del padre para dar en matrimonio. En el carácter impositivo, radical y militarista de la idea encontramos de nuevo una clara influencia futurista, al igual que en la elección del vocabulario al utilizar palabras como “sacrifice”, “unconditional” y “destruction”.

Con esta desmesurada medida, lo que Loy pretende es cancelar las condiciones bajo las que ese acuerdo económico-matrimonial se realiza. Si se prescinde de esta “irksome & outworn continuance of an alliance”, tal y como Loy describe al matrimonio, la mujer podrá unirse libremente con el hombre con el fin de alcanzar el objetivo primordial de la autora: la maternidad.

Mina Loy contempla la maternidad como un derecho y un deber de la mujer moderna. Si bien el matrimonio nace con el objetivo de facilitar la creación vital, la autora reconoce que cada miembro de la unión, en muchas ocasiones, “follow their individual lines of personal evolution”, imposibilitando así el objetivo último de la procreación. Y lo que es más importante: si una mujer no encuentra un posible marido, sus posibilidades de ser madre parecen quedar completamente vedadas.

S. Zelazo establece una interesante relación entre maternidad y creatividad en la poética de Loy: “Thus for Loy, feminine creativity is in-born and takes its power from (and is nurtured by) maternity, as though birthing the female consciousness and the female form are integrated in the seed of her multisensual aesthetics” (2009:63).

Esta relación entre los dos términos establecería la maternidad como la forma última de creación, la “cosmic reproductivity” de la que habla en su poema Parturition, y, para alcanzarla, la autora propone una sexualidad libre, fuera de las rígidas paredes del matrimonio, ya que “For the harmony of the race, each individual should be the expression of an easy & ample interpenetration of the male & female temperaments – free of stress”. De este modo, la mujer debe destruir la falsa división del género femenino en dos clases, “**the mistress, & the mother**”, ya que, para ejercer una correcta maternidad, ambas facetas deben de estar unidas y ser una sola: solo a través de la completa aceptación de una libre sexualidad, de que “there is nothing impure in sex – except in the mental attitude to it”, podrá una madre transferir unos valores correctos a la siguiente generación.

Es posible encontrar en estas sucesivas afirmaciones cierto tono eugenista de herencia futurista. Para Loy, el deber maternal no nace solo de su búsqueda de una creatividad reproductora,

como sugiere Zelazo (2009) al intuir en la unión dicotómica de “mistress” y “mother” la pariedad entre la creatividad maternal y poética, sino que es también un deber hacia su raza. Según la autora, “Every woman of superior intelligence should realize her race responsibility, in producing children in adequate proportion to the unfit or degenerate members of her sex – “. Esta superioridad a la que Loy alude no se trataría de una ventaja biológica o genética, como algunos autores (Pozorski, 2005; Re, 2009; Lusty, 2008) han querido ver, sino de una mentalidad más avanzada y desarrollada, libre de las prisiones y trabas morales que, ya sea a través del futurismo patriarcal o del erróneo feminismo, se imponen a la mujer. Solo a través de estas nuevas generaciones, finaliza Loy, engendradas por mujeres de “superior intelligence” que traspasen estos valores a sus descendientes, se alcanzará lo que la autora visualiza como “an incalculable & wider social regeneration than it is possible for our generation to imagine”.

El Manifiesto Feminista se convierte, en definitiva, en un canto al deber y derecho maternal, donde los problemas relacionados con el matrimonio se exponen como una barrera a superar para conseguir el fin último que supone la creación.

Las diferentes visiones de ambos textos son, también, complementarias. En el poema “The Effectual Marriage” la autora se centrará en crear una inteligente sátira con el objetivo de construir una representación irónica de los roles que cada género asume dentro de la vida matrimonial, exponiendo a la mujer como un ángel del hogar sujeto al amor romántico y al hombre como un ser sin emoción anclado en su trabajo, y se introducirá una mordaz crítica a la misoginia futurista a través del humor. Por el contrario, en el “Manifiesto Feminista” su propuesta será clara y radical, arremetiendo contra el propio movimiento feminista, por considerarlo débil e inadecuado, y exponiendo la institución matrimonial en sí misma como un acuerdo comercial, donde la mujer vende su virtud para conseguir apoyo económico de por vida pero que, en definitiva, acaba siendo perjudicial y problemática para ambos sexos.

4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Burke, C. (1997) *Becoming Modern. The life of Mina Loy*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.
- Fitzgerald, A. (2015) “*The Fact of God*”: *Form and Belief in British Modernist Poetry* (tesis doctoral). Universidad de Nuevo México, Albuquerque. Recuperado de https://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=1036&context=engl_etds [Fecha de consulta: 28/03/2019]
- Goody, A. (2009) “Empire, Motherhood, and the Poetics of the Self in Mina Loy’s *Anglo-Mongrels and the Rose*”. *Life Writing*, Vol. 6, (No. 1), pp. 61 – 76.
- Hoogestraat, J. (1988) “‘Akin to Nothing but Language’: Pound, Laforgue, and Logopoeia”. *ELH*, Vol. 55, (No. 1), pp. 259 – 285.
- Kouidis, V. (1980) *Mina Loy: American Modernist Poet*. Louisiana: Baton Rouge.
- Kouidis, V. (1980) “Rediscovering Our Sources: The Poetry of Mina Loy”. *boundary 2*, Vol. 55 (No. 3), pp. 167 – 188.
- Lusty, N. (2008) “Sexing the Manifesto: Mina Loy, Feminism and Futurism”. *Women: A Cultural Review*, Vol. 19 (No. 3), pp. 245 – 260.
- Loy, M. (1997) *The Lost Lunar Baedeker* (Roger L. Conover ed.). Manchester: Carcanet Press Limited.
- Loy, M. (2009) *Antología Poética. Edición bilingüe* (edición crítica y traducción de Esther Sánchez-Pardo). Madrid: Huerga y Fierro editores.
- Pound, E. (1918) “A List of Books”. *The Little Review*, Vol. IV, (No. 11), pp. 54 – 58. Recuperado de <https://library.brown.edu/pdfs/1297803957765625.pdf> [Fecha de consulta: 28/03/2019]
- Pound, E. (1931) *How to read*. Londres: Desmond Harmsworth.
- Pozorski, A. (2005) “Eugenicist Mistress & Ethnic Mother: Mina Loy and Futurism, 1913 – 1917”. *MELUS*, Vol. 30, (No. 3), pp. 41 – 69.

- Prescott, T. (2010) “Moths and Mothers: Mina Loy’s ‘Parturition’”. *Women’s Studies*, Vol. 39, (No. 3), pp. 194 – 214.
- Re, L. (2009) “Mina Loy and the Quest for a Feminist Futurist Woman”. *European Legacy*, Vol. 14, (No. 7), pp. 799 – 819.
- Smichd, J. (1996) “Mina Loy’s Futurist Theatre”. *Performing Arts Journal*, Vol. 18, (No. 1), pp. 1 – 7.
- Zelazo, S. (2009) “‘Altered Observation of Modern Eyes’: Mina Loy’s Collages and Multisensual Aesthetics”. *The Senses and Society*, Vol. 4, (No.1), pp. 47 – 73.

**UNA VISIÓN DE GÉNERO DEL LONDRES LITERARIO DE LOS
AÑOS 20: EL EMPODERAMIENTO DE LA MUJER A TRAVÉS
DE LA ESCRITURA SOBRE CINE
20s' LITERARY LONDON FROM A GENDER PERSPECTIVE:
THE EMPOWERMENT OF WOMEN THROUGH FILM
CRITICISM**

Paula CAMACHO ROLDÁN
Universidad Pablo de Olavide

RESUMEN

Las teorías clásicas del modernismo han omitido de sus páginas a muchas de las mujeres que formaban parte de la escena literaria londinense a comienzos del siglo veinte, habiéndose producido así un sesgo de género. A partir de un análisis de las relaciones de género que tenían lugar entonces, esta investigación propone repensar el modernismo angloamericano desde una perspectiva feminista, teniendo en cuenta la influencia del sexo en la escritura y en la propia percepción de la época. Además, la metodología tiene un enfoque de género al establecer una relación de investigación en el propio contexto vital de las mujeres, otorgando valor epistemológico al conjunto de elementos que constituían su mundo cotidiano. Se pretende así rescatar a algunas de aquellas mujeres hoy olvidadas, visibilizar sus experiencias cotidianas y subrayar su relevancia en el caso concreto de la escritura sobre cine.

Palabras clave: género, escritoras, crítica de cine, estudios modernistas feministas, Londres años 20.

ABSTRACT

A number of well-known women who were part of the literary scene of London in the 1920s have been excluded from most canonical studies on Modernism, resulting this in a gender bias. Based on an analysis of the gender relations at that time, this research aims at rethinking Anglo-American modernism from a feminist perspective, by considering the influence of sex on

writing and on interpreting the era. In addition, the methodology has a gender focus as it establishes a research relationship in those women's own life context, giving epistemological value to the set of elements which built their everyday world. The aim is to rescue some of those women writers who have now been largely forgotten, to make their daily experiences visible and to paramount their relevance in the case of film criticism.

Key words: gender, women writers, film criticism, feminist modernist studies, 20s' London.

1. INTRODUCCIÓN

Para aplicar un enfoque de género al proceso de investigación conviene empezar por entender el significado de los conceptos de sexo y género, dos variables que no siempre son lo suficientemente consideradas en muchos campos del conocimiento científico:

Sexo se refiere a la biología, a una cualidad biológica o clasificación de reproducción-sexual de los organismos (en general, mujer, hombre, y/o intersexuales) de acuerdo con las funciones que se derivan de la dotación cromosómica, órganos reproductores, o las hormonas específicas o factores ambientales que afectan a la expresión de los rasgos fenotípicos, que están fuertemente asociados con las hembras o machos de una especie determinada (Wallen, 2009: 561-565)

Género, por su parte, se refiere a lo cultural, aprendido en un proceso de socialización. Hace referencia a la construcción social de mujeres y hombres, de feminidad y masculinidad, que varía en el tiempo y el espacio y entre las culturas. El género se refiere a las actitudes y comportamientos culturales que dan forma a los comportamientos, productos, tecnologías, ambientes y conocimientos *femeninos* y *masculinos*. (European Union, 2011).

El marco teórico explicativo de esta investigación se centra en las relaciones de género que tenían lugar en la escena literaria londinense durante el Modernismo angloamericano, es decir, a comienzos del siglo veinte, y en cómo estas influyeron en la construcción del discurso modernista. Si bien es cierto que el

propio término de género se introdujo a finales de 1960 por la teoría feminista, con el fin de plantarle cara al determinismo biológico que une la biología con los rígidos roles sexuales, dicho enfoque resulta hoy útil para analizar y entender los comportamientos sociales en décadas anteriores como la que nos interesa aquí.

Para entender las relaciones de género en dicho contexto, conviene aludir primero al concepto de identidad (de género), es decir, a cómo ambos sexos se percibían y presentaban a sí mismos, y cómo eran percibidos por los demás. Las identidades de género son específicas para cada contexto y varían entre unos y otros. Partiendo de esta definición, las relaciones de género se entienden como aquellas que se producen entre personas con diferentes identidades de género. Por tanto, el principal propósito aquí es repensar el modernismo angloamericano desde este enfoque, teniendo en cuenta el género en la propia escritura y la contribución de las mujeres al caso concreto de la escritura sobre cine. Para ello, se va a establecer una relación de investigación en el propio contexto vital de aquellas mujeres, otorgando valor epistemológico al conjunto de elementos que constituían su mundo cotidiano (Castañeda, 2008).

Las hipótesis de partida planteadas relativas al sexo y al género son principalmente dos. En primer lugar, las teorías clásicas del modernismo han omitido de sus páginas a la mayor parte de las mujeres que formaban parte de la escena, habiéndose producido así un sesgo de género. En segundo lugar, el sexo influía en la escritura y en la percepción de la época, tal y como reflejan algunos escritos femeninos sobre cine a los que nos referiremos a lo largo de este ensayo.

2. LAS MUJERES DEL MODERNISMO BRITÁNICO

Con la excepción de Virginia Woolf, las teorías clásicas del modernismo han omitido en sus páginas a más de una docena de mujeres, entre las que se incluye, por ejemplo, Iris Barry (1895-1969), poeta, novelista y crítica de cine inglesa, conocida también por ser la cofundadora del primer cineclub del mundo,

la London Film Society, y fundadora de la primera filmoteca del departamento de cine del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Barry contribuyó enormemente tanto a la construcción del discurso modernista angloamericano como al nacimiento de la crítica cinematográfica en lengua inglesa.

Al contrario de lo que se ha venido publicando durante décadas, la innovación vanguardista angloamericana no se caracteriza por sus exclusivas aportaciones masculinas y masculinizantes (Morató, 2011: 155). A fin de demostrar que Virginia Woolf no fue la única mujer de la época que pretendía romper con las barreras erigidas por los escritores modernistas y que contribuyó a la construcción del discurso modernista angloamericano, este artículo rescata a una serie de mujeres muy conocidas en la década de los veinte pero que han quedado excluidas de la mayoría de los estudios canónicos actuales, e incluso también de aquellos dedicados a las mujeres. Entre ellas cabe destacar a figuras como Kate Lechmere, Dorothy Shakespear, Jessica Dismorr, Helen Saunders, Mina Loy, Nancy Cunard, Iris Tree, Rebecca West e Iris Barry (Morató, 2011: 159).

En el ensayo publicado en 2003 “‘Another Bloomsbury’: Women’s Networks in Literary London”, su autora, Collecott, alude a las mujeres modernistas que vivían en Londres a principios del siglo XX así:

Women writers took a great deal of interest in one another. The lines of interest connecting female writers, editors, thinkers and facilitators, were also lines of energy and creative endeavour; these energies and initiatives formed the grid which supported Anglo-American modernism in Europe in the 'teens and 'twenties of the twentieth century (2003: 1).

Collecott se refiere a May Sinclair, Charlotte Mew, Hilda Doolittle Aldington y Alida Klemantaski, que vivían en Londres durante la guerra de 1914-18, y a las que se las asociaba con dos referencias importantes del modernismo inglés, ambas ubicadas físicamente cerca del Museo Británico: la librería *Poetry*, abierta

por Harold Monro en 1913, y la revista *The Egoist*, editada por Harriet Shaw Weaver de 1914 a 1919.

En su libro, *Writing for their lives: the modernist women 1910-1940* (1987), Gillian Hanscombe y Virginia Smyers escriben también sobre el “otro Bloomsbury”, para referirse a un grupo paralelo, que nada o poco tenía que ver con el de las artistas más ricas e intelectuales agrupadas en torno a Vanessa Bell y su hermana de Virginia Woolf, de quien siempre se cita su artículo sobre el cine, obviando la obra de otras autoras contemporáneas. Más que otro grupo, se trataba de una red de mujeres mucho menos conocidas en la actualidad que escribían desde 1890 hasta la Segunda Guerra Mundial. A diferencia de Virginia Woolf y las demás burguesas de Bloomsbury, estas mujeres se conocían entre sí, conocían el trabajo de las demás; a menudo eran expatriadas y muchas de ellas pobres. Llevaban una vida bohemia y se sentían vinculadas entre sí por las decisiones e intereses que compartían, más que por otro tipo de lazo sanguíneo o tradicional. No todas eran poetas o novelistas; algunas eran redactoras y editoras, otras tenían librerías (Hanscombe y Smyers, 1989: 2). Por tanto, es sorprendente que alguien tan destacado en el escenario londinense de la primera mitad del siglo XX como lo fue Iris Barry haya permanecido invisible dentro de ese círculo durante muchos años.

Cambridge Companion to Modern Women Writers (2010), una de las más de quinientas guías que Cambridge University Press ha publicado desde hace veinticinco años, dirigidas principalmente a estudiantes e investigadores, ofrece una colección de ensayos sobre el papel central de las mujeres durante el modernismo literario; mujeres que escribieron, teorizaron, debatieron y publicaron, dando lugar a una nueva cultura literaria a comienzos del siglo veinte (1890-1945). En el volumen se trata la obra de Virginia Woolf o de Gertrude Stein entre otras, así como los temas que les preocupaban o los diferentes géneros que exploraron todas ellas. Una vez más, Iris Barry no figura entre ellas ni es mencionada en ningún momento, ni tan siquiera cuando toca referirse a la crítica cinematográfica.

En un artículo de 2013, Jane Garrity, por su parte, lamenta que “the passionate interest in women’s writing that exploded in the

1970s is no longer pervasive” (16) y a alude a “the marginalization of women’s writing within modernist studies today” (23). Para apoyar dicha afirmación, señala la ausencia o escasez de mujeres escritoras en los índices de varias monografías recientes y en nuevas antologías, así como la cantidad de archivos de escritoras sin explorar todavía. Al final hace un llamamiento a crear más congresos y recursos que se centren en las modernistas. Como resultado de dicha llamada de atención han surgido recientemente revistas nuevas como *Feminist Modernist Studies*, cuyo primer número se publicó el pasado enero de 2018; o el último congreso anual sobre Woolf dedicado a “Virginia Woolf and Her Female Contemporaries”.

También en 2013, otra publicación, *Modern Fiction Studies*, dedicó un número especial a “Women’s Fiction, New Modernist Studies, and Feminism”. En la introducción, la editora del mismo, Anne Fernald, también emite un diagnóstico similar sobre los estudios modernistas actuales: “one hallmark of the new modernist studies has been its lack of serious interest in women writers” (229). Además de presentar nuevos trabajos de mujeres escritoras de la primera mitad del siglo veinte, el objetivo de dicho número era demostrar:

The theoretical energy, historical importance, and intellectual weight of current feminist work on women writers. In doing so, it makes the case that no new work on modernism should go forward without serious engagement with women and feminist theory. To understand the uneven, surprising, and profound impact of modernity, we must remember, despite our theoretic, practical, and somatic sophistication, that gender played and continues to play an enormous role in defining social roles and economic opportunities (Fernald, 2013: 229).

Históricamente, junto a la inclusión del cine dentro del terreno de las artes, destacan otros acontecimientos de índole social que marcaron esta época, como fueron la lucha de la mujer, que salió entonces a la calle para defender y ganar su derecho a un voto que no había poseído nunca; o los avances tecnológicos con fines bélicos, que iban a dibujar nuevos paisajes, impensables antes, en

las mentes contemporáneas, como los campos de concentración o las ciudades devastadas por las bombas de la Gran Guerra (1914-1918). En cuanto al papel de la mujer en dicho contexto histórico, conviene señalar, tal y como lo expresa Childs al referirse al caso de Mansfield y de Virginia Woolf, que “for a woman in the 1920s, putting pen to paper was, consciously or not, a feminist act” (2016: 92). Virginia Woolf llegó a ilustrar esta idea en su ensayo “Professions for Women”, donde escribió que un fantasma le pedía trabajar (1931: 58), aludiendo así a la sociedad patriarcal a la que con su escritura se estaba enfrentando. Por otra parte, en *A Room of One’s Own* (1929), Woolf defendía la independencia de la mujer escritora dentro del hogar, mientras que otro grupo de mujeres contemporáneas entre las que se incluía Barry buscaron conquistar la vida fuera de este, como veremos. Las escritoras como Woolf que se reunían en tertulias domésticas eran tan respetables como sus compañeros de profesión, pero seguían aún atadas –de manera más o menos consciente– al lugar que la sociedad les había reservado durante siglos (Morató, 2011: 160).

3. LONDRES AÑOS 20: UNA VISIÓN DE GÉNERO

En relación a los diferentes espacios por las que unas y otras optaron, y volviendo al concepto de identidad de género, entre las mujeres del modernismo británico cabe distinguir a un grupo de mujeres de “interiores”, como ha denominado Marianne DeKoven a escritoras como Gertrude Stein y Virginia Woolf en *Rich and Strange: Gender, History, Modernism* (1991), y uno de “exteriores”, propuesto posteriormente por Yolanda Morató para referirse a una amplia nómina de mujeres como Mina Loy, Nancy Cunard, Iris Tree, Rebecca West e Iris Barry (2001: 159). En el segundo caso, se trata de mujeres muy conocidas en la década de los veinte pero que han sido excluidas de los estudios canónicos, incluso de aquellos dedicados a las mujeres. Y es que con la inevitable excepción de Virginia Woolf y el grupo que la rodeaba, la contribución clave de las mujeres al desarrollo del arte modernista se ha ignorado en gran parte (Felski, 2009: 193).

En su capítulo “1914: Our Little Gang”, Brooker dedica una sección a las *bohemian girls*, para las cuales el matrimonio tan solo resultaba la única vía aceptable socialmente para que una chica joven pudiera salir de la casa de sus padres. La única alternativa era optar por el estilo de vida bohemio, que conllevaba la ruptura con los padres y, por supuesto, con la idea de familia (2004: 107). Muchas de estas mujeres, como Iris Barry (nacida Iris Crump) o Rebecca West (originalmente Cicely Isabel Fairfield), huyendo de su propia identidad, llegaron a cambiarse el nombre en busca de la independencia total.

Becoming a bohemian was like undergoing a physical operation and stepping through a wardrobe all at once, generally accompanied by a magical journey from the English provinces and regions to the metropolis and the playgrounds of Europe (Brooker, 2004: 107).

Una vez embarcadas en dicho viaje, estas mujeres llevaban vidas errantes. En muchos casos desempeñaban tareas culturales como colaboradoras de otros artistas, como editoras o como mecenas. En otros, eran conocidas por los retratos que de ellas pintaron artistas masculinos como Roger Fry, Man Ray o Wyndham Lewis,¹ los cuales podían disfrutar de la vocación artística y de la imagen pública que a la mayoría de estas mujeres en cambio se les negaba. “The Bohemian option for women was to be first an artist-in-life and only secondly an artist in words or paint, and this testing role could bring dissipation and a tragic end,” dice Brooker (2004: 108).

En cuanto a las relaciones de género, lo que ha motivado este olvido histórico según algunos especialistas como Peter Brooker es el hecho de que los escritores del primer modernismo angloamericano en muchos casos frustraron el afán de las escritoras que formaban parte del movimiento. Incluso los acusan del alcoholismo en el que algunas como Iris Barry como Nancy Cunard cayeron (2004: 180).

1 Los retratos de Iris Barry realizados por Wyndham Lewis y los de Virginia Woolf por Roger Fry y Man Ray.

Según afirma el biógrafo de Iris Barry, Robert Sitton, no se conserva nada registrado que desvele información acerca de la relación de Iris Barry con Wyndham Lewis. Sin embargo, en el capítulo de la biografía titulado “Life with Lewis”, este desarrolla una serie de suposiciones y especulaciones, como: “it is unlikely that Lewis ever paid solicitous attention to Iris, and no one seems to recall their relationship as particularly romantic” (2014: 58). Comenta que durante la época en la que ambos conviven, Barry estudia cine de manera autodidacta y compulsiva en Londres mientras posa como modelo para Lewis. Ella se pasa las horas y los días viendo películas de Charlie Chaplin, Buster Keaton y Harold Lloyd, hasta el punto de llegar a aprenderse los diálogos de memoria: “I could quote subtitles word for word”,² escribe con el tiempo recordando aquella época.

En aquellos días de 1919, durante los que Lewis trataba de establecerse como líder de la vanguardia londinense, Barry fue la musa de muchos de los estudios de la figura en los que el pintor perfeccionó un nuevo estilo. Por ejemplo, en “A Lady Reading” (1921) aparece Iris Barry leyendo. Del mismo año, es también otro de los grandes cuadros de Lewis que contiene la misma temática, “Praxitella”,³ el cual también podría haberse llamado “Portrait of Iris Barry” (Edwards, 2017: 24).⁴

Barry tiene con Lewis un hijo, Robin Lewis Barry, nacido el tres de junio de 1919, y una hija, Maisie Wyndham Lewis, nacida el uno de septiembre de 1920.

In late August 1918 Lewis impregnated Iris with her first child [...] Iris was on her own during her first pregnancy and by the eighth month was back with her mother in Birmingham . . . Having left her child in the care of her mother, Iris spent the

2 La fuente original citada por Sitton se encuentra archivada en el MoMA de Nueva York.

3 Se incluyen ambos retratos como referencia para el lector.

4 *Girl Reading – Wyndham Lewis and Iris Barry*, publicado en 2016 y basado en una charla que su autor, especialista en Wyndham Lewis, Paul Edwards, ofreció en el Leeds Art Fund tras la última adquisición de un cuadro de Lewis por dicha institución, desvela el papel que Barry desempeñó y la influencia que pudo llegar a ejercer sobre uno de los grandes representantes del modernismo tras la Primera Guerra Mundial.

longest period under the same roof with Lewis, a time she later would remember for its suffering. She was expected to serve and not be seen, to flatter Lewis and disappear to the movies when he wanted privacy. Nonetheless, Iris cared enough for Lewis to have a second child (Sitton, 2014: 65-66).

Aunque pueda resultar fácil y tentador para la lectora juzgar a Barry tras conocer que llegó a abandonar a sus hijos, no conviene analizar el tema de su maternidad desde el prisma actual, ya que las circunstancias para una madre con ambición profesional entonces eran muy difíciles. Probablemente, esta era la única forma para una mujer de acceder a determinados círculos artísticos y profesionales. En el caso de Barry, incluso tuvo que llegar a casarse por conveniencia y sufrir la compleja personalidad de Lewis.

Gracias a la relación que se construye entre ambos, donde Barry sigue a Lewis allá donde este va, en una cena con Pound y con Lewis en 1921, Barry se encuentra con la editora Harriet Weaver, donde esta le pregunta si conoce a alguien que hable francés para viajar a París y ayudarla con la distribución de la segunda edición de *Ulises* de James Joyce que, a pesar de la censura, está dispuesta a publicar (Brooker, 2004: 112). Barry decide entonces ponerse a su entera disposición, contribuyendo así a la distribución de una de las obras claves del modernismo. Además de Harriet Monroe, la editora de la revista literaria *Poetry*, Barry recibe el apoyo de otras mujeres como Edith Sitwell.

Aquí se puede constatar la relación de solidaridad que estas mujeres antepusieron a todo. Iris Barry fue un claro ejemplo de todo esto. Dejó su Birmingham natal en 1916 para unirse al círculo de Pound en Londres, donde se topó con la censura y con la falta de libertad de expresión de las mujeres. Tuvo dos hijos con Wyndham Lewis de los que se desentendió para tener una vida profesional, dejándolos primero con su madre y más tarde dándolos en adopción. Se relacionó estrechamente con otras editoras y escritoras tanto en Londres como en París, a las cuales le unía su inquietud literaria y su feminismo, y junto a las que contribuyó decisivamente a construir el discurso modernista. Se

casó dos veces en total y tuvo un trágico y solitario final, algo que se repetía con demasiada frecuencia en la vida de estas bohemias, como se ha señalado anteriormente.

4. DE VIRGINIA WOOLF Y HILDA DOOLITTLE A IRIS BARRY Y CAROLINE LEJEUNE: LA CRÍTICA DE CINE FEMENINA

Centrándonos ahora en el caso del cine y de la crítica periodística escrita por figuras como Iris Barry, conviene recordar que la llegada de las mujeres a la prensa coincidió con la del cine. El número de lectores de periódicos y revistas se elevaba a medida que se producía el acceso de la mujer a estos medios. El hecho de que las primeras lectoras de las críticas de cine de Barry fueran las de la revista de moda femenina *Vogue*, donde ella escribía artículos antes de hacerlo para el *Daily Mail* y *The Spectator*, es un ejemplo del espacio que compartía el cine con otras cuestiones consideradas esencialmente femeninas. Tal y como señala Hankins, “the magazine fashioned films as another modernist must-have cultural accessory for the intelligent, chic modern woman” (2004: 500). Hablar y saber de cine, por tanto, estaba de moda entre los ingleses más cosmopolitas, junto con otros asuntos relacionados con la salud o el estilismo.

Las modernistas, que incorporaron la experiencia de la cotidianidad y de la maternidad a su arte y a su escritura, a la vez fueron grandes devotas del cine. En la década de los años veinte, las mujeres representaban el ochenta y siete por ciento del público que asistía a las salas de cine (Humm, 2002: 146). Por tanto, no es de extrañar que las primeras críticas que defendían la modernidad del medio cinematográfico fueran escritas por mujeres como H.D., Dorothy Richardson, Iris Barry o Caroline Lejeune (Gledhill, 2003: 171).

En las páginas de revistas como *Close Up*, publicación vanguardista especializada en cine y editada por H.D., Bryher y Kenneth Macpherson, las modernistas se hicieron a sí mismas mujeres de letras al escribir sobre cine. Su contribución fue significativa no solo para el desarrollo de la cultura visual, sino

también para educar la mirada de la Nueva Mujer⁵ (Venegas, 2013: 25). Sin embargo, mientras que existen estudios acerca de la crítica escrita por la poetisa, escritora y cronista estadounidense Hilda Doolittle (1886-1961), conocida como H.D., Dorothy Richardson (1873-1957) y Bryher (Annie Winifred Ellerman, 1894-1982) en *Close Up*, y sobre el ensayo de Virginia Woolf, “The Cinema” (1926), al final de la segunda década y principios de la tercera década del siglo veinte, el papel desempeñado por Iris Barry en esa misma época todavía carece de la atención académica que merece, tal como apunta Hankins (2004: 489).

Un ejemplo de análisis filmico es el publicado el 19 de septiembre de 1925 en *The Spectator*, tras ver Barry por primera vez *The Gold Rush*, de Charlie Chaplin. En el siguiente fragmento la crítica se sirve del tema de la maternidad, y de la nueva concepción del cine como arte. Además, el texto ilustra a la perfección la prioridad y el lugar predilecto que las modernistas otorgaban a las preferencias y al placer del público en sus críticas. En este caso, Barry expresa su propia experiencia como espectadora y su devoción por Chaplin, tras compararlo con su gran rival, Keaton:

A mother would find it hard to say at what stages of their development she loved her children most, and though spring comes every year, who can decide whether the woods and hedgerows were better dressed in 1910 or in 1925? [...] But when, as on Monday night, a new example of this master's art comes to the screen it is quite clear again that Chaplin is king of them all. If anyone doubts, let him only listen for a moment, as I did during the first showing of *The Gold Rush*, to the lovely soprano laughter of some children who were there (Barry, 1925: 44).

El estilo de este fragmento, que forma parte de un texto mucho más extenso, no sólo es crítico sino también literario, debido al uso de recursos estilísticos como la metáfora. Barry compara aquí

5 Ideal feminista surgido a finales del siglo XIX para definir a una nueva mujer que desafiaba los límites establecidos por la sociedad dominada por los hombres.

las diferentes etapas del crecimiento de un hijo con la llegada puntual de cada primavera, y la imposibilidad de elegir en qué etapa una madre ama más, con la belleza incomparable de los diferentes elementos que forman parte de la naturaleza. Además de reflejar una nueva voz poética y femenina, cuya escritura está libre de convencionalismos, el texto representa uno de los primeros en inaugurar la crítica cinematográfica como un nuevo género y la pionera concepción de Iris Barry del cine como arte.

En cuanto a la novelista modernista canónica Virginia Woolf, que escribió más de quinientas críticas y ensayos sobre arte, literatura y vida en general, a pesar de solo haber publicado un único texto en torno al séptimo arte, “The Cinema” (1926), este ha pasado a la historia como el primer ensayo sobre cine de vanguardia (Humm, 2003: 156). Publicado por primera vez en la revista neoyorquina *Arts* en junio de 1926, el artículo parte del interés de la escritora por la película alemana *The Cabinet of Dr Caligari* (1919).

Resulta destacable la metáfora creada por la escritora al principio del texto para describir las “extrañas” circunstancias en las que el nuevo arte vio la luz, de nuevo haciendo alusión al tema de la maternidad:

A strange thing has happened—while all the other arts were born naked, this, the youngest, has been born fully-clothed. It can say everything before it has anything to say. It is as if the savage tribe, instead of finding two bars of iron to play with, had found scattering the seashore fiddles, flutes, saxophones, trumpets, grand pianos by Erard and Bechstein, and had begun with incredible energy, but without knowing a note of music, to hammer and thump upon them all at the same time (Woolf, 1926: 349).

Woolf resalta aquí las condiciones favorables del joven cine por las que goza del privilegio de tener hermanas mayores, recurriendo a una nueva metáfora a fin de explicar la que ella utiliza. Pero tal visión resulta rebatible pues parece estar criticándolo cuando lo acusa de hablar antes de tener algo que decir. Además, da la

impresión de que, al contrario de Barry, Woolf ignoraba el largo camino que al nuevo arte le quedaba aún por recorrer.

En su tesis *Women's Writing and British Female Film Culture in the Silent Era* (2011), Lisa Rose Stead cita un pasaje de una de las críticas de 1927 para *Close Up*, donde H.D. distingue al público masivo del artista intelectual a través de un juego metafórico donde el crítico es “leaven” (levadura), por su influencia transformadora, y el público, “lump” (masa). Al servirse de estos ingredientes utilizados habitualmente por las mujeres en la cocina, parece además estar persiguiendo tender puentes entre el espacio doméstico femenino y el público:

[...] the leaven, turning in the lump, sometimes takes it into its microscopic mind to wonder what the lump is about and why cant the lump for its own good, for its own happiness, for its own (to use the word goodness in its Hellenic sense) *beauty*, be leavened just a little quicker? The leaven, regarding the lump, is sometimes curious as to the lump's point of view, for all the lump itself so grandiloquently ignores it [...] (117).

El público masivo se reduce aquí a un mero objeto de curiosidad crítica para el punto de vista intelectual. H.D. involucra así a los espectadores de cine convirtiéndolos en un elemento de observación, mientras estos a su vez adoptan la misma posición al observar a los individuos y elementos de la pantalla de cine.

Las escritoras modernistas y las críticas de cine periodísticas compartieron algunos puntos de vista y determinados estilos al escribir sobre el medio cinematográfico. Sin embargo, las que publicaron en medios de mayor tirada y difusión, como el *Daily Mail*, en el caso de Barry, o el *Manchester Guardian*, en el de Caroline Leujene, fueron las que realmente consiguieron dar visibilidad no solo al cine, sino también a la mujer, tanto social como profesionalmente.

The acquisition of influential critical positions within daily tabloids mark Barry and Lejeune as symbolic figures for women's increased standing within the nation's workforce, and

the lessening of the gender restrictions placed upon particular fields of work (Stead, 2011: 163).

Como comenta Stead, fue gracias a la labor desempeñada por ambas como críticas de cine en periódicos populares de la prensa amarilla que el cine empezó a formar parte de la actualidad diaria de aquel momento. Desde un espacio editorial destinado a la crónica social, Lejeune en el *Manchester Guardian*, y Barry en el *Daily Mail*, libraron la batalla intelectual de legitimar el cine dentro del ámbito de la cultura inglesa. Este flujo de información sin precedentes trajo consigo la creación de nuevos movimientos políticos y revolucionarios y la apertura de nuevos espacios y formas de comunicación que llegaron a traspasar todas las fronteras.

5. CONCLUSIÓN

Fue una etapa de tanta riqueza y vitalidad que todavía hoy sigue despertando un gran interés académico. Sin embargo, muchas de las mujeres escritoras que formaron parte de aquella historia han sido borradas de la memoria y olvidadas en los principales manuales de referencia sobre la etapa modernista. A algunas las ha rescatado la crítica feminista de los años sesenta y setenta. Es el caso de la obra de la escritora H.D. o la de Mina Loy. También se está llevando a cabo una gran cantidad de trabajo de archivo que permite la conservación y el acceso a documentos inéditos de autores, muchos de los cuales son mujeres que, aunque no formaron parte de ningún grupo ni vivieron en barrios privilegiados, sí contribuyeron enormemente a definir y a construir el discurso modernista. Pero dado que el sexo masculino sigue mereciendo más atención por parte de la comunidad científica, hace falta una profunda revisión del canon oficial que rescate a tantas mujeres que han quedado excluidas de la mayoría de los estudios canónicos actuales y que a la vez corrija los desequilibrios que aún existen en cuestiones de género en muchas profesiones como la de la crítica cinematográfica.

Como conclusión, a pesar de la época en la que a estas mujeres les tocó luchar e intentar cumplir sus sueños de escritoras, podemos afirmar desde el prisma actual que fueron más modernas que conservadoras. Es cierto que muchas optaron por la opción del matrimonio, pero porque esta suponía la única vía de escape para salir del hogar materno. Otras, sin embargo, optaron por un estilo de vida bohemio, al renunciar al concepto de familia y al rígido rol femenino que aquella sociedad les imponía. Sin embargo, esto no impidió que sufrieran el desprecio y el machismo de los hombres del movimiento, que desde una posición de superioridad, gozaban de privilegios y oportunidades difícilmente alcanzables para ellas.

A pesar de haber sido velado con el paso del tiempo, muchas como Iris Barry consiguieron desafiar el modelo de cultura masculina dominante conquistando los espacios tradicionalmente pensados solo para los hombres. En el caso de la escritura sobre cine, esta supuso una gran oportunidad de empoderamiento para ellas, desde donde lograron la independencia económica y la emancipación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barry, Iris. (19 de septiembre de 1925). *Laughter-Makers. The Spectator*, 444-5
- Brooker, P. (2004). *Bohemia in London: The Social Scene of Early Modernism*. Springer.
- Castañeda Salgado, M. P. (2010). Etnografía feminista. *Investigación feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales, UNAM, México*.
- Childs, P. (2016). *Modernism*. Routledge.
- Collecott, D. F. (2003). Another Bloomsbury: women's networks in literary London during World War One. Recuperado de https://www.asu.edu/pipercenter/how2journal/archive/online_archive/v2_1_2003/current/in_conference/networking-women/collecott.htm [Fecha de consulta: 2/5/2019]

- DeKoven, M. (1991). *Rich and strange: Gender, history, modernism*. Princeton University Press.
- Edwards, Paul. (2017). Girl Reading – Wyndham Lewis and Iris Barry”. Recuperado de https://www.academia.edu/26337825/Girl_Reading_Wyndham_Lewis_and_Iris_Barry.pdf [Fecha de consulta: 2/5/2019]
- Egerton, G., & Venegas, L. M. (2013). *Tonicas: Disonancias*. Madrid: Catedra.
- European Union (2011). Gendered Innovations in Science, Health & Medicine, Engineering, and Environment. Recuperado de: <http://genderedinnovations.stanford.edu/index.html> [Fecha de consulta: 2/5/2019]
- Felski, R. (2009). *The gender of modernity*. Harvard University Press.
- Fernald, A. E. (2013). Women’s Fiction, New Modernist Studies, and Feminism. *MFS Modern Fiction Studies*, 59(2), 229-240.
- Garrity, J. (2013). Modernist Women’s Writing: Beyond the Threshold of Obsolescence. *Literature Compass*, 10(1), 15-29.
- Gledhill, C. (2003). *Reframing British Cinema 1918-1928: between restraint and passion*. British Film Institute.
- Hankins, L. K. (2004). Iris Barry, Writer and Cineaste, Forming Film Culture in London 1924-1926: the Adelphi, the Spectator, the Film Society, and the British Vogue. *Modernism/modernity*, 11(3), 488-515.
- Hanscombe, G. E., & Smyers, V. L. (1989). *Writing for their lives: The modernist women 1910-1940*. Boston: Northeastern Univ. Press.
- Humm, M. (2002). *Modernist Women and Visual Cultures: Woolf, Bell and Borderline Modernisms*. Edinburgh University Press.
- Levenson, M. (Ed.). (2011). *The Cambridge companion to modernism*. Cambridge University Press.
- Marshik, C., & Pease, A. (2019). *Modernism, sex, and gender*. London: Bloomsbury Academic.
- Morató, Y. (2011). El dibujo del califa. Arquitectos, ¿ dónde está vuestro vórtice? (1919) de Wyndham Lewis. Estudio

preliminar, edición y traducción (Tesis Doctoral) Universidad de Sevilla, Sevilla.

Sitton, R. (2014). *Lady in the dark: Iris Barry and the art of film*. Columbia University Press.

Stead, L. R. (2011). *Women's Writing and British Female Film Culture in the Silent Era* (Tesis doctoral). University of Exeter.

Venegas, M. L. (2013). George Egerton, James Joyce and the new woman. *Papers on Joyce*, (19), 137-169.

Wallen, K. (2009). The organizational hypothesis: reflections on the 50th anniversary of the publication of Phoenix, Goy, Gerall, and Young (1959). *Hormones and behavior*, 55(5), 561-565.

Woolf, V. (2000). The cinema. *POSITIF*, (477), 61-63.

EL LECTOR COMO CREADOR DE LA NARRATIVA
BRONTËANA: LA REIVINDICACIÓN FEMENINA EN *RETURN TO
WUTHERING HEIGHTS*, DE ANNA L'ESTRANGE
THE READER AS A CREATOR OF THE BRONTËAN
NARRATIVE: THE FEMALE CLAIM IN *RETURN TO
WUTHERING HEIGHTS*, BY ANNA L'ESTRANGE

Ana PÉREZ PORRAS
Universidad de Cádiz

RESUMEN

Anna L'Estrange se aventura a crear una secuela para *Wuthering Heights* (Brontë Emily, 1847). En 1977 se embarca en una ardua tarea, la de elaborar una continuación para la novela de Emily Brontë, y, a un mismo tiempo, proporcionar ciertos datos sobre la misteriosa ausencia de Heathcliff en la novela brontëana. La autora sabe que será criticada, y, aún así, considera que *Wuthering Heights* "pide" una continuación. L'Estrange crea *Return to Wuthering Heights* (1977), desarrollada de modo paralelo a su predecesora, tanto en estructura como en la caracterización de los personajes. *Return to Wuthering Heights* (1977) detalla la historia de los personajes que Emily había dejado en los páramos al final de su novela. En este estudio analizaremos la soledad, infidelidad y ausencia de instinto maternal de los personajes femeninos en las dos obras.

Palabras clave: *Return to Wuthering Heights*, Ana L'Estrange, *Wuthering Heights*, Emily Brontë, female characters.

ABSTRACT

Anna L'Estrange ventures to create a sequel for *Wuthering Heights* (Brontë Emily, 1847). In 1977 she embarks on an arduous task, to elaborate a continuance for Emily Brontë's novel, and, at the same time, to provide certain data on the mysterious absence of Heathcliff in the Brontëan novel. The author knows that she will be criticized, and, even so, considers that *Wuthering Heights* "asks" for a continuation. L'Estrange creates *Return to Wuthering*

Heights (1977), developed in parallel with its predecessor, both in structure and in the characterization of the characters. *Return to Wuthering Heights* (1977) details the story of the characters that Emily had left in the wastelands at the end of her novel. In this study we will analyze the loneliness, infidelity and absence of maternal instinct of the female characters in the two works.

Key words: *Return to Wuthering Heights*, Ana L'Estrange, *Wuthering Heights*, Emily Brontë, personajes femeninos.

1. INTRODUCCIÓN

Aunque *Wuthering Heights* (Emily Brontë, 1847) no alcanzó un éxito rotundo en el momento de su publicación, hoy día, es internacionalmente conocida y su autora Emily Brontë es un mito literario. Precisamente, en España, la novela desde su primera publicación en 1921 obtuvo el interés del público y ha sido reeditada en más de un centenar de ocasiones. Este interés ha hecho que los lectores creen una nueva obra de arte.

Desde el siglo XX podríamos hablar de una diseminación cultural brontëana. Así, el lector influido por *Wuthering Heights* o la biografía de Emily Brontë se convierte en autor y crea productos que pertenecen a diferentes categorías estéticas y discursivas (cine, literatura, radio, pintura, obras musicales. Indiscutiblemente, el lector apasionado por la narrativa brontëana, se convierte en un nuevo creador. Las distintas generaciones de lectores han conseguido que *Wuthering Heights* sea una obra inmortal y en el siglo XX y XXI han salido a luz diversas reescrituras literarias de la obra, entre las publicaciones más actuales podemos citar: *Wuthering Nights: An Erotic Retelling of Wuthering Heights* (E. Brontë y I.J. Miller), la de *Heathcliff, Vampire of Wuthering Heights* (E. Brontë y Amanda Paris, (2010) o *Nelly Dean: A Return to Wuthering Heights* de Alison Case (2016).

2. RETURN TO WUTHERING HEIGHTS

En 1977 Anna L'Estrange, como lectora de la narrativa brontëana logra publicar una secuela para *Wuthering Heights* (1847). La autora crea esta obra desarrollada de modo paralelo a su predecesora, tanto en estructura como en la caracterización de los personajes femeninos, como detallaremos posteriormente, en el análisis¹. A mi juicio, el trabajo de L'Estrange debe ser elogiado, principalmente porque para escribir una continuación de *Wuthering Heights* (1847), un autor debe estudiar exhaustivamente la obra y consultar numerosos manuales de referencia, puesto que se trata de una novela compleja.

El propósito de este trabajo es realizar un estudio comparativo de ambas novelas, centrándonos en los personajes femeninos. Para la metodología de este trabajo hemos partido del estudio de Pérez Porras (2017). Al comienzo de la obra, Cathy y Hareton se vuelven inseparables, hasta el punto que planean contraer matrimonio y volver a la residencia de Thrushcross Grange acompañados de Nelly. La autora crea el personaje de Dorothy Ibbitson para poder enlazar las dos historias, se trata de un personaje secundario cuya única función es la de relatar la verdad sobre su hijo Jack y los años que Heathcliff pasó en Liverpool. Su propósito es el de vengarse de los Earnshaw (quienes degradaron a Heathcliff), y será su hijo Jack quien se encargue de esta empresa. Cumplirá su deseo con creces, arrebatándole su esposa a Hareton y posteriormente su hija, y su hijo ilegítimo, Anthony, seguirá los pasos de su padre en la destrucción de la familia Earnshaw. Mrs. Ibbitson volverá a la historia cuando haya transcurrido el tiempo suficiente para que Hareton, una vez olvidado el agravio de Jack Heathcliff, permita a sus hijos visitarla en *Wuthering Heights*.

El inicio de la novela es semejante a la primera, Lockwood llega a *Wuthering Heights*, donde es recibido en un clima hostil por un agresivo Anthony Heathcliff, de un modo similar a como fuera recibido su padre por Heathcliff. Anna L'Estrange continúa con el trío amoroso que Brontë ideó: se trata de Edgar, Catherine

1 La autora se atreve a escribir su propia versión, reivindicando la libertad de la mujer.

y Heathcliff. En esta secuela, sin embargo, L'Estrange introduce un elemento recurrente, los hijos ilegítimos. El primer trío está compuesto por Hareton, Cathy y Jack. De la relación extramatrimonial de estos nace un hijo ilegítimo, Anthony, quien será aceptado como hijo propio por Hareton. El segundo no muestra un trío amoroso, sino la ruptura de las relaciones paterno-filiales por culpa de una relación apasionada. El trío al que nos referimos es Hareton, Margaret y Jack, que culmina en una huida similar a la de Isabella con Heathcliff ante el descontento de Edgar, o la de Cathy con Linton para el desconsuelo de su padre, Edgar Linton. Hareton se convierte en esta novela en un calco de Edgar. Hareton por su parte verá a su esposa Catherine y su hija Margaret huir con Jack Heathcliff. También introduce en la trama aspectos mucho más actuales; uno de estos temas es el de las relaciones sexuales, tema tabú en la narrativa brontëana².

2.1. Soledad, delirio y ausencia de vínculos materno-filiales

El final de la novela de Emily Brontë muestra el triunfo de Hareton en un mundo hostil. Una vez muerto Heathcliff, después de haber sido educado por Cathy, convertirse en heredero de Wuthering Heights y Thrushcross Grange y de conseguir el amor de Cathy, Anna L'Estrange ha pensado un destino mucho más infeliz para Hareton que el que nos sugiere Emily Brontë. De hecho, Hareton se convierte en la gran "víctima" de la novela. Es abandonado por su esposa, quien se fuga con Jack, el hijo de Heathcliff. A partir de ese momento comienza una terrible enemistad entre ambos, un Earnshaw y un Heathcliff, enemistad con un claro paralelismo con la relación Edgar/Heathcliff.

² Un ejemplo de ello sería la constatación por parte de Hareton de que el hijo que Catherine espera no es suyo, ya que hace mucho tiempo que no mantiene relaciones sexuales. Un elemento relevante es la aparición de hijos ilegítimos, ausente en la obra de Brontë. La consumación amorosa entre los amantes brontëanos es algo más espiritual que sexual, y a pesar de que se vislumbra un tono de infidelidad en la relación entre Heathcliff y Catherine frente a Edgar los hijos siempre son fruto del matrimonio. Cathy es hija de Catherine y su esposo Edgar; Linton es fruto de la relación matrimonial entre Isabella y Heathcliff y Hareton de Hindley y su esposa Frances. En *Return to Wuthering Heights* (1977) las relaciones de infidelidad tienen como resultado el nacimiento de un hijo ilegítimo: de la relación entre Cathy y Jack nace Anthony; de la relación entre Anthony y Jessica nace Catherine.

Significativamente Hareton se convierte ahora en el defensor de la saga Earnshaw ante un vengativo Jack, quien motivado por su madre llega a Wuthering Heights a vengarse de dicha familia, la que degradó a Heathcliff (Hindley) y le hizo sufrir un amor atormentado (Catherine). Hareton, el único que parecía sentir cierto afecto por Heathcliff se convierte ahora en enemigo. Tras la muerte de su esposa debe sufrir otro trance, la pérdida de sus tierras y la ruina de su negocio. Por si fuera poco su hija contrae matrimonio con Jack Heathcliff, repitiendo en dos ocasiones la maldición de la familia Heathcliff. El lector se encuentra ante una Catherine, que va paulatinamente transformando su personalidad y cada vez se asemeja más a la de su madre.

Brontë criticó a la sociedad que la rodeó y reflejó las limitaciones sociales a las que tenían que enfrentarse las mujeres. Por el hecho de ser mujer, la autora también sufrió discriminación por parte de una sociedad que sintió desdén por su capacidad artística e intelectual. Mediante las dos generaciones de personajes femeninos la escritora reivindicó el papel de la mujer en una sociedad patriarcal, en la que el marido tenía la custodia de los hijos y la mujer no tenía protección legal ni económica. Recordemos que en la obra de Brontë encontrábamos una estructura repetitiva de la misma historia en dos generaciones diferentes que se sucedían cronológicamente (Pérez Porras Ana, 2017: 83).

Esta estructura repetitiva continúa en esta nueva obra: Cathy y Hareton, marido y mujer, son padres de dos hijos, Margaret y Rainton. El nacimiento del segundo bebé de Catherine coincide con la llegada de inquilinos a Wuthering Heights. La joven, está obsesionada con el fantasma de su madre, Catherine, que cree que habita Wuthering Heights. Además de este estado inquietud se enamora perdidamente de Jack, el nuevo inquilino de la casa que perteneció a los Earnshaw. Tras abandonar a Hareton por este joven militar descubrimos que Jack es el hijo de Heathcliff, concebido en Liverpool, durante su ausencia de los páramos. Durante estos periodos de ausencia, Hareton se da cuenta de la crisis emocional de Cathy y le comenta a Agnes si cree que lo único que hace Cathy cuando sale es cabalgar por los páramos.

She is not the girl I married, but more like the one who married Linton Heathcliff when she was sullen and surly, mulching about the house. I see in her that discontented look I saw then, and I wonder if people ever change; if they can change. I thought to make her happy, and she thought to teach me learning (...) Who is to blame, Agnes? Is it I? Or is it she? ...' he looked at me and paused (L'Estrange Anna, 1977: 31).

Hareton cree que el extraño comportamiento de Cathy podría justificarse, ya que pudo heredar la locura de su madre. El Dr. Kenneth le dio a entender que su difunta suegra estaba loca. En su reconstrucción personal, Cathy al igual que su madre recurre al aislamiento. Recordemos que el tema de la soledad era recurrente a lo largo de *Wuthering Heights* (1847), lo que supone un punto fundamental en la biografía de Brontë. El ostracismo que supuso su vida en los páramos y al que ella misma se entregó manteniéndose al margen de la sociedad de su época es fundamental para entender su obra. Al principio de la novela Lockwood expresa su sorpresa ante la posibilidad de llevar una vida en soledad y sin embargo ser feliz:

"It is strange," I began, in the interval of swallowing one cup of tea and receiving another---"it is strange how custom can mould our tastes and ideas.

Many could not imagine the existence of happiness in a life of such complete exile from the world as you spend, Mr. Heathcliff; yet, I'll venture to say, that surrounded by your family, and with your amiable lady as the presiding genius over your home and heart--". (Brontë Emily, 1847: 26-27).

La soledad vista como exilio es mencionada en varias ocasiones en la obra de Brontë (1847). Catherine deja de ser el alma salvaje y libre tras su matrimonio con Linton. Se convierte en "exiliada" en Thrushcross Grange, un lugar al que no pertenece, junto a un hombre que no pertenece a los de su naturaleza y al que ve como un extraño:

“But, supposing at twelve years old I had been wrenched from the Heights, and every early association, and my all in all, as Heathcliff was at that time, and been converted at a stroke into Mrs. Linton, the lady of Thrushcross Grange, and the wife of a stranger, an exile and outcast thenceforth from what had been my world--- you may fancy a glimpse of the abyss where I grovelled!” (Emily Brontë, 1847: 116)

En una escena Catherine relata a Nelly un sueño que muestra su idea del exilio. En esa ocasión Catherine es una exiliada en el Cielo, un lugar al que no pertenece y donde se encuentra aislada. Como en el párrafo que veíamos anteriormente, la tranquilidad y la paz no es su hogar, sino la atmósfera turbulenta, Catherine no es una hija de la calma, sino de la tormenta, tal como expresaba David Cecil (1934), y todo aquello que le recuerde al clima de Thrushcross Grange, los Linton y lo celestial se convierten en una especie de prisión que corta sus alas: “The two, to a cool spectator, made a strange and fearful picture. Well might Catherine deem that Heaven would be a land of exile to her, unless with her mortal body she cast away her moral character also” (Emily Brontë, 1847: 145). Además en *Return to Wuthering Heights*, el Doctor Kenneth le explicó a Hareton que Catherine madre padeció una tremenda fiebre, que incluso deliraba, aunque esa no fue la causa de su fallecimiento³.

“ (...) Dr. Kenneth clearly gave me the impression that my dead monther-in-law was mad. Oh she was delirious at one time and she did have a fever, but she didn't die from that. She lived a few months longer, increasingly in another world, treating her husband as a stranger and neglecting the child in her belly as my wife does to hers now (...) My aunt Catherine Linton was mad and so is her daughter, my wife. Kenneth was right. He knew.” (L'Estrange Anna, 1977, 41).

Más que hablar de demencia en si, podríamos afirmar que el comportamiento de Cathy es un claro símbolo de una inestabilidad

3 Catherine únicamente vivió unos meses más, cada vez más alienada, en un mundo propio, tratando a su esposo como si fuera un extraño, descuidando el bebé que llevaba en sus entrañas, igual que su esposa ahora.

emocional; en algunos momentos su carácter puede parecer impulsivo pero únicamente Catherine busca su reconstrucción personal, aunque nunca la encuentra y desgraciadamente, la muerte la sorprende. También observamos que el tema de la orfandad se repite en esta novela. Recordemos que en numerosas ocasiones los personajes de *Wuthering Heights* pierden a sus madres. Tal y como afirma Brinton: “The deaths of the two elder girls, Maria and Elizabeth, in 1825 had a profound effect upon the remaining four children, and motherless children and orphans became a feature which haunted the novels of both Charlotte and Emily” (Brinton Ian, 2010: 4). Frank (1990) también por su parte hace referencia al hecho de que los Brontë tras la muerte de Maria Branwell son huérfanos:

Isolated as they were, and intimidated too by the coldness of their aunt and their father, the six children had only each other to cling to. They knew death too young, they learned helplessness and emotional starvation too early. Despite the two grown-ups who saw to their physical and educational needs, they had become with Maria Brontës death permanent orphans. And here we glimpse already the origin of the themes of abandonment, victimization and exile which permeate all of Emily Brontës writing (Frank, 1990: 41, citado en Brinton, 2010: 41).

Cathy Linton nace sietemesina y su madre fallece tras dar a luz a su hija prematura, tal y como indican Paddock y Rollyson (2003: 35). Nelly también menciona el hecho de que la niña no es bien recibida “An unwelcomed infant it was, poor thing! It might have wailed out of life, and nobody cared a morsel, during those first hours of existence. We redeemed the neglect afterwards; but it’s beginning was as friendless as its end is likely to be (Brontë Emily, 1847: 122)”.

En este camino de la reconstrucción personal, tanto madre como hija en ambas novelas no logran alcanzar la paz interior que anhelan; fallecen dejando huérfanos a sus hijos. Tanto en *Wuthering Heights* (Brontë Emily, 1847) como en la obra de *L’Estrange* encontramos la ausencia de vínculos materno-filiales y la orfandad. Este abandono también fue mencionada por Stewart:

“Wuthering Heights’s kin relations are underdetermined—the orphans and dead siblings and dead parents leave relations marked by absences” (Stewart Susan, 2004: 184). Además de crecer sin una figura materna, Thompson (1963) resalta la violencia y crueldad con la que se trata a los niños en la novela: “[...] the world of Wuthering Heights is a world of sadism, violence, and wanton cruelty, wherein the children-without the protection of their mothers-have to fight for their very life against adults who show almost no tenderness, love, or mercy” (Thompson Wade, 1963: 71). Thompson también menciona el hecho de que los niños quedan huérfanos “without the care of their mother, the children find themselves in a fierce struggle for survival against actively hostile adults who seem obsessed with the desire to kill or maim them”. Desgraciadamente, los niños en *Wuthering Heights* están rodeados de un ambiente violento, desagradable y cruel, en el que los maltratan en multitud de ocasiones:

Además, es destacable mencionar la pasión que sienten madre e hija por Heathcliff y su sucesor, el capitán Jack Heathcliff. Catherine Linton nunca fue infiel a su esposo pero si recordamos la última escena de *Wuthering Heights*, Heathcliff y ella se despiden con una pasión desmedida:

“You teach me now how cruel you’ve been ---cruel and false. Why did you despise me? Why did you betray your own heart, Cathy? I have not one word of comfort---you deserve this. You have killed yourself. Yes, you may kiss me, and cry; and wring out my kisses and tears (...) Do I want to live? What kind of living will it be when you---oh God! Would you like to live with your soul in the grave?” (Brontë Emily, 1847: 14-15).

Las historias pasionales se complican según avanza la historia. La hija de Hareton y Cathy, Margaret, contrae matrimonio muy joven con Jack Heathcliff (ex-amante de su madre y padre de su hermano Anthony), quien le da una vida repugnante al estilo Heathcliff, padre de este y con quien tiene dos hijos mellizos. Tras el fallecimiento de Jack, Margaret vuelve a contraer matrimonio, esta vez con un acaudalado parlamentario, John Temple. El

hermano de Margaret, Rainton, contrae matrimonio con la hermana de su cuñado, Jessica Temple, quien vive una historia de amor con Anthony Heathcliff dando a luz un bebé, Catherine. Esta complicada estructura familiar y repetitiva tiene como base argumental la venganza de los Heathcliff contra los Earnshaw donde la nueva autora ha introducido elementos inimaginables en la obra de Emily Brontë. No obstante, esta vendetta le sirve como base argumental para crear una continuación a la obra de E. Brontë.

Gracias al relato de Agnes sabemos que Cathy está embarazada de su tercer hijo y tiene el presentimiento de que fallecerá en un breve periodo de tiempo. Su esposo la sigue amando tanto como cuando contrajeron matrimonio. Tenían dos hijos, otro en camino, y el señor Hareton la amaba tanto como cuando se casaron. Catherine tiene el presentimiento de que morirá en breve porque el fantasma de su madre le anticipó que pronto estarían juntas.

“ ‘I know it, Agnes. Mama came to me one night and told me I should be with her son. I am done for, Agnes; I do not want to live. Jack is gone and will never have me back now and Hareton... what is life with Hareton? It is nothing after the passion I have known. No, I want to die; and maybe Jack too will die in the wars and we shall be together as Mama and Mr. Heathcliff are.’
(L'Estrange Anna, 1977: 155).

Después de esta declaración de Catherine, Agnes confiesa que no soportaba verla sentirse tan desgraciada. Pensó que su vida había sido un desperdicio, y que había causado dolor a otros. El elemento sobrenatural aparece de nuevo en la obra, este le sirve de enlace a la autora para poder enlazar las dos historias. Cathy afirma que tanto el espíritu de su madre como el suyo necesitan libertad: “Spirits such as ours have a need of freedom and to us. Wuthering Heights is that freedom. Jack and I were destined to meet, maybe hundreds of years ago. Do you believe in fairy tales Agnes?” (L'Estrange Anna, 1977: 124).

Para Agnes estos son cuentos de hadas pero Cathy insiste en la predestinación. En esta escena, nos encontramos de nuevo con el

espíritu de la primera Catherine, aunque su pasión desenfrenada por Jack Heathcliff, su abandono del hogar y su carácter salvaje se asocia más a la locura que la personalidad pasional de su madre. A mi juicio, Cathy necesita encontrar un equilibrio emocional en su vida. También es destacable mencionar que ni Catherine ni Margaret sienten afecto por sus hijos, por ejemplo, si hacemos alusión al nacimiento de Margaret, Agnes claramente muestra que Catherine no abraza ni quiere a su hija: “Whether it was an account of the anguish it took to produce her bairn or whether because she so resembled her, I know not; but from the day she was born her, I know not; but from the day she was born Catherine Earnshaw could not abide her daughter (L’Estrange Anna, 1977: 57). Cathy reconoce su infidelidad pero cree que ante los ojos de Dios no está haciendo ningún mal a Hareton:

“ ‘I know in your eyes and those of the world I do wrong, Ages; but in my eyes and, I think, those of God I do Hareton no wrong. It is he has changed, not I; he is not the sturdy Hareton I first loved, a creature of the moor and field, untamed, unlettered. Wuthering Heights meant more to me than I knew, Agnes (L’Estrange Anna, 1977: 103)

En cuanto se encontró con Jack el día que bautizaron a su hija, supo que estaban destinados uno para el otro, con una única mirada halló su destino.

“ ‘You know that is one thing I am not proud of, Agnes. Oh there are many things, but that in particular. I have never loved my children. I do not seem to have it in me. I loved Rainton at first, I think, but that was bound up with my love for Hareton and then when I stopped loving Hareton I stopped loving Rainton (L’Estrange Anna, 1977, 104).

Cathy no parece estar orgullosa de no poder sentir amor por sus hijos que nunca ha amado a sus hijos; sin embargo, no duda en expresar sus sentimientos⁴.

4 La consumación amorosa entre los amantes brontëanos es algo más espiritual que sexual, y a pesar de que se vislumbra un tono de infidelidad en la relación entre Heathcliff y Catherine frente a Edgar los hijos siempre son

2.2. Isabella Linton y Margaret: maltrato y usurpación del cuerpo femenino

Recordemos que Heathcliff en *Wuthering Heights* (Brontë Emily, 1847) no pretende quebrantar la ley 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 [...]” (Brontë Emily, 1847: 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.

L’Estrange, por su parte, se detiene a abordar el tema de los malos tratos y la violación. En el capítulo 16 el capitán Heathcliff (hijo de Heathcliff) le insiste a Margaret para que vuelvan juntos y promete hacer todo lo que pueda para agradarla. ‘Cannot we try again? I am infatuated by you, Margaret, you know that. I will do all I can to please you (L’Estrange Anna, 1977: 1295).

fruto del matrimonio. Cathy es hija de Catherine y su esposo Edgar; Linton es fruto de la relación matrimonial entre Isabella y Heathcliff y Hareton de Hindley y su esposa Frances. En *Return to Wuthering Heights* las relaciones de infidelidad tienen como resultado el nacimiento de un hijo ilegítimo: de la relación entre Cathy y Jack nace Anthony; de la relación entre Anthony y Jessica nace Catherine.

Margaret es violada por su marido bajo los efectos de la dipsomanía. Un último punto destacable en el tratamiento de las relaciones sexuales entre los protagonistas es el maltrato de la mujer. Si bien Emily Brontë manifiesta de forma evidente la agresividad de Heathcliff hacia su esposa Isabella, aquí esta agresividad se muestra de forma mucho más explícita a través de la imagen de la violación de Margaret por su esposo bajo los efectos de la dipsomanía. En este capítulo, Margaret le recrimina su comportamiento y argumenta todo el daño que le ha hecho e intenta justificar el motivo por el cual no puede volver a amarle. Su marido hace caso omiso a sus palabras y termina violándola:

‘My mistress gave a sharp scream, but he quickly overpowered her and the fearful sounds I heard I cannot describe to you, only I wish I could not recall them as vividly as I can. A man was violating his own wife against her will and it seemed to me that nothing said in the marriage contract or anywhere else could ever justify that (L’Estrange Anna, 1977: 298).

Tal y como explica Agnes su ama lanzó un alarido penetrante, pero él pronto la dominó. Le era imposible describir los sonidos aterradores que oyó; el ama de llaves desearía no recordarlos tan vívidamente. También en este capítulo tras el reencuentro con su hermano Hareton, este le se interesa por su aspecto físico.

“ ‘What is this, Margaret?’ he cried, his voice raising. ‘What are these bruises I see, that cut on your mouth, the discolouration of the eyes? Does he ill treat you, too? Say he does not, I beg you, or I will get a whip to him this very day.’

“ ‘Oh no, no. It was a fall.’ Mrs. Heathcliff cried quickly, drawing the shawl over her bosom. But Master Rainton turned to me, his face like a thundercloud (L’Estrange Anna, 1977: 303).

Desgraciadamente, Margaret niega que ha sido violada y maltratada. El personaje simboliza el miedo y la vergüenza que sienten muchas mujeres ante este tipo de abuso.

3. CONCLUSIONES

Anna L'Estrange ha estudiado la obra de Brontë y presentado su propia continuación de la novela. La autora explora los aspectos de la experiencia femenina, soledad, maternidad, y sexualidad— todos estos aspectos las conducirán a la reconstrucción personal e espiritual. La existencia de estas mujeres está vinculada a un profundo malestar, al inconformismo y a la inadecuación social. Tanto Catherine como su hija Margaret son mujeres se enfrentan a una inestabilidad emocional que deben superar. Las heroínas de E. Brontë y L'Estrange son sentimentales, impulsivas y parecen no tener miedo a las convenciones sociales. Las heroínas son infieles, se enamoran y no van renunciar a su felicidad por convenciones sociales. L'Estrange, al igual que Brontë reivindica la libertad de la mujer, no obstante en su obra publicada en el siglo XX, la autora se atreve a denunciar no únicamente el maltrato psicológico o verbal como el caso de Heathcliff e Isabella en *Wuthering Heights* (1847), sino también la manipulación del cuerpo femenino.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Astor Guardiola, A. (2006). *Proceso a la leyenda de las Brontë*. Valencia: Universitat de València.
- Barker, J. (1994). *The Brontës*. Londres: Phoenix Press.
- Barker, J. (2002). The Haworth Context. En H. Glen (Ed.), *The Cambridge companion to the Brontës*. (pp. 13-33). Cambridge: Cambridge University Press.
- Brinton, I. (2010). *Brontë's Wuthering heights: a reader's guide*. Londres: Continuum.
- Brontë, E. (1847). *Wuthering Heights*. Harmondsworth: Penguin Classics. Introducción y notas de David Daiches.
- Brontë E; Miller I.J. (2013). *An Erotic Retelling of Wuthering Heights*. New York, USA: Grand Central Publishing.
- Brontë E; Paris A., (2010). *Heathcliff, Vampire of Wuthering Heights*.

- Case, A. (2016), *Nelly Dean: A Return to Wuthering Heights*. Chicago, USA: Pegasus The Borough Press.
- Cecil, D. (1934) *Early Victorian Novelists*. Londres: Constable.
- L'Estrange, A. (1977). *Return to Wuthering Heights*. Los Angeles: Pinnacle Books.
- Pérez Porras, A. (2017): Emily Brontë y Wuthering Heights: la verdadera historia detrás del mito. *Revista Internacional Culturas & Literaturas*, (20), 80-92.
- Stewart, S. (2004). The ballad in Wuthering Heights. *Representations*, 86 (1), pp. 175-197. doi: 10.1525/rep.2004.86.1.175
- Thompson, W. (1963). Infanticide and Sadism in Wuthering Heights, en *PMLA*, 69-74.
- Wilks, B. (1976). *The Brontës*. London: Hamlyn.

**DOMINIQUE AURY, INTELLECTUAL FRANCESA Y MUJER DE
LETRAS DEL SIGLO XX**

**DOMINIQUE AURY, 20TH-CENTURY FRENCH
INTELLECTUAL AND WOMAN OF LETTERS**

Mathilde TREMBLAIS

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

RESUMEN

Este artículo propone interesarse por Dominique Aury, una mujer de letras francesa que trabajó como periodista y crítica literaria y que hizo una brillante carrera en el mundo de la edición. Fue la primera mujer en formar parte del comité de lectura de la prestigiosa editorial Gallimard, fue secretaria general de la *Nouvelle Revue Française* y miembro del jurado del célebre premio Femina. Como traductora, dio a conocer a autores de lengua inglesa y, a través de sus notas de lectura, defendió y promovió casi siempre a mujeres escritoras. Como autora, publicó *Historia de O*, en 1954, bajo el pseudónimo de Pauline Réage. Esta obra marcó sin duda un hito en la historia de la literatura erótica y causó escándalo, no solamente por el tema sulfuroso que trataba sino también por el hecho de que había sido escrita por una mujer.

En este artículo, tras una presentación de Dominique Aury, se reservará un espacio preferente a la labor como crítica literaria que ha desempeñado en el mundo de la edición. A continuación, nos acercaremos a la figura de la autora, privilegiando los textos menos conocidos que ha escrito. El objetivo de este artículo es acercarse a Dominique Aury quien, a través de sus múltiples compromisos con las letras francesas, se ha impuesto como una de las intelectuales y escritoras pioneras más destacables de la vida literaria francesa del siglo XX.

Palabras clave: Dominique Aury, mujer de letras, crítica literaria, Pauline Réage, literatura erótica.

ABSTRACT

This article discusses the work of Dominique Aury, a French

woman of letters, journalist and literary critic who built a brilliant career in the publishing world. Aury was the first female member of the prestigious publisher Gallimard's Reading Committee. She was also Secretary General of The New French Review, and member of the jury of the renowned Prix Femina. As a translator, she introduced English-language authors, and in her reading notes almost always supported and advanced female writers. As an author, she published *The Story of O* in 1954 under the pseudonym Pauline Réage. The novel was a landmark in the history of erotic literature, and sparked outrage not only because of its steamy subject, but also because it had been written by a woman.

Following an introduction to the figure of Dominique Aury, her work as a literary critic in the publishing world will be highlighted. We will then approach the author by means of her least known texts. The aim of this article is to focus on Aury, whose wholehearted engagement in French letters contributed to her becoming one of the most outstanding intellectuals and pioneer writers of the 20th-century French literary world.

Key words: Dominique Aury, woman of letters, literary criticism, Pauline Réage, erotic literature.

1. PRESENTACIÓN DE DOMINIQUE AURY

1.1. El nombre: Anne Desclos, Dominique Aury, Pauline Réage

Estos tres nombres: Anne Desclos, Dominique Aury y Pauline Réage designan a la misma mujer cuyo verdadero nombre es en realidad Anne Desclos, y más exactamente Anne Cécile Desclos, nacida en 1907, en Rochefort-sur-Mer, en la región de Charente-Maritime. El padre de Anne tenía la doble nacionalidad, inglesa y francesa, y era profesor catedrático¹ de inglés. La madre de Anne era ama de casa.

1 Hace falta precisar que el padre de Anne, Auguste Desclos, era “professeur agrégé d’anglais”, es decir catedrático de instituto. Obtuvo su primer puesto de trabajo como profesor de inglés en Rochefort, donde nació Anne, la futura

A lo largo de su carrera, Anne Desclos se valió de dos pseudónimos para ocultar su verdadera identidad onomástica, el primero de ellos es el de Dominique Aury, que utilizó cuando empezó su carrera de periodista y crítica literaria. No quería comprometer el apellido de su familia y, por ello, adoptó ese pseudónimo que inventó a partir del apellido de su madre, así Aury es el diminutivo de Auricoste, el apellido materno. Acerca del nombre Dominique, conviene señalar que en francés Dominique es un nombre andrógino, una máscara a la que la autora recurrió para cultivar la ambigüedad y para que el lector no supiera si era un hombre o una mujer quien escribía.

Pauline Réage es el otro pseudónimo del que se valió para publicar *Historia de O*. Recordemos que el uso de pseudónimos era muy frecuente en aquella época, tanto en el ámbito periodístico como en el literario en el que, entre otros, los autores de literatura erótica solían disimular su verdadero nombre, así Georges Bataille firmaba sus relatos eróticos Lord Auch, Louis Trente o Pierre Angélique. Dominique Aury, ella, eligió un pseudónimo de mujer, Pauline Réage. Hubiera podido decantarse por un pseudónimo de hombre, como lo hizo su contemporánea Catherine Robbe-Grillet quien, en 1956, es decir dos años después de *Historia de O*, publicó su primera novela erótica, *L'image*, ocultándose bajo un pseudónimo de hombre, Jean de Berg.

En relación con el pseudónimo de Pauline Réage, la autora desvela en *Une fille amoureuse* que adopta el nombre del de dos célebres desvergonzadas: Pauline Borghèse y Pauline Roland. La primera era una aristócrata francesa que se solía considerar como una de las mujeres más provocativas de su época y la segunda, una militante socialista del siglo XIX a la que Víctor Hugo rindió homenaje en *Los Castigos*. Y en lo que concierne al apellido de su pseudónimo, la autora confiesa que descubrió el nombre Réage cuando fue al catastro después de la guerra para buscar topónimos y decidió tomarlo porque le resultó atractivo.

1. 2. La educación de la futura escritora

Anne Desclos recibió de su padre una educación profundamente laxista puesto que se trataba de un hombre abierto de mente que no concebía para su hija ninguna forma de censura. La pequeña Anne empezó, hacia los trece o los catorce años, a leer en la biblioteca de su padre sus primeros textos eróticos y conoció así a Boccace y a Crébillon, entre otros. Tuvo también derecho a leer *Las Relaciones peligrosas* con tan sólo catorce años. Asimismo, el padre de Anne la inició a la literatura inglesa clásica pero no a la literatura francesa contemporánea que descubrió ella sola, gracias a la *Nouvelle Revue Française*, una revista de la que Anne era una asidua lectora y que le permitió descubrir a Proust, un encuentro literario que, años más tarde, calificó como uno de los más importantes de su vida².

En lo que concierne a su formación académica, Anne estudió en el instituto Fénelon y en el instituto Condorcet, donde su padre daba clases. Es preciso subrayar el hecho de que Anne era, junto con otras dos alumnas, una de las primeras chicas inscritas en *khâgne* en un instituto francés. Después se orientó hacia una *licence* de inglés en la Sorbona y la aprobó con éxito. Anne nunca quiso dedicarse a la enseñanza, nunca optó a un puesto como docente porque consideraba que el trabajo de profesor era aburrido y frustrante. Sin embargo, aceptó encargarse de un grupo de estudiantes americanos que cursaban clases en la Sorbona. Y en paralelo a sus actividades en la Sorbona, se matriculó en la Escuela del Louvre, pero no acabó la tesis en historia del arte que había empezado a preparar en los años 30 y que tuvo que interrumpir cuando estalló la guerra de 1939.

2. DOMINIQUE AURY, PERIODISTA Y CRÍTICA LITERARIA

Anne Desclos llegó al mundo de la escritura gracias a Thierry Maulnier, quien era en 1932 crítico literario en la *Nouvelle Revue Française* y que, años más tarde, se convirtió en el autor de varios

2 En el libro *Vocation : clandestine*, Dominique Aury alude al descubrimiento que significó para ella Proust y a la repercusión que tuvo este escritor en su propia vida (Aury, 1999: 20).

libros, entre ellos, uno sobre Nietzsche y otro sobre Racine. Thierry Maulnier fue la primera persona que animó a Anne a escribir y, gracias a él, el recorrido profesional de la futura escritora cambió completamente y para siempre. Ese hombre trató de convencer a Anne de que escribiera críticas de arte y de literatura y le enseñó las técnicas de redacción de un artículo para ayudarla a publicar. Y así es como Anne, que no tenía vocación de profesora y que desde niña había soñado con ejercer una profesión relacionada con el periodismo o la edición, llegó a la escritura.

Antes de la guerra, Anne empezó a escribir en periódicos en los que Thierry Maulnier colaboraba, entre ellos *L'Insurgé*, que salió a la luz en enero de 1937 y cuyo redactor en jefe era el mismo Thierry Maulnier, quien contaba con jóvenes colaboradores como Maurice Blanchot. *L'Insurgé* fue la primera revista que acogió los artículos de Anne quien escribía, siguiendo los consejos de Thierry Maulnier, acerca de lo que mejor conocía en aquel entonces, a saber el arte y las exposiciones. La formación académica de Anne, que había sido alumna de la Escuela del Louvre en la sección de artes aplicadas, le proporcionó sólidos conocimientos en el ámbito de la pintura clásica y en lo relativo a la política cultural que desarrollaban los grandes museos parisinos para sus exposiciones. Sus primeros artículos abordaban así las exposiciones del año 1937 y los artistas clásicos, más particularmente los del siglo XVI y del siglo XVII, siendo ése el período al que era aficionada, tanto en literatura como en pintura. Es preciso subrayar que *L'Insurgé* era un periódico que presentaba un alcance político y cuyos artículos, incluso en el ámbito cultural, encerraban una dimensión militante. Anne era más bien apolítica pero sus artículos expresaban, a pesar de todo, cierta afinidad de pensamiento con el espíritu de la revista. A raíz de sus contribuciones en *L'Insurgé*, Anne se convirtió en un personaje público y su presencia en una revista tan comprometida justificaba un cambio de identidad. Por eso adoptó el nombre de Dominique Aury para firmar sus crónicas sobre el arte y las exposiciones.

Tras la desaparición en 1938 de *L'Insurgé*, Anne colaboró puntualmente con *Combat*, otra revista para la que entregó dos contribuciones que trataban de la estética del arte y cuyo tono era

políticamente más despreocupado que el de la revista *L'Insurgé*. Ambas estaban también firmadas con el nombre de Dominique Aury, la primera era una nota de crítica de arte y la segunda, un artículo que tenía como objeto una exposición sobre el arte iraní.

En plena guerra, la situación que atravesaban las editoriales era muy difícil y muchas de ellas se vieron obligadas a cesar su actividad. En el libro *Vocation : clandestine*, Dominique Aury cuenta que la *Nouvelle Revue Française* aún se publicaba en 1941 y en 1942 bajo la dirección de Drieu la Rochelle pero que cuando ése se fue, Jean Paulhan³ buscó a alguien para sucederle y pensó en ella para ocupar el puesto de secretaria de la revista. Dominique Aury rechazó la propuesta de Paulhan, no quiso convertirse en la secretaria de la prestigiosa revista, un cargo para el que una mujer no hubiera sido bien acogida⁴. La *Nouvelle Revue Française* dejó de existir en 1943 y no volvió a aparecer hasta después de la guerra.

Incluso durante la Ocupación, Dominique Aury siguió publicando literatura porque era para ella una experiencia vital poder editar literatura en un período como aquél. Contribuyó así a editar textos para todos los públicos y también textos de literatura para la Resistencia. Hasta la Liberación, ejerció una actividad en el seno de la revista *Les Lettres françaises*, donde realizaba distintas labores relacionadas con el trabajo de periodista, desde entrevistas, reseñas de libros hasta incluso la reescritura de algunos textos. Asimismo, analizaba la prensa inglesa y americana. La colaboración de Dominique Aury con *Les Lettres françaises* duró casi cuatro años.

En 1944, vio la luz una nueva revista, *L'Arche*, que fue creada en Argel durante la guerra por André Gide, Jacques Lassaigne, Jean Amrouche y el editor Edmond Charlot. Buscaban una secretaria de redacción y, gracias a Jean Paulhan, Dominique

3 Desde 1935, Jean Paulhan era el director oficial de la *Nouvelle Revue Française*.

4 En efecto, para mucho era impensable que una mujer ocupase la función de secretaria de la *Nouvelle Revue Française*. Así, Dominique Aury confiesa que cuando Paulhan contó a Drieu que se le había ocurrido que ella podía hacerse con el cargo, ése exclamó: "Une femme ? Jamais" (Aury, 1999: 31).

Aury se convirtió en 1945 en la única secretaria de redacción de *L'Arche*.

Después, participó de la vida de la prestigiosa Éditions Gallimard, entrando en el comité de lectura de esa editorial donde fue, durante muchos años, la secretaria de la *Nouvelle Revue Française*. En aquel entonces quienes formaban con ella parte del comité de lectura de la editorial Gallimard eran Paulhan, Arland, Queneau, Camus, Parain, Blanzat y Lemarchand. Es menester insistir en el hecho de que Dominique Aury fue, durante veinticinco años, la única mujer del comité de lectura de la editorial Gallimard.

Sin lugar a dudas, la actividad que Dominique Aury desempeñó como crítica fue importante, prueba de ello es el hecho de que su libro *Lecture pour tous* se vio galardonado por el Grand Prix de la crítica literaria en 1958. En la entrevista que aceptó dar en 1988 a Nicole Grenier y cuyo texto está reproducido en el libro que lleva por título *Vocation : clandestine*, Dominique confiesa que la manera como concebía la crítica literaria ya no se puede sostener en 1988 porque ésta ha evolucionado y desplegado métodos nuevos que le resultan totalmente ajenos:

J'ai de quoi faire d'autres livres de critique, mais ce qui m'arrête, c'est le sentiment que la façon dont j'ai fait de la critique c'est fini, c'est périmé, je ne suis plus au niveau. Il y a maintenant tout un appareil, ou appareil, quasi scientifique, psychanalytique, tout ce que vous voulez, qui m'est complètement étranger. Quand je parle d'un livre, c'est d'abord pour montrer qui est derrière et pourquoi. Eh bien, je n'ai pas les instruments dont on se sert maintenant pour faire ça, je me sens complètement démodée, périmée, c'est fini, n'en parlons plus (Aury, 1999: 96-97).

En relación con su intensa labor como crítica literaria, conviene añadir que Dominique Aury es la autora de varios prefacios, tanto en obras de autoras consagradas como Marguerite Yourcenar como en obras conjuntas que tratan aspectos de la literatura francesa, o bien en volúmenes que abordan otras cuestiones, como los problemas teóricos que plantea la traducción. Además, se distinguió por haber realizado numerosas traducciones,

principalmente del inglés al francés, por ejemplo relatos cortos de Francis Scott Fitzgerald, textos de Thomas Browne o de Evelyn Waugh. Dominique Aury también tradujo del alemán al francés, colaborando por ejemplo a la traducción y a la adaptación del alemán al francés del libro de Constantin Brunner, *L'Amour*.

3. OBRA LITERARIA DE DOMINIQUE AURY

Además de su intensa labor como periodista, crítica literaria y traductora, Dominique Aury es la autora, no muy conocida, de unos libros sobre la poesía francesa. Bajo el pseudónimo de Pauline Réage, escribió *Historia de O*, una novela que marcó un antes y un después en la historia de la literatura erótica. La fama que alcanzó esa obra hizo sombra a otros textos de Pauline Réage, como *Une fille amoureuse*, un texto que se abordará a continuación.

3. 1. Dominique Aury y su compromiso con la poesía francesa

En 1938, Dominique Aury colaboró en la elaboración del libro *Introduction à la poésie française*, que se publicó en 1939 bajo el nombre de autor de Thierry Maulnier en la editorial Gallimard. Cuando estalló la guerra, Dominique Aury empezó a frecuentar muy a menudo la biblioteca del Arsenal y se puso a indagar los libros de poemas del siglo XVII. De sus investigaciones, sacó el libro *Poètes précieux et baroques*, que fue publicado, con un prefacio de Thierry Maulnier, por una pequeña editorial hoy desaparecida, Les Éditions de Tours.

Tras la publicación de ese libro, *Poètes précieux et baroques*, Dominique Aury se percató de que aún existía un material considerable, que no había sido objeto de análisis, sobre la poesía religiosa. Decidió dedicarle un libro y así es como vio la luz en 1943 *Anthologie de la poésie religieuse française*. En *Vocation : clandestine*, Dominique Aury cuenta una anécdota que refleja el alcance que tuvo su libro sobre la poesía religiosa francesa:

L'Anthologie de la poésie religieuse française a paru en 1943. Beaucoup plus tard, vers 1955, j'assistais chez Claude Gallimard à un dîner où avait été convié Malraux. J'étais dans mon coin, je ne disais rien, bien sûr, et tout à coup, Malraux se tourne vers moi: « Votre *Anthologie de la poésie religieuse* a changé pour moi le rythme, le déroulement de l'histoire de la poésie française, elle a donné un autre équilibre à cette poésie ». Et puis, c'est tout, tout le monde a parlé d'autre chose, j'étais stupéfaite, je n'en suis pas encore revenue. Ça m'a fait bien plaisir (Aury, 1999: 30).

Este libro sobre la poesía cosechó una buena acogida y, a lo largo de su carrera, Dominique Aury siguió contribuyendo a dar a conocer obras de poetas, por ejemplo colaboró a reunir textos para el volumen *Poètes d'aujourd'hui*, publicado en 1947 por Jean Paulhan. Cambiando totalmente de registro, la autora se adentró en el territorio muy particular de la literatura erótica, un ámbito que tradicionalmente había sido de hombres, y lo hizo valiéndose de un pseudónimo de mujer, el de Pauline Réage.

3. 2. Dominique Aury, bajo el pseudónimo de Pauline Réage

El nombre de Pauline Réage está íntimamente unido a *Historia de O* que es, tal vez, la novela erótica más célebre de la literatura del siglo XX. Cuando se publicó la obra por primera vez, en 1954, Dominique Aury era una mujer de letras respetable, era la secretaria de redacción de la prestigiosa *Nouvelle Revue Française*. Durante toda su vida, Dominique Aury, que dominaba a la perfección las reglas de la clandestinidad que tanto aficionaba, negó que fuera la autora de *Historia de O*. Solamente al final de su vida, aceptó prestarse a una entrevista, con la condición de que se hiciera pública tras su muerte. Y es en esa entrevista⁵ cuando

5 Nos estamos refiriendo a *Vocation : clandestine*, la entrevista que Dominique Aury aceptó dar y cuyo texto Gallimard retranscribió y publicó en 1999, es decir un año después de la muerte de la autora. La introducción de *Vocation : clandestine* hace notar acerca de Dominique Aury: “Pour la première fois elle s'expliquait aussi à visage découvert sur ce roman qui fit scandale en son temps et qu'elle avait signé Pauline Réage”. Conviene precisar aquí que la escritora ya se había expresado sobre su novela *Historia de O*, en 1975, en la entrevista *O m'a dit*, con Régine Deforges, pero que lo hizo sin revelar su verdadero nombre, ocultándose bajo la máscara de Pauline Réage.

Dominique Aury confesó, por primera vez, que era la autora de esta singular obra erótica.

Conviene preguntarse cuáles son las razones del éxito duradero que cosechó *Historia de O* y por qué este texto ocupa un lugar inédito en el panorama de la literatura erótica. Pauline Réage pone en escena en su novela a una mujer joven, O, que acepta el suplicio como prueba de amor. El punto de vista narratológico que la autora adopta para llevar a cabo su relato no es el de los verdugos de O sino el de la mujer, los acontecimientos están así contados desde la mirada de O quien es la narradora de la historia.

El significado místico que presenta el texto puede ser uno de los motivos por los que *Historia de O* resultó ser un libro muy chocante. Pauline Réage explica que quiso retrazar el destino de una chica que había elegido dedicarse a la vida enclaustrada y someterse a la esclavitud sexual por amor a un hombre. La autora era consciente del escándalo que podía provocar ese libro que había escrito para su amante Jean Paulhan, a quien mandaba los capítulos de uno en uno por correo postal.

Hoy en día, *Historia de O* se ha convertido en un libro aceptable pero en aquella época se trataba de un libro profundamente escandaloso que generaba la indignación de los lectores. No es de extrañar que Gallimard no quiso arriesgarse a publicar el libro de Pauline Réage porque lo consideraba como demasiado indecente. Quien aceptó publicarlo fue Jean-Jacques Pauvert, un editor que pasaba por ser un editor subversivo, entre otras cosas por el trabajo que había llevado a cabo para la reedición de las obras completas de Sade. Cuando Jean-Jacques Pauvert leyó el manuscrito de *Historia de O* que le entregó Jean Paulhan, descubrió el texto que llevaba buscando desde hacía años. Se sacaron primero seis cientos ejemplares de la novela. Jean Paulhan era el autor del prefacio que llevaba por título *Le bonheur dans l'esclavage*, un texto que causó aún más escándalo que la novela en sí. Cuando se publicó *Historia de O*, unas diligencias judiciales se llevaron a cabo en contra del editor Jean-Jacques Pauvert. Si es cierto que ese libro suscitó vivas polémicas, es de subrayar que también dio lugar a opiniones muy entusiastas, como las de André Pieyre de

Mandiargues y Georges Bataille, quienes escribieron artículos que elogiaban el libro de Pauline Réage.

El éxito notorio que alcanzó *Historia de O* hizo sombra a otro relato de Pauline Réage que lleva por título *Une fille amoureuse*, un texto corto que ha dado lugar a muy pocos estudios pero que, no obstante, presenta un interés evidente. Esta obra cuenta la historia de dos amantes, de sus fugaces encuentros en distintos decorados parisinos. Un día la mujer decide escribir a su amante “de ces histoires qui vous plaisent...” (Réage, 1954: 205). Así emprende la protagonista la redacción de textos eróticos, de fantasías secretas y de deseos ocultos. Confía sus relatos a su amante, que descifra en ellos extrañas correspondencias con la vida de la autora. El conjunto que forman los textos escritos por la mujer se convierte luego en el manuscrito de la obra *Historia de O*.

Pauline Réage publicó el relato *Une fille amoureuse* en 1969 y en él brinda unas aclaraciones en cuanto al significado secreto que encierra su obra *Historia de O*. En esta perspectiva, *Une fille amoureuse* puede hacer pensar en *Réminiscences* de Georges Bataille, un relato en el que el escritor desvela la parte autobiográfica disimulada bajo la extravagancia de la ficción de *Historia del ojo*, una obra erótica que, dicho sea de paso, entretiene sutiles correspondencias con *Historia de O*.

A nuestro juicio, *Une fille amoureuse* resulta ser muy interesante porque representa una “autoficción avant la lettre”, es decir una autoficción antes de que este concepto llegase a teorizarse. *Une fille amoureuse* es anterior a las investigaciones teóricas que se han llevado a cabo sobre la autoficción y también es anterior a *Fils*, la obra que Serge Doubrovsky publicó en 1977 y que suele citarse como el acta de nacimiento de la autoficción.

El texto *Une fille amoureuse* encierra algunos de estos nuevos códigos literarios que van despuntando a lo largo del siglo XX y que anticipan la autoficción. En el relato, Pauline Réage se complace en turbar al lector ofreciéndole una narración híbrida, a la vez ficcional y autorreferencial y que, precisamente por ello, constituye un modelo de autoficción. En efecto, la lógica narrativa novelesca del inicio de *Une fille amoureuse* se altera y el modo de

enunciación cambia. El lector descubre que tras la tercera persona empleada en el principio del texto se esconde, en realidad, la autora-narradora que responde al nombre de Pauline Réage. A lo largo de *Une fille amoureuse*, se va perfilando la identidad de los nombres, un rasgo definitorio de la autoficción. La figura de la autora emerge progresivamente hasta el final del texto en el que aparece la firma de Pauline Réage. La dimensión onírica es otro tema propio de la autoficción que recoge *Une fille amoureuse*, un relato que da voz a la intimidad exacerbada de una mujer que sueña su propia vida a través de este acto de recreación de sí que permite la escritura.

La literatura contemporánea y ultra-contemporánea de lengua francesa se distingue precisamente por su tendencia autoficcional y brinda numerosos relatos escritos por mujeres que la crítica no duda en caracterizar como ‘autoficciones’. A modo de ejemplo, citemos a Nina Bouraoui y a Annie Ernaux cuyos libros aparecen muy a menudo designados como ‘autoficciones’, aunque sus autoras no reivindican para sus obras su pertenencia al género que es la autoficción. Si hoy la autoficción se ha convertido en una moda literaria en Francia, cuando Pauline Réage publicó *Une fille amoureuse* no abundaban los textos que obedecían a los criterios que definen este tipo textual que representa la autoficción. Por ello, *Une fille amoureuse*, esta confesión velada a través de la que la autora se escribe a sí inventándose, resulta ser una obra que presenta un interés innegable.

Este artículo propone un acercamiento a la figura de Dominique Aury quien, a través de sus múltiples compromisos como intelectual implicada con la realidad histórica y con las letras francesas, se ha impuesto como una mujer que verdaderamente ha revolucionado su tiempo. La propensión por la clandestinidad que siempre ha cultivado hace de ella una de las personalidades femeninas más misteriosas que ha atravesado, con su presencia discreta, el siglo XX. Dominique Aury, que desde niña soñaba con ser escritora, emprendió su carrera en distintos periódicos y brindó aportaciones relevantes en el ámbito de la crítica literaria y artística. Su obra literaria, en la que aborda el Eros en femenino y cuya autoría oculta tras el pseudónimo de Pauline Réage,

contribuye a hacer de Dominique Aury una escritora pionera y una de las mujeres más destacables y más fascinantes de la vida literaria francesa del siglo XX.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aury, D. (1943). *Poètes précieux et baroques du XVIIIe siècle*. Tours: Éditions de Tours.
- Aury, D. (1943). *Anthologie de la poésie religieuse française*. Paris: Gallimard.
- Aury, D. (1958). *Lecture pour tous*. Paris: Gallimard.
- Aury, D. (1963). Préface. En G. Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction* (p. 7-12). Paris: Gallimard.
- Aury, D. (1974). Préface. En *Tableau de la littérature française. De Madame de Staël à Rimbaud* (p. 9-10). Paris: Gallimard.
- Aury, D. (1976). Préface. En A. C. Swinburne, *Les contre-feux de l'amour* (p. 9-13). Paris: Éditions de la Différence.
- Aury, D. (1986). Introduction. En J. Paulhan, *Choix de lettres I, 1917-1936 : La littérature est une fête* (p. 9-11). Paris: Gallimard.
- Aury, D. (1990). Préface. En M. Yourcenar, *Souvenirs pieux, Archives du Nord, Quoi ? L'Éternité* (p. 7-15). Paris: Gallimard.
- Aury, D. (1999). *Lecture pour tous II*. Paris: Gallimard.
- Aury, D. (1999). *Vocation: clandestine*. Paris: Gallimard.
- Bataille, G. (1928). *Histoire de l'œil*. Paris: sin nombre de editor.
- Berg, de, J. (1956). *L'Image*. Paris: Éditions de Minuit.
- Browne, T. (1970). *Les urnes funéraires*. Paris: Gallimard.
- Brunner, C. (1968). *L'Amour*. Paris: Gallimard.
- David, A. (2006). *Dominique Aury. La vie secrète de l'auteur d'Histoire d'O*. Paris: Éditions Léo Scheer.
- Deforges, R. (1975). *O m'a dit, entretiens avec Pauline Réage*. Paris: Éditions Jean-Jacques Pauvert.
- Dobrovsky, S. (1977). *Fils*. Paris: Éditions Galilée.

- Maulnier, T. (1939). *Introduction à la poésie française*. Paris: Gallimard.
- Paulhan, J. (1947). *Poètes d'aujourd'hui*. Lausana: La Guilde du livre à Lausanne.
- Paulhan, J. (1954). *Le Bonheur dans l'esclavage*. En P. Réage, *Histoire d'O* (p. 5-21). Paris: Éditions Jean-Jacques Pauvert.
- Paulhan, J. (1992). *Choix de lettres II, 1937-1945 : Traité des jours sombres*. Paris: Gallimard.
- Réage, P. (1954). *Histoire d'O*. Paris: Éditions Jean-Jacques Pauvert.
- Réage, P. (1969). *Une fille amoureuse*. Paris: Éditions Jean-Jacques Pauvert.
- Scott Fitzgerald, F. (1963). *La Fêlure*. Paris: Gallimard.
- Waugh, E. (1981). *Le cher disparu*. Paris: Union Générale d'Éditions.

**FRANÇOISE GILOT: LA REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA DE LA
MUJER CONSERVADORA A LA MUJER MODERNA**

**FRANÇOISE GILOT: FROM THE CONSERVATIVE WOMAN TO
THE MODERN WOMAN**

Lydie ROYER

Université de Reims Champagne Ardenne

RESUMEN

Este artículo analiza las imágenes de la trayectoria de Françoise Gilot, artista francesa nacida en 1921, que tuvo dos hijos con Pablo Picasso durante su unión con él entre 1943 y 1953. Gracias a su educación burguesa y a su madre artista, Gilot se apasiona más por el arte que por la profesión de abogada que su padre quería que ella fuera. A los 21 años encontró a Picasso quien la convirtió en su modelo y amante. El contexto histórico de la Posguerra mundial puede explicar su relativa invisibilidad al lado de Picasso, considerado en aquella época como un monumento. En 1953, se separó de Picasso, quien quedó sorprendido de su decisión. La publicación del ensayo de Simone de Beauvoir, *El Segundo Sexo*, en 1949, coincide con el cambio de posición de Françoise quien se ha destacado, desde aquel entonces, como una artista y escritora moderna y libre, que comparte su vida entre París y Nueva York.

Palabras claves: F. Gilot, artista francesa, Picasso, posguerra, arte moderno.

ABSTRACT

This article analyses the life path of Françoise Gilot, a French artist born in 1921. Thanks to her bourgeois upbringing and to the influence of her mother, an artist herself, Gilot quickly felt more attracted to art than to the legal career her father envisioned for her. At the age of 21, she becomes Picasso's lover, with whom she will have two children from 1943 and 1953. The context of post-World War II times might also explain why her fame paled in comparison to Picasso, who was already considered a genius at

the time. When she decides to leave him in 1953, Picasso doesn't believe her. Her change of heart coincides with the publication in 1949 of Simone de Beauvoir's essay, *Le Second Sexe*. Françoise Gilot later becomes a free and modern artist and writer, living both in Paris and New-York.

Keywords: F. Gilot, french artist, Picasso, post-WWII, modern art.

1. INTRODUCCIÓN

La obra de Pablo Picasso destaca entre todos los pintores del siglo XX por la vinculación estrecha entre arte, erotismo y vida privada. Entre las seis mujeres que compartieron su vida, Françoise Gilot fue, entre 1943 y 1953, su modelo, compañera y madre de dos de sus hijos. Cuando Picasso le dijo en 1953, "Nadie abandona a un hombre como yo", se separó definitivamente de él. El análisis de las líneas artísticas de su representación por Picasso permite comprender su trayectoria de mujer conservadora a mujer moderna, que la frase emblemática "No se nace mujer, se llega a serlo" del ensayo de Simone de Beauvoir, parecido en 1949, ilustra a la perfección. ¿Cómo se ilustra la relación del poder masculino sobre la imagen femenina? ¿Cómo la representación de la figura de la madre borra la figura de la artista? ¿Cómo Gilot reconquista después no sólo su identidad de artista sino el poder sobre la conducta personal de su carrera y su vida?

2. LA RELACIÓN DEL PODER MASCULINO SOBRE LA IMAGEN FEMENINA

Marie Françoise Gilot nació en Francia, en 1921 y fue hija única. Creció en una familia de la alta burguesía, entre un padre, hombre de negocios, una madre, acuarelista, y una abuela que ejerció también una influencia decisiva en ella. Los valores conservadores no se deben a su carácter sino a su entorno familiar y a su relación con el pintor¹. Muy joven, licenciada en filosofía

¹ Dans la société occidentale, un des rôles dévolus à la femme, c'est de *représenter* : sa beauté, son charme, son intelligence, son élégance sont les

y en inglés, se interesó por la pintura y pasaba horas en las salas de antigüedades del *Louvre* a pesar de la voluntad de su padre quien quería que fuera abogada. Empezó a exponer sus dibujos desde 1943 con su amiga de infancia *Genevieve* y solían visitar salones de arte donde encontraban artistas como Matisse. Tenía Françoise veintiún años cuando encontró a Picasso. Le enseñó sus cuadros y éste reconoció enseguida su talento, y le invitó a su taller; para ella, era la posibilidad de continuar su carrera artística y convertirse en una profesional de renombre. Decidió instalarse definitivamente en casa de su abuela y así se dedicó totalmente al arte. Picasso, cuarenta años más que ella, la convirtió pronto en su modelo y en su amante. Durante la Ocupación alemana, ambos habían vivido tiempos oscuros, ella pintaba litografías y hacía retratos y dibujos sin firmarlos. Entre 1943 y 1946, mantenía, con Picasso, relaciones secretas, se veían sólo dos veces al mes y se trataban siempre de “Usted”. Pero, Picasso supo conquistar a la abuela muy influyente y empezó a vivir con ella a partir de 1946. Conversaban mucho sobre la mitología, el arte y los maestros clásicos. La influencia de Picasso en ella, también, se debe al circuito de las relaciones del famoso pintor con su secretario, Jaime Sabartés, con los amigos, políticos, poetas y escritores como Eluard, Aragón, Malraux, Breton, Bataille y pintores como Matisse, Giacometti, Braque y Miró. Matisse era su pintor moderno favorito, y le escribía con frecuencia para hablarle de sus dibujos. La relación entre Françoise y Picasso era similar a la que mantenía éste con Dora Maar², modelo, fotógrafa y compañera anterior que había dicho: “Después de Picasso, sólo hay Dios”. Una declaración que explica la sombra duradera del cuerpo del creador sobre sus amantes y el sexo femenino: un poder casi primitivo, signo de orgullo, de fuerza viril y de una orden patriarcal presente en la Andalucía falocéntrica³ donde signes extérieurs de la fortune du mari au même titre que la carrosserie de son automobile. [...] elle lui permet un orgueil plus intime ; il s’enchant de la domination qu’elle exerce sur elle (De Beauvoir, I, 1949 : 290, 291).

2 Entre “la mujer que llora” (Dora Maar) y la mujer que dice “sí” (la última amante), Françoise fue, según los propios términos de Picasso, la mujer que dice “no” (Maïllis, 2004: 8).

3 Picasso, le Malaguène n’échappe pas à la règle car dans l’Andalousie [...] phallogocentrique où il a passé son enfance, le sexe est “ un monopole masculin L’agression phallique de l’Andalou confondue avec l’amour sexuel, et une

nació y pasó gran parte de su infancia, Picasso, siempre rodeado de mujeres.

El retrato de mayo de 1946⁴ refleja la concepción de los problemas estéticos y personales del pintor con su modelo. Las proporciones clásicas de la representación de Françoise, con la forma oval de la cara, la nariz recta y las cejas de acento circunflejo confieren cierta melancolía a la mirada pensativa de sus ojos fijos. Destacan las múltiples líneas curvas de su cabello abundante, que recuerda el retrato de Venus y alude a los fantasmas masculinos del cuerpo femenino ilustrados en varios dibujos de Picasso sobre el tema de la corrida y de Carmen. Las curvas contrastan con la línea recta del brazo sólido como si fuera un tronco, otro símbolo sexual, que sujeta la cara. Después de la Segunda Guerra mundial, Gilot y Picasso dejan París para ir a vivir en la Costa azul, donde iban las mujeres burguesas de la época y donde Picasso había adquirido su propio taller en el Palacio Grimaldi para instalarse a pintar.

El cuadro, *Mujer Flor*,⁵ fue realizado en 1946 después de la visita en Vence de Picasso a su viejo amigo Matisse. Éste seducido por la belleza de Françoise, propuso retratarla con el pelo de color verde. La mirada de otro hombre sobre su compañera incitó a Picasso, muy posesivo, a pintarla por primera vez y por desafío a Matisse. La deformación cubista hace del cuerpo una metáfora vegetal: el pintor transforma el abundante pelo en largos pétalos verdes, reduce el brazo, elimina los hombros y la estatura fina delgada, de pie, se convierte en el tallo dócil soportando las frutas del árbol con el pecho más voluminoso o las curvas de la mujer embarazada de Claude, primer hijo, nacido en 1947. Picasso le dijo: “Todos nos parecemos a un animal, menos tú. Hay en ti el garbo de una flor en primavera. A veces el pintor no escoge. Hay formas que se le imponen.” Para él, el acto de creación es por excelencia un acto amoroso o erótico. El cuadro *La Alegría de vivir*, o *Antipolis*⁶, pintado también en 1946 hace eco a un cuadro

curieuse haine sexuelle née de siècles de défaites, l’unit au monde comme elle le protège du monde” (Terrassa, 2009 :50).

4 <https://images.app.goo.gl/AgnPP2Av1EFbks4Z8>

5 <https://images.app.goo.gl/hgaDnWb8ZX6wCBUf7>

6 <https://images.app.goo.gl/bSGK5J4wnZFamvSj6>

de Matisse de 1906 con mujeres desnudas sentadas en el suelo. Refleja Picasso la tradición mediterránea clásica con siluetas estilizadas y faunos de color azul. En el centro, la joven amante ofrece su cuerpo desnudo en postura erótica, tocando el tambor vasco, con las piernas abiertas y el pecho voluminoso. Su figura recuerda el rapto de la diosa Europa pintado un mes antes por Picasso e inspirado de la mitología griega. Ella es, en el momento, el elemento principal de sus preocupaciones estéticas. El pintor da rienda suelta a su fantasía erótica y mitológica para poner en escena la victoria sobre el Monstruo. Con el mito del Minotauro relacionado a la Tauromaquia en Andalucía, ilustra así el viejo rito del desafío entre el hombre y la bestia Carmen, icono de la mujer, seducida, amada, asesinada, mito de mujer libre de la serie de aguafuertes hechos entre 1933 y 1935. Alrededor de Françoise, un centauro y otro fauno sentado tocan flautas mientras que otros dos bailan en la escena festiva. Todos los sentidos visual, auditivo, táctil, se asocian al mar para comunicar la expresión de la alegría de su vida amorosa y familiar, durante este periodo de liberación, de conquista personal y de felicidad para el pintor. La foto⁷ muy famosa de Roberto Capa realizada en 1948, inmortaliza a la joven amante sonriente, alegre y ligera y protegida del sol con una gran sombrilla por Picasso en la playa de Golf Juan.

3. LA SITUACIÓN DE LA MUJER ARTISTA Y ÁNGEL DEL HOGAR

En 1948, la pareja deja Golf-Juan para instalarse en la hermosa villa *La Galloise* en Vallauris. En esta misma época, Picasso, muy feliz, le da muchos consejos a Françoise, quien quería ser muy independiente en su quehacer artístico. Muy feliz, se le entra la obsesión por la paternidad durante el periodo de crecimiento excepcional de la fecundidad en Francia favorecida por la política natalista *El baby-boom*. Picasso aconsejó a Françoise tener hijos para no quedar insatisfecha, satisfaciendo, él, su propio deseo crear y procrear. Le gustaba también pintar en la mujer, esta forma de feminidad con los volúmenes expresivos de la fecundidad. En 1949, nace su segunda hija, de nombre Paloma, en recuerdo de la

7 <https://images.app.goo.gl/ViHu5xBiVT7KsbnB9>

paloma dibujada para el Congreso internacional por la Paz. Como Dora, Françoise renuncia a la pintura para vivir únicamente por y para Picasso, quien por aquel entonces era un monumento muy solicitado por intelectuales y periodistas extranjeros⁸. En los años cincuenta, estallan las exposiciones de Picasso, padre de Guernica, en el mundo y ella se queda sola en casa. Con sus dos hijos, Françoise se convierte en ángel del hogar⁹, reflejo del modelo inamovible y mayoritario del conservadurismo en el siglo XX, función que la mantenía en la dependencia y en la inactividad.

En la foto¹⁰ en negro y blanco de Capa hecha en Vallauris aparece ella, con el perfil normalmente asignado al sexo femenino, el de la madre atenta, paciente, dando el biberón. Con la tez apagada, pierde toda vitalidad bajo la autoridad del hombre que detenta el control económico. La publicación del libro de de Beauvoir, *El Segundo Sexo*, libro fundador del feminismo moderno, empezaba a tener un impacto inmenso en la sociedad occidental durante el contexto histórico de los años cincuenta. En el ensayo, la autora condena no sólo los mitos patriarcales sino el destino tradicional de la mujer destinada a ser madre y sometida al poder masculino, antítesis de la libertad. El ataque feroz a las estructuras del poder patriarcal había causado la reacción de ciertos intelectuales como la de Roland Barthes quien afirmó, criticando un anuncio de la revista, *Elle*, “que las mujeres intelectuales están también sobre la tierra para dar hijos a los hombres”, Barthes, 1957: pp.56-57. Al principio de los años cincuenta, la representación de Françoise empieza a cambiar con una línea cubista dominante en la serie de dibujos y retratos hechos por Picasso de Françoise con sus hijos. Ella había rechazado tener un tercer hijo y había vuelto a su actividad artística. En el cuadro¹¹ *Françoise, Claude y Paloma*, o

8 Le privilège économique détenu par les hommes, leur valeur sociale, le prestige du mariage, l'utilité d'un appui masculin, tout engage les femmes à vouloir ardemment plaire aux hommes (De Beauvoir, I, 1949, 1976 : 234).

9 Sans renoncer à son activité picturale, Françoise n'y consacre cependant pas autant de temps qu'avant sa maternité. Elle joue parfois la déesse du foyer. Chargée de la corvée du bois, -elle seule savait allumer le feu, d'après Picasso, - chaque matin, elle dévale la colline depuis la Galloise pour alimenter le four de l'atelier du Fournas afin que le maître puisse y travailler (Maïllis, 2012 : 105).

10 <https://images.app.goo.gl/L62SSwvi7vBC3ECH7>

11 <https://images.app.goo.gl/nmF5ehjYwMPm8G7q8>

Maternidad a la naranja, 1951, Françoise deja de ser un objeto erótico. La elección de la técnica cubista analítica es idónea para representar la visión fragmentada de la familia. La madre, sentada, rodea del brazo a su hija vestida de amarillo. Entre los dedos de su mano derecha que recuerdan los de Dora Mar, mujer coqueta y elegante, tal vez se observa el pensamiento tradicional de Françoise. El detalle de la naranja o manzana contrasta con la otra mano de hierro que sujeta al hijo. Picasso parece reprocharle aquí la diferencia de educación entre los sexos, denunciada en el ensayo de de Beauvoir. La deformación de la cabeza más alargada de la madre con la mitad de la cara totalmente ocultada y el pelo recogido en un humilde mono, borran su belleza anterior.

En *Mujer Pintando*¹², 1951, la figura femenina, aislada en su taller, expresa la resistencia de la mujer artista frente al poder de Picasso y a la dominación del mundo masculino en el arte. No le gustaba a Picasso la amistad entre ella y Matisse. Por estar demasiado concentrada en su trabajo artístico, el pintor deja de pintar su feminidad; al contrario, la envejece sentada sobre un sillón¹³ con un largo abrigo verde lleno de rayas de pie a la cabeza, con los ojos cerrados y la nariz alargada. La oscuridad del modelo aumenta la impresión de vacío, de soledad y el malestar íntimo de la artista a la vez invisible y frustrada.

El cuadro, *Claude dibujando Françoise y Paloma*¹⁴, pintado en 1954, alude de nuevo al estilo de Matisse. Destaca el cuerpo alto jorobado de la madre inclinada de ancha espalda en la sombra, con silueta de fantasma como si fuera una araña con el largo brazo alejado del cuerpo de su hijo, mientras la mano izquierda protege a Paloma, silenciosa en el halo verde. Claudio, en un halo de luz de color azul, está pintando ante el lienzo vacío, reflejo, tal vez, del pintor reflexionando sobre su objeto. Las líneas horizontales, rectangulares y curvas recuerdan las del cubismo analítico. Ella no soportaba la vida movida, ni la solicitud constante del artista, ni la relación en paralela con Dora Maar y ni la reaparición

12 <https://images.app.goo.gl/4dsxoBfDWaqN6XUBA>

13 Il était vrai que les fauteuils jouaient aussi un tout premier rôle dans le monde pictural de Matisse. Pour lui, ils étaient aussi engageants qu'une présence féminine (Maïllis, 2004:159).

14 <https://images.app.goo.gl/sL4XWa2BfkxvWCG68>

en la región de su amiga *Genevieve*, que mantenía contacto con Picasso. En 1953, cuando le dijo a Picasso que le abandonaba con sus hijos, éste le contestó “Nadie deja a un hombre como yo”. Ella tomó la decisión de abandonar el hogar, frente al orgullo de un hombre consciente tanto de su fama internacional como de su poder absoluto por encima de la mujer en el arte. La ruptura con Picasso causó también la ruptura con su propia familia. Cuando ella se separó de él: él tenía 72 años y ella 32.

4. FRANÇOISE GILOT LLEGA A SER MUJER ARTISTA Y MODERNA

La advertancia de Picasso significa la supremacía del hombre con un estatuto espiritual, casi mítico e imposible de superar para una mujer sin fama. Esta tiranía masculina refleja las relaciones de fuerza entre los dos tanto en la vida como en el arte. Ella tenía la conciencia clara de su situación de mujer bajo la autoridad de Picasso quien siempre le quería imponer un estilo. En efecto, en la serie de sus grabados hechos al lápiz en 1946, Françoise se vengó en *Adán forzando Eva a comer una manzana*,¹⁵ de la dominación sufrida y denuncia el orden de la leyenda de la Génesis perpetuada en la civilización occidental con Eva, culpable del pecado del hombre.

La inversión de los papeles del mito bíblico en este cuadro traduce las relaciones de fuerza en su pareja. Confiesa Françoise después, en su libro sobre Matisse y Picasso:

Trabajar día tras día al lado de Picasso bien podría destruirme más tenía buen temperamento para considerar que mi evolución sólo dependía de mí misma. Me concentraba sobre mis propias ideas en vez de compararme [...] Ya pintora antes de encontrarme con Pablo, en 1946, había afirmado enérgicamente mi derecho a continuar mis investigaciones y por mi tenacidad, había conseguido el derecho a seguir trabajando a mi anteojo. (Maillis, 2012: 48)¹⁶

15 <https://images.app.goo.gl/JkSTKcJjPCCab8Sm9>

16 Quand le maître se fait trop dominateur, elle se venge à coup de crayons rageurs dans des dessins où il n'a pas le beau rôle. Ainsi en 1946, au moment où Picasso l'a convaincue de vivre avec lui, elle réalise un croquis, Adam

La frase emblemática de de Beauvoir “No se nace mujer, se llega a serlo”, explica la construcción *identitaria* de Françoise como artista al lado de Picasso. Consciente de la preeminencia masculina en todas las representaciones del poder, ella fue en 1953, esta madre capaz de interrogar su pasado antes de decidir cómo orientar su futuro hacia una identidad profesional propia. La modernidad de Françoise en esta época se ilustra también por el cambio radical de su visión y por el desarrollo de su actividad artística¹⁷. Cuando abandonó el hogar, se fue a París donde compró un apartamento con la herencia de su abuela. Ella era la primera mujer que resistía a Picasso. Se casó en 1955, dos años después, con el pintor francés de su generación, Luc Simon, de quien tuvo una hija Aurelia antes de divorciarse en 1962. Mujer libre e independiente, se puso a realizar sus obras ejerciendo todo lo que había aprendido de Picasso y de Matisse muerto en 1954. A partir de 1960, seguía pintando temas abstractos, míticos como el mito de Teseo y del Minotauro, relacionado a su mitología personal. Como de Beauvoir, escritora, intelectual, filósofa, tuvo que luchar contra injusticias e intolerancias hacia sus obras y para ser reconocida como artista en Francia. Le acompañaba siempre el pensamiento filosófico de Hegel, según quien, el sujeto sólo adquiere la conciencia de sí misma por un combate mortal con el otro. A partir de los años sesenta, escribió con mucho éxito un libro *Mi vida con Picasso* en 1964, único medio de medirse a la altura del genio y de resistir al mito. Escribió, más tarde, otro libro sobre la amistad entre Matisse y Picasso. A finales de los años sesenta, los movimientos feministas inspirados en las ideas de de Beauvoir se interrogaban sobre el esencialismo feminista y empezaban a utilizar el arte para dar más visibilidad a las mujeres. Gilot, sin compartir la tesis feminista, expresó durante una entrevista, su propia concepción universal del artista: “para llegar a ser universal, el artista debería ser capaz de percibir, de sentir, de expresar las polaridades masculina y femenina”, Maïllis, 2012: 301. Poco después, Gilot se mudó a los Estados Unidos, siguiendo quizás las huellas de otra artista francesa, Louise

forçant Ève à manger une pomme dont le symbolisme transparent trahit l’amertume de la jeune femme, peu décidée à laisser imposer un joug.

17 <https://images.app.goo.gl/HLS95vBxkgncHtYU7>

Bourgeois, escultora, muy reaccionaria que había abandonado Francia para instalarse desde 1938 en los Estados Unidos hasta su muerte en 2010. Ahí, Françoise se casó de nuevo en 1970, con el científico Jonas Salk con quien vivió hasta su muerte en 1995. Logró, después de liberarse de la influencia de Picasso y Matisse, crear su propia lengua pictórica. La construcción de Françoise Gilot como artista femenina moderna remite a otra idea de de Beauvoir como la necesidad, para el ser femenino, de apropiarse de su propio cuerpo, de habitarlo como proyecto metafísico.

El cuadro *Mujer oceánica*¹⁸ de 1986 es una desconstrucción de la primera imagen realizada en 1946 por Picasso de ella, que Françoise transgrede creando su propio estilo, en busca de su propia verdad. Expresa su voluntad de romper con la costumbre de Picasso de pintar retratos despiadados de sus amantes¹⁹. La artista se adueña de su propio cuerpo para que no sea obra de otro y pinta a una mujer activa como una nadadora, con motivos acuáticos. Treinta tres años después de su separación, aunque en su tiempo Pablo Picasso fue, sin duda, uno de los mayores pintores modernos, ella da a la antigua foto un toque moderno quitándole el cubismo: el pelo se vuelve más liso, los rasgos son más alargados con colores vivos del Pacífico que celebran aquí la alegría, la libertad y la belleza de la mujer vestida con sombrero de forma imperial como un sujeto dispuesto a reinar sobre su arte. Así, Françoise Gilot pasa de objeto a sujeto, como un individuo histórico que entra en la historia del Arte, actriz francesa no sólo de su propia liberación sino de la libertad de la mujer artista con la concepción del cuerpo femenino en ruptura total con los estereotipos masculinos. La modernidad no se relaciona con lo intemporal como en Picasso y en otros artistas sino que celebra en términos hegelianos²⁰, el renacimiento de Gilot. Tanto para

18 <https://images.app.goo.gl/fhQGesaChbS8GN2j9>

19 Soy la única mujer que dejó Picasso, la única que no se sacrificó al monstruo sagrado- declara Françoise Gilot, con una sonrisa desenfadada y desafiante-. Soy la única que aún está viva para contarlo. Después de todo, mire lo que ocurrió a las otras- continúa, con sus cejas circunflejos enarcadas-. Tanto Marie-Teresa como Jacqueline se suicidaron [la primera se ahorcó, la segunda se pegó un tiro], Olga se volvió histérica y casi loca. Dora Maar enloqueció". (Izquierdo: 2003: 110)

20 Hegel ne cesse de montrer que la connaissance suppose la pénétration par

ella como para Picasso, el arte se confunde con la vida. Para el espectador que ha seguido su trayectoria, el arte viene a ser, para ella, recuperación del poder que ella no podía tener con Picasso. Es la expresión de su alteridad y su verdad que Michel Foucault ilustra en la *Historia de la Sexualidad* con la cita: donde hay poder, hay resistencia. Así adquiere ella una como redención sobre el tiempo perdido parecido al *Tiempo recobrado* de Marcel Proust que Paul Ricœur²¹ analiza en su ensayo.

Los cuadros de la Monografía publicada en Suiza en 2001, con más de 50 obras que pertenecen al ciclo de Teseo y al mar Egea, revelan la presencia constante del universo de la mitología griega, en su obra, para serenarse.²²

El arte es espacio de libertad individual, exploración de sí misma a través de sus propias formas artísticas. Pinta ella, doce horas al día, quizás sin olvidar los consejos del maestro, y expone sus obras tanto en Nueva York, en California como en París. Se siente hoy reconocida como artista y escritora. Su estilo artístico más bien abstracto se matiza en otros cuadros con contenidos relacionados con el mundo cotidiano o con metamorfosis llenos de pájaros²³ de color azul²⁴ o del arco iris, que simbolizan su modernidad y traducen las múltiples facetas de su personalidad²⁵.

le concept de son objet, mais que cette pénétration implique en même temps “d’objectiver cet objet ” - c’est-à-dire de lui donner la mort- pour le faire renaître sous une autre forme dans la pensée et dans la mémoire (Abensour, 2016: 148).

21 Le temps retrouvé, dirons nous, c’est la *métaphore*, qui enferme les différences “dans les anneaux nécessaires d’un beau style”; c’est encore la la *reconnaissance*, qui couronne la vie stéréoscopique; c’est enfin l’*impression retrouvée* qui réconcilie la vie et la littérature.[...] le temps retrouvé exprime la reprise du temps perdu dans l’extra-temporel, comme l’impression retrouvée exprime celle de la vie dans l’oeuvre d’art (Ricœur, 1984: 283-284).

22 Intégré à son propre univers pictural habité des légendes grecques et baigné d’une lumière redevenue sereine, le motif mythologique se lit comme une réponse trop longtemps retardé au message angoissant de son amant. (Mailllis, 2012: 69)

23 <https://images.app.goo.gl/KiRsQDgJb18v3fELA>

24 <https://images.app.goo.gl/KiRsQDgJb18v3fELA>

25 <https://images.app.goo.gl/GADWZxyoGcVL5rjQ9>

4. CONCLUSIONES

Sin ocultar, en su obra, la huella del genio Picasso²⁶, el que ha revolucionado de manera constante las formas para el arte del siglo veinte, el que ha inventado no sólo las imágenes más bellas sino las más devastadas de la mujer nunca pintadas en el mundo entero, Françoise llega a ser el segundo sexo y sigue floreciendo hoy con una identidad artística propia en relación permanente con la actualidad, afirmando así su sensibilidad femenina y su originalidad. La mutación personal de Françoise Gilot como artista moderna se justifica por su voluntad de superar los obstáculos de su condición de mujer frustrada en el pasado para alcanzar hoy un renacimiento no sólo en la pintura sino en la escritura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abensour, A. (2016), *La Philosophie de l'Art*. Paris : Ellipse.
- Barthes, R. (1957), *Mythologies*. Paris : Seuil.
- De Beauvoir, S. (1949), (1976), *Le Deuxième sexe*, I, Paris : Gallimard.
- De Beauvoir, S. (1949), (1976), *Le Deuxième sexe*, II, Paris : Gallimard.
- Dumont, F. (2011), *La rébellion du Deuxième sexe*. Ste Etienne, Lyon : Les presses du réel.
- Gilot, F. (1990), *Matisse et Picasso*. Paris : Robert Laffont.
- Gilot, F. Carlton, L. (1965). *Vivre avec Picasso*. Paris : Calmann-Lévy.
- Gilot, F. (1975), *Paloma-Sphinx*, poème. Paris : Union.
- Gilot, F. (1975), *Le regard et son masque*. Paris : Calmann-Lévy.
- Hawley, J. (2011), *La mujer que dejó a Picasso*, recuperado de la Nación, 24 marzo 2019.

26 Pablo Picasso, cuyo arte en constante renovación en vez de reproducirse, aparece desde el principio del siglo veinte como una continuación incesante de génesis. Leiris, 2011:346

- Izquierdo, P. (2003), *Picasso y las mujeres*. Barcelona, España: Belacque.
- Leiris, M. (2011), *Ecrits sur l'Art*, Paris : CNRS.
- Maïllis, A. (2004), *Dans l'arène avec Picasso*, Entretiens. Montpellier : Indigène
- Maïllis, A. (2012), *Picasso sous le soleil de Françoise*, Marseille: Images en manœuvres.
- Ricœur, P.(1984),*Temps et récit 2*. Paris : Edition du Seuil.
- Terrassa, J. (2009), *Déeses et paillassons*, Paris : Puf de Vincennes.

**LA POSICIÓN DE RACHILDE (1860-1953) FRENTE AL
FEMINISMO DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX A TRAVÉS DE SU
PANFLETO *POURQUOI JE NE SUIS PAS FÉMINISTE* (1928)
THE POSITION OF RACHILDE (1860-1953) FACING
FEMINISM IN THE EARLY 20TH CENTURY THROUGH HER
PAMPHLET *POURQUOI JE NE SUIS PAS FÉMINISTE* (1928)**

M^a del Carmen LOJO TIZÓN
Universidad de Cádiz

RESUMEN

Rachilde, seudónimo de Marguerite Eymery, fue una escritora francesa que perteneció a la corriente decadente de finales del siglo XIX. Debido, principalmente, a la explotación del personaje de la *femme fatale* en su producción literaria, la escritora ha sido, en ocasiones, considerada misógina. Sin embargo, Rachilde demostró a la sociedad francesa de su época que las mujeres también podían dedicarse profesionalmente a la escritura. El contenido inmoral y provocador de su obra hace que esta se desvincule de la visión tradicional de la literatura escrita por mujeres, ligadas siempre a la moral. Como consecuencia de dicho acto de apropiación masculina, Rachilde también ha sido catalogada como feminista o *prefeminista* por parte de la crítica. En este sentido, la posición de Rachilde frente al movimiento feminista resulta manifiestamente compleja e incluso ambigua. En 1928, la escritora publica un panfleto titulado *Pourquoi je ne suis pas féministe*, donde expone sus argumentos en contra del movimiento. Nuestro objetivo será por lo tanto realizar un análisis de dicho panfleto para poder conocer más a fondo el pensamiento de la escritora respecto a la evolución social de la mujer.

Palabras clave: Decadencia, machismo, misoginia, feminismo siglo XX

ABSTRACT

Rachilde, pseudonym of Marguerite Eymery, was a French writer who belonged to the decadent movement in the late nineteenth

century. Mainly due to her constant exploitation of the character of the *femme fatale* in her literary production, the writer has occasionally been considered as a misogynist. In contraposition, Rachilde proved to French society of her time that women could also devoted their professional lives to writing. The immoral and provocative content of her work makes life itself to be considered dissociated from the traditional view of female-writer literature, which was normally linked to morality. As a consequence of this act of male appropriation, Rachilde has also been classified as a feminist or pre-feminist by critics. In this sense, the position of Rachilde in relation with the feminist movement is manifestly complex and even ambiguous. In 1928, the writer published a pamphlet entitled *Pourquoi je ne suis pas féministe*, where her arguments were presented against this social movement. The objective of the present project will therefore be to analyse this pamphlet in order to construct a solid knowledge about the writer's thoughts on the social evolution of women.

Key words: Decadence, chauvinism, misogyny, feminism, 20th century

1. INTRODUCCIÓN

Rachilde (1860-1953), seudónimo de Marguerite Eymery, fue una escritora francesa que desarrolló su carrera literaria desde las últimas décadas de finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. Si bien es cierto que Rachilde desempeñó su actividad literaria hasta muy adentrado el siglo XX (su última obra fue publicada en 1947), la escritora perteneció a la corriente decadente de final de siglo y sus obras más representativas fueron publicadas durante dicho periodo. *Monsieur Vénus* (1884) fue la novela que le permitió el salto al panorama literario, aunque anteriormente había publicado otra novela, *Monsieur de la Nouveauté* (1880), pero sin éxito alguno.

Monsieur Vénus es sin duda su obra más conocida y, por supuesto, más estudiada por la crítica. Su publicación desencadenó un escándalo tanto por su contenido como por el autor(a) de dicho

contenido, pues se trataba de una mujer (Courapied, 2012: 70). Por un lado, el contenido es provocador e incluso transgresor. Los protagonistas de la historia son Raoul de Vénérande y Jacques Silvert, una pareja cuya relación amorosa gira en torno a la inversión del género que se presupone a cada sexo. Es decir, Rachilde pone en escena una mujer masculina y un hombre femenino. Este juego genérico lleva consigo un juego de poder. Raoul se convierte en el sujeto de la acción y Jacques en el objeto, pues ella, convencida de su masculinidad desarrollada libremente, es quien dirige y manipula el proceso de feminización en Jacques, no solo en su aspecto físico sino también en las conductas sociales:

À l'instar d'un laboratoire réalisé par l'écriture, l'héroïne du roman, Raoule de Vénérande oblige son jeune amant à subir toutes les contraintes qu'elle lui ordonne. Il ne pourra plus sortir sans elle ni fumer; il n'aura plus son indépendance économique et sera entretenu par elle; il portera des habits splendides, mais qui entravent sa démarche et la liberté de ses mouvements; il deviendra une créature qui ne pense plus qu'à l'amour et au plaisir, totalement dépendante et soumise (Geat, 2009: 124-125).

Es decir, la protagonista es una *femme fatale* castradora, que manipula al hombre y lo lleva a la perdición.

Por otro lado, el otro elemento que contribuyó sin duda al escándalo, como decíamos, fue que el autor de tal atrevido contenido fuese una mujer, más concretamente, una joven de 24 años de la provincia francesa. Consciente de su *osadía* y de las posibles consecuencias, la primera edición de *Monsieur Vénus* (1884) es publicada bajo una doble autoría, la de Rachilde y Francis Talmann. En la reedición de 1889, la novela sufre algunas modificaciones y la más llamativa de ellas es la desaparición de Francis Talmann como co-autor, quedando Rachilde como la única autora de la obra (Courapied, 2012: 75). Asimismo, para evitar la censura, Rachilde publica su primera gran novela en Bélgica, en la casa de edición Brancart. No obstante, fue condenada a pagar 2000 francos y a dos años de cárcel (Sánchez, 2010).

En sus publicaciones posteriores, Rachilde repetirá los mismos patrones presentes en *Monsieur Vénus*: inversión de roles, androginia, hombre sumiso, castrado y manipulado y por supuesto, la *femme fatale*, su personaje por excelencia. Sabido es que la *femme fatale* es una de las figuras más emblemáticas del imaginario de la Decadencia y que dicho imaginario encuentra sustento en el discurso filosófico y en el discurso científico. En el siglo XIX se recurre a la filosofía para poder seguir alegando la inferioridad de la mujer respecto del hombre. La religión había sido suprimida del panorama político-social por la Ilustración, por lo que el argumento de la mujer como pecadora original, que había servido hasta el momento como justificación de tal inferioridad, se desvanece (Valcárcel, 2012: 78-79). El filósofo de referencia de la corriente decadente es Arthur Schopenhauer (1788-1860). Para el filósofo alemán, la mujer es el *sexus sequior* (Schopenhauer, 2011: 82) y se refiere a ella como “[...] ese sexo de pequeña estatura, de hombros estrechos, de caderas anchas y de piernas cortas” (Schopenhauer, 2011: 79), como “[...] un animal al que es necesario pegar, alimentar bien y encerrar. Deberían tan sólo ocuparse de su casa. Debería alimentárselas bien, pero no habría que permitirles mezclarse en sociedad” (Schopenhauer, 2011: 81) y la trata de miope intelectual (Schopenhauer, 2011: 83). Igualmente, para conquistar al hombre, ser inteligente, fuerte y por tanto superior, la mujer recurre a artimañas tales como la coquetería, y a su cualidad imitativa (Schopenhauer, 2011: 81-82) y el único fin de esta será la “[...] propagación de la especie, y viven más para la especie que para el individuo” (Schopenhauer, 2011: 84). Si bien el hombre representa la inteligencia o *le génie*, la mujer se asocia a lo natural, a lo animal y a lo salvaje, y mujer se convierte en sinónimo de hembra:

La naturaleza es en sí misma inconsciente e inconsciente de sí misma. Esa inconsciencia en que la naturaleza se mueve es la misma inconsciencia de «lo hembra» y está presente en la especie humana a través de las mujeres que tienen todas y cada una las características generales de «lo hembra». Esto es, «lo hembra» es inconsciente, ininteligente, corto de miras, incapaz de formar representaciones o conceptos, incapaz de prever el

futuro, incapaz de reflexionar sobre el pasado, en fin, un puro existir sin conciencia de sí mismo. Y como «lo hembra» es una continuidad a lo largo de la naturaleza se sigue que una vaca, una perra, una gallina y una mujer se parecen mucho más entre sí que una mujer y un varón, que sólo aparentemente son de la misma especie. Lo que aleja a las mujeres de la especie humana es que precisamente son hembras (Valcárcel, 2012: 81).

Igualmente, la ciencia (sobre todo la medicina y la biología) va a participar activamente en el hecho de que la mujer siga siendo relegada a un segundo puesto. Así Darwin en *La descendance de l'homme et la sélection sexuelle* señala:

La femme semble différer de l'homme dans ses facultés mentales, surtout par une tendresse plus grande et un égoïsme moindre, et ceci se vérifie même chez les sauvages, comme le prouve un passage bien connu des voyages de Mungo Park, et les récits de beaucoup d'autres voyageurs. La femme déploie à un éminent degré de tendresse à l'égard de ses enfants, par suite de ses instincts maternels; il est vraisemblable qu'elle puisse l'étendre jusqu'à ses semblables. L'homme est l'égal d'autres hommes, il ne redoute point la virilité, mais elle le conduit à l'ambition, et celle-ci à l'égoïsme. Ces facultés semblent faire partie de son malheureux héritage naturel. On admet généralement que chez la femme les facultés d'intuition, de perception rapide, et peut-être d'imitation sont plus fortement développées que chez l'homme; mais quelques-unes au moins de ces facultés caractérisent les races inférieures, elles ont, par conséquent, pu exister à un état de civilisation inférieure (Darwin, 1891: 616).

Si la mujer en el siglo XIX, como mencionábamos anteriormente, ya se había liberado de la culpa del pecado original, durante este periodo se le hará responsable de una nueva tara: esta será portadora de la locura, originada en ella principalmente por dos causas: la insatisfacción sexual y la maternal. Recordemos que, en el siglo XIX, se produce una gran epidemia de sífilis y la mujer será considerada culpable del contagio al hombre. Por tanto, la mujer no solo es inferior al hombre sino también destructora del sexo superior (Lojo, 2017: 115-116).

2. ANÁLISIS DEL PANFLETO *POURQUOI JE NE SUIS PAS FÉMINISTE* (1928)

En este contexto surge la segunda ola del feminismo que se extiende desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la primera del siglo XX. Este feminismo es también conocido como feminismo liberal sufragista. Las mujeres reclaman la igualdad en derechos sociales, civiles y políticos y sobre todo el derecho al voto. En Francia, dicho derecho no será adquirido hasta 1944. Sin embargo, Reino Unido concede a la mujer el derecho al voto en iguales condiciones que el hombre en 1928. En este mismo año, Rachilde publica un panfleto titulado *Pourquoi je ne suis pas féministe*, donde la escritora expresará claramente su posición con respecto de la mujer y del movimiento feminista. Tal panfleto pertenece a la colección “Leurs raisons”, dirigida por André Billy y publicado en Éditions de France. Otros panfletos forman parte de esta colección: *Pourquoi je suis sportif* (Marcel Berger), *Pourquoi je crois à l’occultisme* (Fernand Divoire), *Pourquoi je suis radical socialiste* (Édouard Herriot), *Pourquoi je suis juif* (Edmond Fleg), *Pourquoi je suis syndicaliste* (Henri de Jouvenel), *Pourquoi je suis royaliste* (Lucien Dubech), *Pourquoi je suis catholique* (Jean Giraud), *Pourquoi je suis bouddhiste* (Maurice Magre) o *Pourquoi je suis protestant* (René Gillouix). Existen dos grandes diferencias entre Rachilde y el resto de participantes en la colección. En primer lugar, Rachilde es la única mujer que colabora en de dicha colección y, en segundo lugar, el título del panfleto de Rachilde es el único que está compuesto por una frase negativa, por lo que resulta más impactante y, en definitiva, más polémico que el resto de títulos.

El panfleto consta de un prólogo, (titulado *Excuses*) y de cinco capítulos temáticos (*De l’Éducation, De l’Instruction, La Religion, L’Amour y La Mode*) en los que la escritora ofrece sus argumentos que intercala con su experiencia personal. Rachilde utiliza el prólogo para disculparse por el título de su panfleto y culpa al director de la colección, André Billy, del controvertido título. Teniendo en cuenta el osado carácter de Rachilde, que escribió y actuó siempre como quiso, resulta cuanto menos

llamativo que el inicio de su panfleto sea una disculpa. En este sentido, y además, por el tono que utiliza en la exposición de sus argumentos (a propósito de los cuales ella misma tiene sus propias reservas), señalamos que el escrito no es un ataque en sí al movimiento feminista ni que Rachilde sea antifeminista, sino que no comparte, en general, las reivindicaciones ni las formas de la mujer moderna, influenciada sobre todo por la relación que la escritora mantuvo con su madre, declarada feminista pero que interfería negativamente entre la relación de Rachilde con su padre:

Ma mère en m'enseignant le respect que l'on doit à ses parents, au moins dans la forme, me fit comprendre, de bonne heure, que mon père était une quantité négligeable malgré les fréquents coups de cravache que j'en recevais sur les doigts et, première leçon de féminisme intégral, m'enjoignit de m'abstenir de toute obéissance vis-à-vis de cet homme parce que l'homme: «animal immonde et égoïste» n'a pas le droit d'exercer sa détestable influence sur les gens vertueux. La vraie, la seule famille, c'est la mère, elle porte seule son enfant... et les responsabilités de sa naissance, etc, etc... (Rachilde, 1928: 16-17).

Este primer contacto con el feminismo influye, como decimos, negativamente en la escritora y resulta determinante en la opinión de Rachilde hacia el movimiento. Sus argumentos recuperan parte del imaginario anteriormente señalado, y en consecuencia, sus alegatos contra el feminismo podrían ser considerados machistas. Así, Rachilde afirma en su panfleto que la mujer posee un cerebro menos sólido que el del hombre (Rachilde, 1928: 21), que esta está dominada por la pasión mientras que el hombre lo está por la lógica de la razón. Señala que el primer instinto del hombre es golpear, y por tanto se le asocia la fuerza, mientras que el de la mujer es la astucia (Rachilde, 1928: 9), y por consiguiente la manipulación. Denuncia la imposibilidad de la mujer de acceder al amor absoluto, pues como afirma en su panfleto las mujeres siempre se complican en cuestiones amorosas:

[...] *l'amour-passion*, le très grand amour leur [a las mujeres] est interdit, si parfaitement intelligentes qu'elles puissent être, parce qu'elles s'occupent des petits côtés de la question: suis-je ou ne suis-je pas l'unique idole, a-t-il eu des amies avant moi, peut-il m'épouser ou peut-il me protéger, veut-il ou ne veut-il pas d'enfant, puis-je compter sur lui ou dois-je penser que son caprice passé, il m'oubliera totalement, etc, etc...? (Rachilde, 1928: 53).

Señala la imposibilidad de la mujer de desprenderse de la creencia religiosa, pues esta sustituye la religión por la superstición: “La femme ne croit plus à Dieu ni au diable mais elle a confiance dans la tireuse de cartes [...] (Rachilde, 1928: 42); le reprocha su falta de pudor y su libertinaje, así como su desentendimiento respecto de las labores del hogar:

La femme moderne demeure ignorante de ses devoirs les plus ordinaires parce que l'homme, qu'elle imite, n'a pas besoin, lui, quand il est au collège ou en apprentissage, de savoir faire cuire un œuf ou de raccommoder ses chaussettes. Il est entendu, d'avance, qu'il aura une mère, des servantes, femmes légitimes ou maîtresses dévouées, qui se chargeront de cela.

On commence à s'apercevoir que les deux sexes, voulant, de plus en plus, vivre leur vie séparément, personne n'a d'aptitudes pour soigner un ménage. L'instruction très développée chez la femme c'est fatalement la fin de la vie dite de famille (Rachilde, 1928: 29).

Como comprobamos a través de la cita anterior, Rachilde retoma la idea de la imitación: la mujer imita al hombre y denuncia dicha imitación en la indumentaria y en relación al consumo de alcohol y de tabaco, pues según la escritora muchas mujeres lo hacen *pour le geste*. En este sentido, Rachilde denuncia la falta de justificación para la imitación de dichos comportamientos, que percibe como una simple moda (Lojo, 2016: 736-737), ya que como ella misma afirma:

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 demande 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 (Rachilde, 1928: 72).

No es por tanto de extrañar que Rachilde haya sido catalogada como escritora misógina tanto por la representación de la mujer destructora en su obra como por los argumentos contra la corriente feminista que ofrece en su panfleto donde sentencia “la femme est *le frère inférieur* de l'homme” (Rachilde, 1928: 10). Esta es, sin lugar a dudas, la frase que más ha trascendido de su *Pourquoi ne je suis pas féministe*. No obstante, parte de dicha afirmación aparece en cursiva, concretamente *frère inférieur*. Tenemos que señalar que el uso de la cursiva en Rachilde no es baladí puesto que siempre oculta un mensaje. Por ejemplo, en el mismo panfleto utiliza el mismo procedimiento para hacer referencia al momento en el que la escritora deja de usar la indumentaria masculina: “Quand je me suis mariée, très simplement je me suis habillé comme tout le monde et j'ai laissé repousser mes cheveux: *j'avais enterré ma vie de garçon*” (Rachilde, 1928: 70-71); es decir, la cursiva empleada en *j'avais enterré ma vie de garçon* nos lleva a realizar una interpretación literal y metafórica al mismo tiempo, pues Rachilde tras casarse (pérdida de la soltería) deja de vestirse como un hombre. Volviendo a la cursiva de *les frères inférieurs*, hallamos la misma asociación *frère/inférieur* en *Le Peuple* (1846) de Jules Michelet “Toute la nature proteste contre la barbarie de l'homme qui méconnaît, avilit, qui torture son frère inférieur” (Michelet, 1974: 175). Michelet designa como *frère inférieur* a la naturaleza en general y al mundo animal en particular. Recordamos que los estudios filosóficos y científicos que contribuyeron en la conservación de la imagen de la mujer como ser inferior la asociaban siempre con la naturaleza y con la animalidad, pero en dichos escritos nunca se le otorga el título de *frère*, pues en definitiva ella es solo *femelle*. En consecuencia, Rachilde, que asocia igualmente mujer-naturaleza-animalidad tanto en su obra como en su panfleto, podría haberse apropiado de la afirmación de Michelet referente a la naturaleza haciéndola extensiva a la mujer

de principios de siglo pues, la mujer moderna se rebela también contra la barbarie del hombre, que no la conoce bien y por tanto la degrada. Igualmente, dicha denominación de *frère inférieur* ya había sido utilizada por Rachilde antes de la publicación de su panfleto, concretamente en *Dans les puits: ou, La vie inférieur, 1915-1917* (1918), especie de novela autobiográfica que escribe durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Rachilde huye de París con todos sus animales, se refugia a las afueras y durante este periodo interrumpe su actividad literaria, publicando solo dicha novela en la ofrece sus reflexiones sobre la guerra y donde expresa:

Mes chiens, mes *dieuxdonnés*, ne hurlez pas à la mort, ne l'attirez pas par ici. N'ayez pas peur de la lune et ne faites pas de scènes aux plus petits que vous. Nous sommes, ici, des tas de frères inférieurs obligés à la vie en commun. Tâchons de démontrer à l'homme que nous pouvons, nous, les bêtes, avoir l'esprit de savoir nous borner... sans écrire! (Rachilde, 1918: 93).

Hasta ahora, la afirmación “la femme est le *frère inférieur* de l'homme” había sido tomada en su sentido literal y utilizada erróneamente para argumentar el antifeminismo e incluso la misoginia en la escritora.

Rachilde considera que “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), ya que el andrógino, mito y obsesión del imaginario decadente, encarna la perfección para la escritora (Lojo, 2016: 739), que tal como afirma en el prólogo de *Madame Adonis* (1888), “*je suis androgyne de lettres*”. Siguiendo dicha premisa, Rachilde afirma “J'ai toujours agi en *individu* ne songeant pas à fonder une société ou à bouleverser celle qui existait” (Rachilde, 1928: 6) y de tal forma se desvincula de la categorización de género y sexo (Lojo, 2016: 736) . Tenemos también que señalar que Rachilde actuó siempre como quiso y escribió sobre lo que quiso, sin el objetivo, como indicaba la cita anterior, de transformar la sociedad. No obstante, tanto su manera de vivir como su creación literaria

contribuyeron en la transformación social. Por un lado, Rachilde encarna la imagen de *femme emancipée*, se apoderó de la pluma masculina y explotó en su producción contenidos como la necrofilia, la zoofilia, la pedofilia, la homosexualidad..., que hasta entonces habían sido tratados exclusivamente por hombres. Por otro lado, si bien es cierto que, como decimos, Rachilde pone en escena una mujer fatal próxima a la animalidad y a la naturaleza, la escritora rompe con la función que tradicionalmente se le asigna a la mujer: la mujer rachildiana no es en absoluto maternal, sino destructora. Asimismo, la animalidad para Rachilde no conllevaría las connotaciones negativas del imaginario fin de siglo, pues ella está convencida de la superioridad animal sobre el ser humano y afirma pertenecer ella misma al mundo animal “[...] je me range modestement sur l'échelle animale [...]” (Rachilde, 1918: 38). Por todo ello, Rachilde ha sido considerada *malgré elle* (Rachilde, 1928: 8) feminista, y una de las personalidades que defendió esta visión fue Carmen de Burgos:

Y este libro [L'Animale], verdaderamente feminista en el fondo, está escrito por una mujer que es tan gran individualista y está tan acostumbrada a luchar y a vencer sola, que no se ha aliado jamás a ningún grupo feminista.

Es feminista en el gran sentido de la palabra, porque siente la gran piedad que inspiran a las mujeres superiores las mujeres vulgares y experimenta el noble anhelo de igualdad y justicia. Todo «El Animal» está inspirado por estos sentimientos de conmiseración y protesta.

Tal vez ese deseo que hay en ella de encerrarse, apartarse, trabajar sin camaradería con las otras mujeres, nace de las persecuciones de que la hicieron objeto en sus comienzos, cuando se la llamaba «piadosamente» «Joven bárbara y tan ingenua como cruel» o la motejaban de «Mademoiselle Boudelaire» [Baudelaire].

Fue entonces cuando ella sintió esa necesidad de separarse de una sociedad en la que era inadaptaada, para vivir sin artificio: «en bestia inteligente», según sus propias palabras (Carmen de Burgos, 1930, n° 87: 6 y n° 88: 6).

La crítica actual va aún más allá. La inversión de roles de Rachilde supone una deconstrucción de género/sexo hasta entonces establecido (Courapied, 2012: 74-75); es decir, la escritora decadente rompe con el binarismo genérico construido en torno a la matriz heterosexual (Lojo, 2017: 128), hecho por el cual Rachilde ha sido incluso considerada como proto-queer (Downing, 2012: 16-17). Por ello concluimos que Rachilde podría no sentirse identificada con el feminismo porque dicho movimiento seguiría contribuyendo con el sistema patriarcal: la imitación del hombre y seguir sus pasos sería la prueba del reconocimiento de su superioridad y la mujer, para ser libre, no tiene que contar con la aprobación de este ni pedirle permiso, sino simplemente ejercer su libertad (Lojo, 2016: 737); es decir, dejar de reclamar y pasar a la acción, pues como ella misma afirma:

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. Elle n'a pas besoin d'égaliser l'homme dans ses idioties pour le suivre dans ses meilleures études. Elle peut, si elle veut, gagner de la vie, sinon du *luxé* (Rachilde, 1896: 197-198).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Burgos de, Carmen (1930). Rachilde. *La Gaceta Literaria*, nº 87, p. 6. Recuperado de http://hemerotecadigital.bne.es/issue_vm?id=0003891190&search=&lang=es [Fecha de consulta: 28/03/2019]
- Burgos de, Carmen (1930). Rachilde. *La Gaceta Literaria*, nº 88, p. 6. Recuperado de http://hemerotecadigital.bne.es/issue_vm?id=0003891416&search=&lang=es [Fecha de consulta: 28/03/2019]

- Courapied, R. (2012). Mensonges de l'intention d'auteur en période décadente. Les difficultés exégétiques dans *Monsieur Vénus* (1884) de Rachilde. *Postures*, Dossier: *En territoire féministe: regards et relectures*, n° 15, pp. 69-82. Recuperado de <http://revuepostures.com/sites/postures.aegir.nt2.uqam.ca/files/courapied-15.pdf> [Fecha de consulta: 24/03/2019]
- Darwin, Ch. (1891). *La descendance de l'homme et la sélection sexuelle* (Traducción de Edmond Barbier). París, Francia: C. Reinwald & Cie, Libraires-Éditeurs. [Edición original publicada en 1871]. Recuperado de http://darwin-online.org.uk/converted/pdf/1891_DescentFrench_F1062.pdf [Fecha de consulta: 25/03/2019]
- Downing, Lisa. (2012). Notes on a proto-queer. Rachilde: Decadence, deviance and (reverse) discourse in *La Marquise de Sade*. *Sexualities*, n°15(1), pp. 16-27.
- Geat, M. (2009). Rachilde: la révolution de l'écriture féminine entre Symbolisme et Futurisme. *Intercâmbio*, 2^a série, n°2, pp. 122-132. Recuperado de <http://ojs.letras.up.pt/index.php/int/article/view/4168/3908> [Fecha de consulta: 17/03/2019]
- Lojo Tizón, MC. (2016). *Je suis androgyne de lettres* (Rachilde, 1860-1953). En M^a Gloria Ríos Guardiola, M^a Belén Hernández González y Encarna Esteban Bernabé (Eds.), *Mujeres de letras: pioneras en el arte, el ensayismo y la educación*. (731-743). Región de Murcia: Campobell S.L
- Lojo Tizón, MC. (2017). La transgresión del género en Rachilde. *Anales de Filología Francesa*, n°25, pp. 113-131. Recuperado de <https://revistas.um.es/analesff/article/view/315831/222851> [Fecha de consulta: 30/04/2019]
- Michelet, J. (1974). *Le Peuple* (ed. Paul Viallaneix). París, Francia: Flammarion. [1^a edición 1846]
- Rachilde (1896). Questions brûlantes. *La revue blanche*, Tomo XI, Segundo semestre, pp. 193-200. Recuperado de <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15532c.image.langES.r=la%20revue%20blanche> [Fecha de consulta: 16/09/2014]
- Rachilde (1918). *Dans les puits: ou La vie inférieure, 1915-1917*, París, Francia: Mercure de France.

- Rachilde (1928). *Pourquoi je ne suis pas féministe*. París, Francia : Éditions de France.
- Sánchez, N. (2010). Rachilde ou la Genèse (Possible) de *Monsieur Vénus*. *Nineteenth Century French Studies*, vol. 38, 252-263. Recuperado de <https://www.questia.com/read/1G1-225314278/rachilde-ou-la-genese-possible-de-monsieur-venus> [Fecha de consulta: 05/10/2011]
- Schopenhauer, A. (2011). *Los dolores del mundo* (Traducción de Mario Oz). Madrid, España: Ediciones Sequitur.
- Valcárcel, A. (2012). *Feminismos en el mundo global*. Madrid, España: Ediciones Cátedra. [1ª ed. 2008]

LOUISE BOURGEOIS Y SUS FEMME-MAISON
LOUISE BOURGEOIS AND HER FEMME-MAISON

Teresa AGUADO GARZÓN

Universidad de Salamanca

RESUMEN

Cuando Louise Bourgeois viaja a Nueva York en 1938, se encuentra con unas florecientes corrientes artísticas pero con las que no se va a sentir identificada. La verdadera corriente con la que la artista se identifica es el psicoanálisis que utiliza como terapia personal junto con sus obras. Sus traumas personales harán de su obra algo totalmente innovador para la época, destacando sobre todo las *Femme-maison* y las *Cells*, espacios claustrofóbicos en los que el espectador puede experimentar esa sensación de opresión adentrándose en ellos. Este sentimiento de estar confinada dentro de un espacio lo vamos a encontrar desde muy temprano en sus trabajos. En las primeras *Femme-maison*, la artista francesa se adentra en este mundo de manera crítica, reflejando con ello la relación de la mujer con el espacio doméstico-privado. De ahí, que corrientes feministas de la época acojan estos trabajos como modelo y reflejo de la represión que viven las mujeres en la sociedad patriarcal. A pesar de que esta sea una de las interpretaciones plausibles, no es la única. Cuando hablamos de Louise Bourgeois no podemos pasar por alto su biografía, pues toda ella está representada en sus trabajos artísticos. Su infancia va a ser un referente constante en cada una de sus obras así, como la relación con un padre autoritario al que tan pronto amaba como odiaba. Este vínculo amor-odio lo expresa con cierto sadismo en una de sus obras más famosas, *The Destruction of the Father*, con la que vuelve adentrarse en ese espacio privado de la casa.

Palabras clave: psicoanálisis, traumas personales, *Femme-maison*, espacios claustrofóbicos, infancia.

ABSTRACT

When Louise Bourgeois travels to New York in 1938, she comes across with a flourishing artistic movement but with which she will not feel identified. The true current with which the artist identifies herself is the psychoanalysis that she uses as personal therapy along with her works. Her personal traumas will make her work something totally innovative for the time, highlighting above all the *Femme-maison* and *The Cells*, claustrophobic spaces in which the viewer can experience that sensation of oppression by entering them. This feeling of being confined within a space we will find very early in her work. In the first *Femme-maison*, the French artist runs into this world in the critical way, reflecting with it women the relationship with the domestic space. Hence, feminist currents at the time welcome these work of art as a model and reflection of the repression that women live in patriarchal society. Although this is one of the plausible interpretations, it is not the only one. When we talk about of Louise Bourgeois we can't ignore her biography, because all of it is represented in her artistic works. Her childhood will be a constant reference in each of her work as well, as the relationship with an authoritarian father whom she loved as much as she hated. This love-hate bond is expressed with true sadism in one of her most famous works, *The Destruction of the Father*, with which she goes back into that private space of the house.

Key words: psychoanalysis, personal traumas, *Femme-maison*, claustrophobic spaces, childhood.

1. UN BREVE PASEO POR LA VIDA DE LOUISE BOURGEOIS

Cuando nos adentramos en la obra de Louise Josephine Bourgeois llama la atención la facilidad que tuvo para tratar o más bien expresar una misma temática en diversas formas artísticas, sin perder nunca su identidad. De ahí, que jamás se haya podido encasillar su trabajo en ninguna de las tendencias estéticas de la época. Esta artista de origen francés, nació el 25 de diciembre de 1911 en París, en el seno de una familia en la que ya había gran

interés por el arte y la historia del arte, pues sus progenitores se ganaban la vida como restauradores de tapices antiguos. Dicha tradición procedía de su abuela materna y por tanto de su madre, Josephine Fauriaux, quien heredó esta forma de vida. En lo referente a su padre, que será fundamental en la obra de Louise Bourgeois, era paisajista. De él, llega a decir en alguna ocasión la propia Bourgeois, que era tan sensible y poco racional como su madre era paciente y razonable. Sin embargo, esa genialidad irracional de su padre, hará que surja en Louise, como Mayayo (2002) dice: “un sentimiento ambivalente de amor y odio” (11).

Aunque desde muy pronto estuvo rodeada de un ambiente artístico, pues con tan solo diez años ya ayudaba a sus padres con los dibujos de los tapices y con quince, a causa del delicado estado de salud de su madre¹ tuvo que ocupar el lugar de ésta en el taller, esto no fue determinante en su carrera. Antes de inclinarse por una formación artística seria, consigue el título de *Baccalauréat* en la rama de filosofía, pero poco tiempo después decide que el camino que ha de recorrer es el artístico. Entre 1934 y 1938 logra matricularse en la *École des Beaux-Arts* a la vez que trabaja en el taller de *Monsieur d'Espagnat*. Frecuenta diferentes academias y talleres, estudia historia del arte en la *École du Louvre* como preparación para trabajar en el Museo del Louvre, razón por la que va a tener como profesores a artistas de la talla de Paul Colin, Cassandre o el mismo Fernand Léger. Finalmente, Bourgeois logra el trabajo en el *Louvre*, donde conoce al que sería su marido, Robert Goldwater, y con el que tras contraer matrimonio en 1938 decide abandonar París tomando como destino Nueva York.

Una vez abandonado París, será en Nueva York donde transcurrirá toda su carrera, pues es allí donde encuentra un ambiente artístico emergente y donde deseará conseguir una reputación como artista. Por ello, será en esta metrópolis donde llevará a cabo sus primeras exposiciones impregnando sus obras, en especial esculturas, de esa vena psíquica procedente de sus traumas personales.

1 Josephine Fauriaux enferma de gripe española en 1919.

1.2. Evolución artística

Puede que el concepto evolución no sea del todo correcto si nos referimos a la temática de sus obras, pues todas ellas se inspiran en su infancia y sus traumas personales. Más bien, la verdadera evolución la encontramos en el uso y modo en que utiliza los diferentes materiales con los que trabaja, así como las diferentes formas artísticas con las que se expresa desde la escultura, pintura, dibujo, grabado, instalación, etc.

Es curioso, como a pesar de su cercanía con el Expresionismo Abstracto de los años cuarenta y cincuenta y con la llamada Abstracción Excéntrica de la década de los sesenta, Louise Bourgeois no ha pertenecido nunca a ninguna tendencia establecida. Motivo, por el que posiblemente no tuviera mucha repercusión hasta 1982, cuando contaba ya con 71 años de edad.

En todo su trabajo artístico está presente su pasado, un pasado marcado por la traición de su padre, Louis Bourgeois, y la amante de éste, Sadie Gordon, una institutriz británica que convivió con la familia durante casi una década enseñando inglés a los niños. Este suceso del pasado, así como la relación con un padre que rechazaba la descendencia femenina y una madre pasiva que miraba hacia otro lado resignándose a lo que sucedía dentro del hogar familiar, marca profundamente la obra de la artista: “Todo el trabajo que he realizado en los últimos cincuenta años, todos mis temas están inspirados en mi infancia. Mi infancia no ha perdido nunca ni un ápice de su magia, ni de su misterio, ni de su drama” (Mayayo, 2002:9)

A pesar de que durante setenta años trabajó diferentes formas artísticas, su verdadera vocación era la escultura. El mismo Fernand Léger así se lo hizo saber en una ocasión, pero no sería hasta finales de la década de los cuarenta que tras un acontecimiento cotidiano, como llegó a explicar la propia Bourgeois, se decidiese finalmente por ésta.

Una mañana, a fines de los años 40, al encontrarse sola en casa después de que se marchasen su marido y sus tres hijos, para conjurar el sentimiento de soledad e inquietud que se apodera de ella, empieza a recortar botellas de leche, a doblarlas y a

colgarlas en la pared. Son sus primeras obras escultóricas. (Mayayo, 2002:16)

El uso de estos materiales a modo de obras escultóricas, era para Bourgeois una terapia, pues la angustia que sentía al estar en un espacio cerrado, claustrofóbico, solitario, etc., que era en muchas ocasiones para ella la casa, hizo que necesitara una forma de escapar de todo ello y asumiese el control de esa situación desde la escultura.

Cuando los hombres se iban, me sumía en el caos total, es decir, en la soledad, una soledad espantosa. Hasta que me di cuenta de que podía ejercer un control sobre otra forma de expresión, sobre otro mundo. Podía crear esas formas, pintarlas de negro, lo que expresaba la tristeza. Podía colocarlas juntas, tirarlas al suelo y destruirlas. Ese sentimiento de poder me permitió controlar la nostalgia que tenía de Francia. La escultura me fue revelada como medio de expresión gracias a una botella de leche, gracias a la forma simple y triangular de un objeto útil, indispensable. Eso quería decir que era posible expresar algo. (Mayayo, 2002:16-17)

Esa experiencia y sentimiento de soledad que le producía la casa como espacio cerrado y solitario está muy presente en muchos de sus trabajos desde el principio. Ya en los años cuarenta, realiza una serie de dibujos y pinturas llamadas *Femme-maison*, en las que busca expresar precisamente esa sensación de confinamiento y claustrofobia que produce muchas veces la casa, sobre todo para la mujer. De ahí, que esta temática de mujer-casa tuviera una importante acogida e influencia en las corrientes feministas de los años setenta del siglo pasado, hasta el punto que entre 1972 y 1982, Bourgeois participa en más de dieciocho exposiciones de corte feminista o dedicadas a mujeres artistas del momento. Entre sus obras más innovadoras y revolucionarias, vinculadas con estas corrientes así como con la represión que vivían especialmente las mujeres en esa sociedad patriarcal que las confinaba a ese espacio doméstico-privado, destacan precisamente sus *Femme-maison*, las *Cells* (celdas) de la década de los noventa y, anterior a éstas,

las *Lairs* (guaridas) de principios de los sesenta. En todas ellas, se revela la obsesión de la artista por los espacios cerrados en los que el individuo, ya sea mujer, niño o espectador, se sienta atrapado.

Esta idea de confinamiento y aislamiento del exterior es visible desde incluso antes de sus primeras *femmes-maison*. Ya en sus primeros trabajos encontramos algunos dibujos en los que sugiere esta idea. Destaca un pequeño dibujo sin título de 1943, en el que aparece una campana de cristal y dentro de ésta, podemos ver la cabeza de una mujer atrapada. Es una obra un tanto confusa, pues si nos ceñimos a una hermenéutica estética, puede tener diferentes interpretaciones. La mujer aunque se encuentra encerrada dentro de la campana de cristal, esboza una gran sonrisa. Por ello se cree, que lo que Louise Bourgeois realmente quiso representar con este dibujo, es a una mujer que a pesar de estar recluida disfruta en cierta medida de su aislamiento, porque es un confinamiento que a la vez que la separa del espacio público, la hace también inalcanzable, lo que en cierta medida le aporta seguridad. Esta temática de reclusión pero a la vez de seguridad, como veremos, se encuentra en la iconografía antes señalada.

2. FEMME-MAISON Y LA CASA COMO ESPACIO CLAUSTROFÓBICO

Si la cabeza de mujer dentro de la campana de cristal es del año 1943, la primera *femme-maison* es de pocos años después. Entre 1945 y 1947, Bourgeois elabora varios dibujos y pinturas con esta temática, en la que combina el desnudo femenino con la arquitectura. En estos primeros dibujos la artista sustituye las cabezas y los torsos femeninos por una casa. Esta representación de la mujer con la cabeza de una casa nos sitúa ante la realidad de una sociedad que silencia y oprime a la mujer relegándola a ese espacio privado. Por tanto, Bourgeois al sustituir la cabeza por un edificio, lo que está expresando es el carácter silenciador y opresivo de esa sociedad que recluye a la mujer dentro del ámbito doméstico. Puesto que la cabeza es esa parte del cuerpo con la que el ser humano se comunica, ya que el mínimo gesto facial nos transmite cualquier tipo de emoción, pues como decía Emmanuel

Levinás: “el rostro aporta la primera significación [...] funda el lenguaje [...] instaura la significación del ser” (Uzcátegui, 2011:115) dibujar la cabeza como un edificio, implica que la identidad de la mujer y sus pensamientos se sitúan exclusivamente en ese ámbito privado. Un espacio que protege pero al mismo tiempo asfixia a la mujer.

Las *femmes-maison*, son una serie de obras compuestas durante un período de tiempo amplio, por lo que su elaboración va tomando un cariz más complejo con el paso de los años. Una de las primeras *Femme-maison* es de 1947, se trata de un dibujo de pequeñas dimensiones y de aparente sencillez que contrasta con el fuerte mensaje que la artista quiso expresar. La casa que se impone a la mujer que la sustenta con unas piernas fuertes y firmes, se ve descabezada y silenciada por un elemento arquitectónico que oculta sus rasgos faciales, aislándola del resto del mundo y situándola en ese espacio privado, cuyo único fin es el cuidado de la familia y del hogar. No obstante, esa fortaleza que sugieren sus extremidades inferiores, expresan también la grandeza e importancia que tiene la mujer en la casa. De ahí que no sea rara, por tanto, esa dicotomía antes señalada entre miedo y seguridad que proporciona en *Bourgeois* y sus obras, la casa.

Otra *femme-maison* de esa misma época y que lleva por nombre *Fallen Women*, claramente transmite ese miedo e inseguridad de la mujer. En esta pintura, la mujer parece caer a un fondo oscuro mostrando con ello su fragilidad y pérdida de libertad. Es una mujer que ha perdido totalmente la estabilidad que de cierta manera si encontramos en la obra anterior. Aquí es el edificio el que se sujete por sí mismo, lo cual no resta dramatismo a la obra, pues esa pérdida de libertad e inestabilidad sigue estando presente.

En la década de los ochenta, tras unos años en los que la artista se embarca en otros proyectos, el tema de la casa resurge de nuevo y con fuerza. Después de aproximadamente cuarenta años de haber pintado sus *femmes-maison*, *Bourgeois* recupera la idea de mujer-casa, pero ahora abordará el tema desde la escultura. Aunque las obras llevan el mismo título, las distinguiremos por el año de creación. De todas ellas, merecen destacada mención cuatro:

Femme-maison de 1983, *Femmes-maison* de 1994 y *Femme-maison* de 2001. En la primera de las tres esculturas, se representa a una figura envuelta en un amasijo de pliegues y espirales en cuya cima se asienta una casa, recordando a un templo enclavado en la cumbre de una montaña. Es una composición un tanto contradictoria, muy del estilo de la artista, pues la rigidez de la vivienda choca con el movimiento de la vestidura sugiriendo con ello, la lucha entre el orden y el caos, violencia y sumisión, etc., dicotomía tan presente en sus trabajos. De 1994 son famosas dos esculturas realizadas ambas en mármol. En ellas va a tratar otra idea dentro del mismo tema. Del mismo modo está representado el cuerpo de una mujer, pero ahora sugiere su muerte. Nos coloca al espectador ante el cuerpo yacente de una mujer sobre el que nuevamente, se ha impuesto un edificio en el lugar donde debería estar la cabeza. Esta obra puede tener diferentes lecturas, pues la casa puede implicar la muerte social y pública de la mujer pero también por desgracia, la muerte real y física. Por tanto, este color mortecino del mármol blanco, tiene claras connotaciones fúnebres haciendo de la casa una lápida. En la otra, la casa cubre a la mujer desde el cuello hasta las rodillas como si se tratase de una prenda de vestir y siguiendo la interpretación anterior, nos recuerda a la mortaja con la que se viste al difunto. La *Femme-maison* de 2001, representa un cuerpo femenino cuya cabeza y extremidades superiores e inferiores han sido cercenadas. Sobre el torso se alza una casa que denota dos interpretaciones plausibles, por un lado parece aplastarla pero por otro, simboliza la maternidad sugiriendo con ello que también es un espacio seguro.

Lo que nos queda claro con esta serie de obras, es que las *femmes-maison* tienen más de una interpretación. Algunas veces se ha hablado de un claro carácter feminista que critica el confinamiento que sufre la mujer en su hogar. Razón por la que estas obras tuvieron una enorme acogida dentro de grupos feministas a principios de los años setenta, pues se anticiparon a la tesis del texto de Betty Friedan, *La mística de la feminidad*, que tendría una enorme relevancia en el Movimiento de Liberación de la Mujer. El texto de Friedan hablaba de la opresión que la mujer vivía dentro de sus casas después de la Segunda Guerra Mundial,

pues tras ocupar los puestos de los hombres mientras estos estaban en el frente, al regresar de la guerra, ellas tuvieron que volver al espacio privado del que habían salido. No obstante, no podemos siendo objetivos, darle únicamente esta interpretación a la obra de Bourgeois, pues en ellas también se manifiesta ese rasgo de seguridad y protección, ya antes señalado, al que la artista vincula con la infancia que tanto la obsesiona. La ambigüedad, por tanto, se hace patente: la casa es un espacio familiar, materno, protector, etc., en el que ella misma se siente segura y por otro lado, a causa fundamentalmente de la traición de un padre infiel y autoritario, la casa se convierte también en ese universo en el que tiene lugar la mentira y el sometimiento de una madre sabedora y consciente del engaño. De ahí, que en toda su trayectoria artística Bourgeois como individuo, mujer y ser humano que es, no pueda escapar de su obra, pues ella es su obra.

Este tema no sólo le atrae a Louise Bourgeois, otros artistas de la época como Richard Hamilton, Alfred Kubin o Mona Hatoum, lo tratan también. Es el caso de Hatoum y su obra *Homebound*. En ella se representa la claustrofobia que se siente al estar encerrado uno en su propio hogar. Nos muestra una sala de estar amueblada y acotada por cables electrificados que se unen por medio de la corriente a los propios objetos que hay en la estancia. Con esta sensación de peligro, la artista simboliza la realidad de la mujer prisionera de su propio hogar que está pegada irremediamente a esos objetos de uso cotidiano (Hernández, 2009:122).

2.1. Lairs and cells

Esta idea de mujer-casa se percibe en otras obras de Louise Bourgeois que no llevan por título *Femme-maison*. Es el caso de su escultura *The Blind Leading the Blind*. En una foto de 1966, la artista aparece dentro de la obra convirtiéndose de ese modo en mujer-casa y sugiriendo esa dualidad de encontrarse en un espacio seguro y a la vez encerrada. Esta fotografía es enormemente relevante, pues se revela esa unión entre el cuerpo y la escultura evidente desde los primeros dibujos y que Bourgeois mantiene durante toda su trabajo: “Para mí, la escultura es el cuerpo. Mi cuerpo es mi escultura” (Mayayo, 2002: 23).

Aunque estuvo un tiempo retirada del panorama artístico, cuando regresa en 1964 con una exposición en la *Stable Gallery* de Nueva York, el tema de la casa sigue siendo tan actual como el primer día. De ese período son las llamadas *Lairs*, una especie de lugares protegidos donde puedes esconderte y sentirte a salvo de cualquier peligro. Una de sus guaridas más famosas lleva precisamente el nombre de *Fée couturière* (Hada costurera), su forma recuerda a un nido simbolizando con ello la maternidad y relacionando por tanto, esta obra con la madre. Cosa que no sucede cuando sus obras se basan más bien en la figura del padre, tomando un aspecto más desagradable e inseguro. Esta desazón la siente el espectador sobre todo en una de sus instalaciones más famosas de 1974, *The Destruction of the Father*. En ella está presente de nuevo a escala arquitectónica esa temática de la casa, pues la obra recuerda a una cueva, al estilo de sus famosas *Lairs* de los sesenta. Esta obra es fundamental en la vida de Louise Bourgeois, porque en ella se consolida el amor y vocación por el arte con el amor-odio que sentía hacia su padre.

Me sentí atraída por el arte porque me aislaba de las difíciles conversaciones de la mesa donde mi padre se jactaba de lo bueno y maravilloso que era [...] Cogí un pedazo de pan blanco, lo mezclé con saliva y moldeé una figura de mi padre. Cuando estaba hecha la figura, empecé a amputarle los miembros con un cuchillo. Considero esto como mi primera solución escultórica. Fue apropiada para el momento y me ayudó. Fue una importante experiencia y determinó ciertamente mi dirección futura. (Mayayo, 2002: 37-38)

A mediados de los ochenta, Bourgeois dará un paso de gigante en cuanto a este tema se refiere, creará habitáculos donde pueda incluso adentrarse el espectador. Con ellos, está anunciando ya sus famosas *Cells* de los noventa. Son llamativas dos instalaciones por lo que representan, una es *No exit* de 1988 y la otra, *No escape* creada un año más tarde. En ambas aparece una escalera en el centro, que aunque puede sugerir un sitio por el que huir, no es así, ya que no hay a donde huir. En estas instalaciones, al contrario de lo que ocurre con las *Cells* de los noventa, en las que

el espectador tiene que invadir el interior del recinto por medio de una mirilla, aquí en cambio, el interior que representa ese espacio privado se conecta con el exterior en el que se encuentra el espectador. A pesar de ello, el título de las obras tiene un sentido reclusorio, pues como ya se veía en sus dibujos la casa puede acabar convirtiéndose en una prisión.

En 1991, Bourgeois realiza para el *Carnegie International de Pittsburg* una primera serie de *Cells*. En estas estancias se muestra una vez más la doble simbología que tiene para la artista francesa la casa, como refugio y trampa. Esta ambivalencia, también se da en el espectador, como ocurre en la *Cell I*, en la que no puede entrar por una serie de obstáculos que le impiden el paso, como una silla o una barrera de puertas de madera colocadas en forma de espiral.² El espectador sólo puede acceder al interior de esta estancia a través de pequeñas aberturas que hay en las puertas o por medio de una puerta de cristal. Como en la mayoría de las *Cells*, la *Cell I* establece una tensión entre lo público y lo privado. El espectador sólo puede alcanzar a ver una pequeña parte de la estancia, no le es posible verlo todo. Otra de sus celdas es la conocida *Precious Liquids*. Esta instancia fue creada un año después de la *Cell I*. El interior de esta instalación a causa de la ausencia de luz resulta más claustrofóbica que la anterior. En esta obra vuelve a estar presente la figura del padre como símbolo de autoridad representado por medio de un abrigo, dentro de ese abrigo se esconde un vestido que simboliza a la niña que se refugia en el padre, simbolizando con ello a su vez, el inconsciente. De nuevo Bourgeois utiliza el arte como forma de terapia. En 1993 se le pidió que representara a Estados Unidos en la Bienal de Venecia, para lo que la artista parisina creó un conjunto formado por seis celdas. De las seis destaca la que lleva por título *Cell (Arch of Hysteria)*.

Un año antes del Bienal de Venecia, Bourgeois esculpió una de sus obras más conocidas, *Spider*. Con ella vuelve aludir a la

² Louise Bourgeois utiliza la espiral en muchas de sus obras por el significado personal e íntimo que tiene para ella esta forma geométrica. Llega a decir en alguna ocasión que le trae recuerdos de su niñez cuando iba con su madre a lavar al río y retorcián los trapos para escurrirlos. Pero también encierra el deseo de retorcerle el cuello a la amante de su padre.

casa y al cuerpo como espacio seguro. El cuerpo de la enorme araña sirve de refugio para el espectador, recordando de nuevo a la *Femme-maison* y el retorno al vientre materno al estilo de las *Lais*. Pero esta araña, no sólo cobija y da seguridad también inquieta y asusta por sus grandes dimensiones. Para Bourgeois la imagen de la araña es familiar y amistosa, pues es un homenaje a su madre.

La amiga (la araña, ¿por qué la araña?) porque mi mejor amiga era mi madre y porque era reflexiva, inteligente, paciente, reconfortante, razonable, refinada, sutil, indispensable, limpia y útil como una araña. También era capaz de defenderse a sí misma y de defenderme a mí negándose a responder a preguntas estúpidas, inquisitivas y personales. No me cansaré nunca de representarla (Mayayo, 2002: 97).

Esta sensación de inquietud dentro del ámbito familiar se respira en la obra *Red Rooms* de 1994. Esta obra fue presentada en la galería *Peter Blum* de Nueva York. Desde las *Femmes-maisons* a la *Lairs*, de los laberintos a las *Cells*, Bourgeois una y otra vez recrea los escenarios traumáticos de su niñez. Las habitaciones de *Red Rooms* representan la presencia de Sadie en el hogar familiar y la infidelidad y engaño de su padre.

A mediados de los noventa, Bourgeois realiza una serie de esculturas de trapo tituladas *Couple*. Estas obras reflejan la importancia que cobran para la artista el tejido como material escultórico. Por ello será habitual a partir de esta época el uso en sus obras de fragmentos de telas usadas e incluso su propia ropa. Ejemplo de ello es su *Cell VII*, en la que aparecen una serie de prendas de la artista colgadas en el centro de la estancia. El vestido no sólo simboliza ese mundo de tapices y telares de su infancia, sino una segunda piel que cubre el cuerpo recordando a una guarida en la que la mujer se siente segura. Por tanto, la mujer vestida se convierte de este modo en una especie de *femme-maison*. Con estas obras, parece cerrar el círculo que inició en los años cuarenta de lo que implica la mujer-casa y con la que Bourgeois se identifica hasta el final, incluso en los aspectos más cotidianos como era para ella escribir sus diarios: “Tener varios

diarios significa que me gusta tener mi casa en orden. Me resulta imprescindible llevarlos al día para asegurarme de que la vida no se me escapa.” (Mayayo, 2002:75) Y su casa no es otra que la memoria, ese espacio privado de la artista en la que se siente muchas veces encerrada y de la que necesita escapar por medio de su obra, la cual le aporta esa seguridad que encontraba al amparo de la madre.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bourgeois, L. (2002). *Destrucción del padre, reconstrucción del padre*. Madrid: Síntesis.
- Bourgeois, L. (2016). *Estructura de la existencia: Las celdas*. Bilbao: La Fábrica con la colaboración del Museo Guggenheim.
- Bourgeois, L. *The Complete Prints and Books*. Moma Museum. <https://www.moma.org>
- Cooke, R. (14 de octubre de 2007). *The Observer*.
- Cornand, B. (1995) *Les Films du Siamois*. Francia.
- Hernández Sánchez, D. (2009). *La comedia de lo sublime*. Cantabria: Quálea Editorial. .
- Mayayo, P. (2002). *Louise Bourgeois*. Guipúzcoa: Nerea.
- Penny, I. (2006). *Louise Bourgeois*. Paris: Flammarion Contemporary.
- Uzcátegui, A. J. (2011). *El imaginario de la casa en cinco artistas contemporáneas*. Madrid: Eutelequia.
- Meyer-Thoss, C. (1992). *Louise Bourgeois. Konstruktionen für den freien Fall. Designing for Free Fall*, Zurich.

**ELISE RICHTER PRIMERA PROFESORA DE LA UNIVERSIDAD
AUSTRIACA**

**ELISE RICHTER FIRST PROFESSOR AT THE AUSTRIAN
UNIVERSITY**

Leonor SÁEZ MÉNDEZ
Universidad de Murcia

RESUMEN

Elise Richter nos dejó en su biografía no solo el testimonio de su vida, sino el de la tragedia que se vivió en Viena en la Segunda Guerra Mundial y en la época de entreguerras. Dicho libro refleja el compromiso que la vida cotidiana tiene con el presente y con el futuro. Su biografía termina con la frase de que su vida era una “vida que mereció ser vivida”. Para entender esta afirmación nos centramos en tres aspectos que recoge su obra *Sume des Lebens*: En su vida como estudiante, como profesora de la universidad y en su propuesta feminista. Estos aspectos tienen como categoría común el compromiso con la vida digna. Una dignidad que se ejerce en relación a la lucha por la formación y el ejercicio de su profesión. El grado de exigencia y perfeccionamiento marca su demanda feminista.

Elise Richter tuvo que dedicar una gran parte de su esfuerzo a superar y crear estrategias frente a crueles dificultades e impedimentos que provenían de una institución organizada por hombres que mostraban resistencias a perder privilegios. Nos interesa el estudio de esta pionera universitaria para estudiar “otros posibles” que generalmente están sacados del canon literario y “hacer posible otra experiencia del nosotros” (Garcés, 2009).

Parte de su legado continúa en el archivo de la Universidad de Viena, sin dotación económica, para ser investigado. Sus investigaciones sobre la emoción como componente de la enseñanza en el campo de la fonética o la enseñanza del francés mediante periódicos o libros de la época, están pendientes del interés de nuevas investigaciones.

Palabras clave: Elise Richter, universidad de Viena, humanismo,

pérdida del talento, profesora de universidad.

ABSTRACT

Elise Richter left us in her biography the testimony of her life and the tragedy of the II World War and in the interwar period in Vienna. Her book reflects the commitment that everyday life has to the present and the future. Her biography ends with the phrase that her life was a life that deserved to be lived. To understand this statement we focus in her life as a student, as a professor at the university and in her feminist proposal. These aspects have as a common category the commitment to a dignified life. A dignity that is exercised in relation to the struggle for training and the exercise of their profession. The degree of demand and perfection marks its feminist demand. Elise Richter had to devote a large part of her effort to overcome and create strategies against cruel difficulties and impediments that came from an institution organized by men who showed resistance to losing privileges in the institution. We are interested in the study of this university pioneer to study other possible that are generally taken from the literary canon and make possible another experience of the us (Garcés, 2009). Part of his legacy continues in the file of the University of Vienna, without economic endowment, to be investigated. Her research on emotion as a component of teaching in the field of phonetics or the teaching of French through newspapers or books of the time, are pending the interest of new research.

Keywords: Elise Richter, University of Vienna, humanism, loss of talent, university Professor.

1. INTRODUCCIÓN

La vida de Elise Richter (1865-1943) estuvo muy unida a su hermana Helene. Pensar en las hermanas Richter es pensar en la responsabilidad que la vida cotidiana tiene con el presente y con el futuro. Sus biografías nos recuerdan, en parte, a la de María y Araceli Zambrano. Las cuatro sufrieron el Nazismo, respondieron con dignidad, reivindicaron un espacio intelectual público y a las cuatro les debemos *Sabiduría Práctica para ser vivida*, como

Zambrano demandaba. María Zambrano, Elise y Helena Richter, ya sea directa o indirectamente, logran que su camino académico abra puertas a las mujeres de las siguientes generaciones y tenga un substrato que denuncia mecanismos de dominación patriarcales en las universidades. Desde esta perspectiva nos centramos en el sufrimiento innecesario que denuncian sus vidas, todo ello con el fin de entender nuestro presente.

Me interesa ir descifrando cómo se cultiva nuestro presente desde aquellas raíces que se hunden en el pasado de una resistencia emocional que crean nuevos espacios para la igualdad. Nos acercaremos a ello desde la riqueza que nos traen las vivencias, la tenacidad, la lucha y las investigaciones de una mujer que vivió en Viena la Primera Guerra Mundial, la época de entreguerras y la Segunda Guerra Mundial. Elise Richter y Helene fueron víctimas, en contra de lo que certifican sus partidas de defunción, del holocausto en el Campo de concentración de Terezín¹.

En una exposición celebrada en 2014 en el Ayuntamiento de Viena con motivo del aniversario de la Primera Guerra Mundial llamaba la atención su estrategia para defender la paz. Elise y Helene Richter tomaron parte en las organizaciones que enviaban, a los soldados que estaban en el frente, cartas y libros para que desertaran. Su intento de ilustrarlos se debía a la esperanza, de que al cultivarse intelectualmente estos depondrían las armas y abandonarían la guerra. Esta forma *ilustrada*² de luchar contra la brutalidad fue en su biografía una forma de vida. El impulso y la convicción del progreso intelectual está en la base de su sentido de la vida, como exigencia humana y especialmente como demana feminista.

Este deseo de desarrollo intelectual entra en la esfera de lo público por la necesidad que tuvo Elise Richter de entrar en las instituciones universitarias. Al reflexionar sobre la mujer y la educación superior en Europa es preciso recaer en Elise y Helene Richter, en la pulsión por aprender. La inexplicable reacción

1 Este campo de concentración se encuentra situado a unos 60 kilómetros de Praga. Debido a la presión ejercida por el gobierno sueco se mostraba como ejemplar. Se le conoce como un campo modelo ya que se presentaba a la opinión pública para engañar.

2 En un sentido kantiano del término, como se especifica en las conclusiones.

del gobierno y de los miembros de la Universidad austriaca, de la época, a negar a la mujer su acceso al conocimiento y posteriormente a la docencia fue uno de los focos de lucha de Elise Richter. Curioso es, que durante muchos años ella no haga pública su lucha, sino que, como observa Elisabeth Andraschko, en un principio, transformase la dimensión social del problema en una necesidad de mejorar constantemente su formación y por tanto, en una auto-exigencia de formación³. Por ello, no solo se concentra en la exigencia intelectual para ser profesora de la universidad, sino que además tienen que pasar algunas décadas de esta lucha silenciosa para que ella ataque al centro de la cuestión: la parte de responsabilidad de sus compañeros masculinos, que temían perder su hegemonía en la institución universitaria. Pasarán algunos años para que Elise Richter sea consciente de ello y se comprometa tanto con una organización en defensa de los derechos de la mujer en general⁴ y de las universitarias en particular.

A pesar de sus aportaciones a las filologías gran parte de sus escritos permanecen sin editarse formando parte de esa investigación silenciada en la historia de la producción intelectual de las mujeres.

2. SOBRE SU BIOGRAFÍA

En su obra citada nos cuenta la situación de opresión y presiones en que se encontraban las mujeres austriacas que decidían centrarse en su vida académica profesional. Para seguir su biografía iremos intercalando párrafos de su obra *Summe des*

3 El transformar la negación machista a perder sus ventajas es común a que se interprete por muchas mujeres como inseguridad intelectual.

4 Era consciente de la defensa por los derechos de la mujer, pues a su salón acudían mujeres muy comprometidas de la época Gisela von Bergar, Käthe Braun-Prage, Rosa Mayreder y Marianne Hainisch, fundadora del Movimiento Austriaco de Mujeres, en 1888 crea la Liga de Educación Superior para Mujeres que defendían los derechos de las mujeres a entrar en la universidad. En 1902 crea la Federación de organizaciones de Mujeres Austriaca. En 1919 fue elegida presidenta del Consejo Internacional de Mujeres hasta 1924. Pero habrá que esperar hasta el 2002 para que se le reconozca su labor poniéndole el nombre a una calle de Viena.

Lebens (La Suma de la Vida) escrita en 1940 pero publicada en 1990, esto da indicios del gran olvido de su figura en la vida actual vienesa. En *Summe des Lebens* la autora va sumando momentos, sumar recuerdos para reconstruir su vida. En este manuscrito ella expone que no se trata de una biografía sistematizada, sino mas bien de la recopilación, de momentos, de datos biográficos. Así leemos⁵:

En relación a mis pocas fuerzas por estar convaleciente no me encuentro en la situación de hacer uso de mi extrema cantidad de notas, diarios -especialmente de mis carpetas de noticias políticas etc.- Solo conté con el ‘intento de una autobiografía’ que databa del año 1884. Sólo esto estaba a mi alcance y pude usarlo para algunas propensiones. Por lo demás escribo desde el recuerdo y por ello no pongo fechas en la parte política.

Las páginas siguientes no son ningunas ‘memorias’, y mucho menos una biografía con las imágenes de una época que le corresponden. Buceo en los recuerdos y ansío saber, de dónde y en qué medida me traen lo bueno y lo malo. (Richter, 1997, p.XX)

Elise Richter nació Viena el 2 de marzo de 1865 y murió en el campo de concentración de Terzin en la Republica Checa el 21 de junio de 1943.

Elise y Helene Richter compartieron la vida familiar e intelectual. Una de las razones por las que no se separaron fueron los problemas de movilidad y los fuertes dolores que padecía Elise debido a un reumatismo en las articulaciones que tenía desde los 20 años. De Helene Richter no tenemos muchos datos. Sabemos que fue una conocida feminista. Tradujo al alemán el libro de Wollstonecraft “Die Rechte der Frau”.

En 1897 apareció su trabajo sobre el libro de Mary Wollstonecraft “los Derechos de la mujer en el número de julio y agosto de la revista “Deutsch Worte”. En el mismo año se publica la obra como libro. H. Richter se lo dedica a su madre. Un año después

5 Todas las traducciones que aparecen en el trabajo son propias del autor de la contribución.

se publica una biografía importante de 640 páginas sobre Percy Bysshe Shelley en Weimer. Había investigado a Shelley durante muchos años; la traducción de su drama “Der entfesselte Prometheus” fue publicada en 1895 en la editorial Reclam Universalbibliothek. (Christiane, 2010, p. 26)

Investigadora en el campo de la filología inglesa se dedicó a la literatura y a la dramaturgia, especialmente a Shakespeare y al Romanticismo inglés. De Helene se sabe que no siguió la vía oficial académica, aunque fue nombrada Doctora Honoris Causa de las universidades de Heidelberg y Erlangen en el año 1931.

La unión intelectual y personal entre las hermanas era tal que se plantearon conjuntamente adoptar un hijo, ello no se llevó a cabo porque no se pusieron de acuerdo en el sexo, mientras Helene se inclinaba por un niño, Elise prefería una niña. Además, ayudó a desistir de la idea que ambas viajaban con mucha frecuencia.

Su casa era uno de los centros de reunión de intelectuales de la época. A sus reuniones de los lunes acudían activistas feministas, actores de teatro, ensayistas, pintores y escritores.

Elise y Helene Richter pertenecen a una familia judía no practicante⁶. Se educan en el ambiente de la alta burguesía vienesa, en un entorno intelectual y conservador.

Sus progenitores no confían en las escuelas vienesas para chicas y contratan para su formación a una institutriz alemana, la “señorita Friedrich”. E. Richter la describe como autoritaria. Con ella estudiaron literatura, alemán, historia y geografía. También dice Elise de ella que les dio una formación tan profunda en ciencias naturales que cuando tuvo que hacer la prueba de acceso a la universidad, 16 años después, solo tuvo que recordar aquellos conocimientos. También aprende francés (desde los 5 años), inglés y luego el italiano. Durante esta formación lee *Ideen zur hilosophie der Geschichte der Menschheit* de Herder y *Romische*

6 Respecto a la religión no hay unanimidad entre los biógrafos unos dicen que la familia era aconfesional otros que eran cristianos protestantes, pero todos coinciden que no pertenecen al gueto y que nunca habían estado en una sinagoga, perteneciendo al grupo de judíos vieneses que se integra en los círculos intelectuales.

Geschichte de Theodor Mommsen, ambos despiertan su interés filológico.

La preparación privada no era suficiente para sus ansias de conocimiento. Su deseo era entrar en el instituto para estudiar griego y latín, como le era posible a los jóvenes⁷. La impotencia y frustración porque las mujeres no pudieran acceder al estudio las manifiesta así: “Cada vez se hacía más viva la envidia de los chicos, los cuales tenían que aprender, mientras que, a nosotras, debido a nuestro sexo, teníamos la desventaja de que no se nos permitía aprender” (Richter, 1997, p. 100)⁸.

Esta confesión de la envidia no tenía todavía un carácter feminista reivindicativo, como vemos en esta reflexión de ella:

Nunca pensamos en abrir un camino en general, era una búsqueda puramente egoísta de la luz, del aire, que eran nuestras necesidades vitales.

La “demanda feminista” asombrosamente no nos sensibilizó, de forma que nos hubiéramos unido a las luchadoras, posteriormente, cuando supimos de ellas, ni siquiera cuando las ya organizadas nos lo pidieron (en los años 90). (Richter, 1997, p. 100)

3. SU FORMACIÓN: DIFICULTADES Y LOGROS.

Su formación al igual que la de otras vienesas de la época se vio dificultada por la discriminación legal que sufrían las mujeres.

3.1 Dificultades legales para acceder a la educación

La Universidad de Viena se funda en 1365 como Alma Mater Rudolfina, pero no es hasta 1897⁹ cuando se permite el acceso a las mujeres a ella. Así comienza, para remarcar la violencia

7 Cfr. Isabella Ackerl, *Mutige Frauen*. (3ªed.) (Wiesbaden: Marixverlag, 2016), 85 p

8 Las palabras subrayadas están en el texto original.

9 En 1897 se permite a la mujer la entrada en la facultad de filosofía. En 1900 le sigue medicina y farmacología, en 1919 derecho, en 1923 teología protestante (mientras que la católica en el 1946).

ejercida contra las mujeres en materia académica, una obra que es una recopilación de biografías de mujeres que desde el 1897 forman parte de la vida académica vienesa, en su mayoría sin reconocimiento. Esta obra, que se publica en 1990 por la editorial de la universidad y que puede encontrarse en los fondos de su archivo, apareció con un título muy significativo, pues se refiere a la demanda de los movimientos feministas en favor de la mujer de la época: “Durch Erkenntnis zu Freiheit und Glück ...” – “Mediante el conocimiento a la libertad y a la felicidad ...”. A este respecto leemos en su introducción:

El título de este libro era el lema de *Das Allgemeine österreichische Frauenverein* [la cursiva es mía], organización a la que se le debe agradecer, la entrada de la mujer a la universidad, por su infatigable actividad contra los prejuicios en el fin de siglo. En la frase Mediante el Conocimiento a la Libertad y a la Felicidad se refleja la esperanza que el primer movimiento de mujeres puso en la educación, de una forma conmovedora –hoy quizás ingenua. (Tichy, 2011, p.9).

Con estos esfuerzos solidarios la experiencia de lucha de las mujeres por la igualdad se enriqueció¹⁰. A estas demandas se unen otras más pragmáticas. En el citado volumen, Marina Tichy nos hace reflexionar en la constatación de que la entrada de la mujer a la vida universitaria va también unida a la necesidad de las familias burguesas de asegurarles a sus hijas, mediante una profesión, un nivel de vida que a muchas le sería difícil de conseguir mediante el matrimonio, es decir, estaba también en los círculos de la alta y media burguesía, sobretodo, la amenazada que se vislumbraba

10 Los grupos de mujeres iniciaron a finales de 1880 una campaña para favorecer la posibilidad de realizar la *Matura* y la entrada en la universidad. Dos organizaciones lanzaron consignas parecidas, la asociación *Minerva* con sede en Praga y el *Verein für erweiterte Frauenbildung*. Sin recibir contestación de los responsables políticos, los primeros crean un instituto femenino en 1890 cuya primera promoción sale en 1895. A este le sigue en Viena la *Gymnasiale Mädchenschule* en 1892 cuya primera graduación es en 1898. Cfr. James C ALBISETTI, “Female Education in German-speaking Austria, Germany and Switzerland 1866-1914”. En *Austrian Women in the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Ed. Good, David, Grandner Margarete & Maynes May Jo. Oxford 1996.

en las hijas de las clases medias, de tal forma que en el 1895 se escucha en el parlamento la siguiente reflexión:

De todos los estados de la tierra son solo Austria y Alemania los que quieren prohibir a las jóvenes los estudios universitarios hace constar el Conde Kautz en la sesión del parlamento de 9 de julio de 1895, y “allí donde se trate de un avance humano y científico, llegamos siempre los últimos”. (Tichy, 2011, p.30)

Observamos así que el derecho a la Educación Media y Superior era también una necesidad social de las clases medias amenazadas.

En 1896 proclama el ministerio una ley por la que se permite a las mujeres realizar la *Matura*¹¹, es decir el examen que marca el final del instituto y la entrada a la universidad, pero dicha ley recogía también una restricción para las mujeres, pues la superación del examen no implicaría para ellas la posibilidad de la entrada a la universidad, como en el caso de los hombres¹².

3.2 Inicio de la formación universitaria

En 1891 se permiten a las mujeres asistir a la universidad como oyentes. Elise y Helene Richter asistirán. Elise comenta que no lo hizo sin vergüenza y miedo. Posteriormente, durante un reposo, estudió latín e italiano. Lo que le despierta el interés de investigación en este campo.

En 1892 se crea el primer instituto para chicas en Austria, pero para Elise era imposible acceder a las clases por sus problemas de salud. “Lloré de rabia, y estudié con más apasionamiento” (Critiane, 2010, o. 25) dice ella.

11 N.T. La *Matura* es el examen que tiene que hacer un alumno de instituto al término de sus estudios. A partir de ahora aparecerá en el texto con la expresión alemana ya que no hay un examen equivalente en España.

12 Cfr. Marina Tichy, *Die geschlechtliche Un-ordnung. Facetten des Widerstands gegen das Frauenstudium von 1870 bis zur Jahrhundertwende. En “Durch Erkenntnis zu Freiheit und Glück .. ‘Frauen an der Universität Wien (ab 1897)“*, ed. W. Heindl und M. Tichy (Wien: Universitätsverlag: 2011), p.86

Elise Richter realiza en 1897 a la edad de 32 años el examen para obtener el bachillerato. El “inspector de escuelas, Scheiner, un declarado enemigo de la entrada de las mujeres al estudio manifestó ante otros candidatos del examen de acceso a la universidad ‘que probablemente él la suspendería’¹³. No comete ningún error, pero la calificación obtenida es solo de aprobado.

En una disposición posterior en el mismo año 1896 se concede matricularse a las mujeres en la facultad de filosofía en el curso de 1897/1898. Elise fue una de las 3 estudiantes que se matricularon. Visitó en su mayoría lecciones de filología. El 2 de julio de 1901 presenta su tesis con el título ‘Al desarrollo de la posición de las palabras en las lenguas románicas desde la latina, que se publica en 1903. Se le otorga *cum lauden* lo que en otros países le hubiese permitido iniciar el trabajo universitario, pero no en Austria, pero ella no quiso irse de Viena. Nuevamente encontró Elise Richter dificultades pero a pesar de los impedimentos, presentó su habilitación, cuando se le permitió, en 1904. Solicita también que se le conceda la *venia legendi* para la filología románica, con especial atención a la psicología del lenguaje, esta concesión se alargará durante algún tiempo.

3.3 Profesional

En 1905 consigue el doctorado. A pesar de las dificultades consigue buenas calificaciones e incluso la *venia legendi*. Con motivo de la concesión y debido a su edad, un consejero de nombre Keller emite la siguiente pregunta capciosa: “¿Qué quiere usted realmente? Para los hombres es la docencia el inicio de una carrera, para usted significa, al mismo tiempo, el final” (Richter, 1997, p. 110). Meyer-Lübke, un reconocido profesor de lenguas romances, una excepción en los círculos misóginos de la universidad, la propuso como la mejor candidata para sustituirlo en su puesto, pero no se lo dieron.

El 23 de octubre de 1907 permitió formalmente impartir la primera

13 Esta anécdota se recoge tanto en su libro como en el texto del discurso pronunciado el 17 de octubre de 1998 en la librería de la universidad de Viena (WUW am Campus) con motivo de la presentación del libro de Elise Richter, publicado póstumamente, *Sume des Lebe* en 1997.

clase. Continuó sus clases sin remuneración y sin un puesto fijo. Se le ofertó la posibilidad de dar clases en el extranjero, pero no lo aceptó. En 1921 se le concede el título de profesora extraordinaria, es decir, se le niega el ser profesora ordinaria (catedrática) durante toda su carrera profesional, aunque se le concede, por primera vez, una forma contractual para la docencia. En 1927 se le otorga, finalmente, un contrato para “lingüística y fonética” para dos horas. En su 70 cumpleaños en el 1935 tiene un reconocimiento como ‘insustituible’ por parte del ministerio.

El 10 de marzo de 1938 después de la anexión de Austria a Alemania se le expulsa de la universidad. Ella recuerda ese último día con estas palabras:

Cuando el 10 de marzo de 1938 bajaba las escaleras del decanato, que, por su belleza artística, con los diferentes efectos de la luz, yo siempre amé. Pensé, como con frecuencia lo hacía, ¿quién sabe cuánto tiempo más bajaré? Y sabe el demonio ¡con qué gusto hacía siempre mi trabajo y, que con un espíritu alegre pensaba cada vez: ¡‘la próxima vez más’! Ese día bajé para no volver nunca más. (Richter, 1997, p.171)

El 13 de marzo de 1938 se le expulsa de la universidad.

3.4 Relación con el feminismo

Su relación con el feminismo no fue siempre manifiesta y cambió en el tiempo. Para ella la mujer alcanzará la “dignidad de la mujer” y su “feminidad” (el entrecomillado es de E. Richter) cuando estudie y de conferencias” (Richter, 1997, p. 109). En esta línea de razonamiento encontramos en otros párrafos las siguientes reflexiones de la autora:

Como feminista no podía elaborarme mi camino en la universidad, pues tuve que dirigir toda mi fuerza hacia el trabajo además que evitaba la apariencia del feminismo [...] Observo la universidad no como feminista. Y mucho menos pensaba en la profesión como forma de sustento. Para nosotras, principiantes,

era un inmenso impulso del instinto de autodesarrollo, de ansias, de aplicar nuestras fuerzas en lo que me gustaba y usar lo que aprendía para la comunidad humana. En su forma más íntima prescrita, se trataba de un ansia según el deber, según el propio camino que mostraba la vocación. (Richter, 1997, p.110)

En el año en 1927 contacta con la *International Federation of University Women*. Elise Richter se sensibiliza con la situación de otras mujeres que se encontraban en situaciones parecidas a la suya y funda el *Verband der akademischen Frauen*.

El 9 de octubre de 1942 Elise y Helene Richter fueron deportados a Terezin (República Checa) en el último transporte grande que se hizo desde Viena. Ambas hermanas fueron víctimas del Holocausto; Helene Richter murió el 8 de noviembre de 1942, unas semanas después de su deportación, a la edad de ochenta y uno y Elise Richter murió el 21 de junio de 1943 de causas desconocidas, reza en la partida de defunción, a la edad de setenta y ocho años.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ackerl, I. (2016). *Mutige Frauen* (3ªed.). Wiesbaden: Marixverlag.
- Albisetti, James C. (1996). "Female Education in German-speaking Austria, Germany and Switzerland 1866-1914". En *Austrian Women in the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Ed. Good, David, Grandner Margarete & Maynes May Jo: Oxford.
- Andraschko, E. (2011). " Elise Richter – eine Skizze ihres Lebens". En " ,*Durch Erkenntnis zu Freiheit und Glück ... ' Frauen an der Universität Wien (ab 1897)*". Ed. W. Heindl und M. Tichy. Wien: Universitätsverlag.
- Bandhauer, W. (1985). "Niemals Vergessen! Elise Richter zum Gedenken". *Semiotische Berichte*, 8: 165-168.
- Christmann, H. H. (1980). *Frau und „Jüdin“ an der Universität. Die Romanistin Elise Richter*. Wiesbaden: Steiner.

- GARCÉS, Marina, *Abrir los posibles*, 2009. <http://www.marinagarces.com/p/publicaciones.html> Consultado el 20 de abril del 2015.
- Goldhammer, L. (1927) *Die Juden in Wien. Eine statistische Studie*. Wien: Löwit.
- Hausmann, F. (2003) *Anglistik und Amerikanistik im Dritten Reich*. Francfort am Main: Klostermann.
- Kant, I. (1988). *Die kritik der Urteilskraft*, Francfort am Main: Suhrkamp Verlag.
- Kant, I. (1988). *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* Francfort am Main: Suhrkamp Verlag.
- Kant, I. (1988). *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* Francfort am Main: Suhrkamp Verlag.
- Kant, I. (1988). *Zum ewigen Friedem*. Francfort am Main: Suhrkamp Verlag.
- Raggam-Blesch M. (2008). *Zwischen Ost und West. Identitätskonstruktionen jüdischer Frauen in Wien*. Innsbruck: Studienverlag.
- Raggam-Blesch M. (2012) *A Pioneer in Academia: Elise Richter*. En Peto, A., Calloni, M. y Szapor, J. (eds.) *Jewish intellectual women in Europe: gendering history, politics and culture*. New York, NY: Queenston.
- Richter, E. (1997). *Summe des Lebens*. Wien: Universiätverlag.
- Richter, H. (1897). *Mary Wolstonecraft: die Verfechterin der "Rechte der Frau"* Wien: Konegen.
- Seebauer, R. (2007). *Frauen die Schule machten*. (Wien: LIT Verlag), 106 p.
- Schlesinger, T. (April 3 1898). "Zur Literatur der bürgerlichen Frauenbewegung". *Arbeiterzeitung*.
- Tanzmeister, R. (1998). *Elise Richter – Frau und Wissenschaftlerin*. Conferencia en el 17. 10.1998. Wien: WUV Universitätsverlag, 1-17.
- Tichy, Marina Heindl, W. (2011). "Einleitung: Fragen, Methoden und Quellen". En " *Durch Erkenntnis zu Freiheit und Glück*

.. ‘*Frauen an der Universität Wien (ab 1897)*‘. Ed. W. Heindl und M. Tichy. Wien:Universitätsverlag, , 27-47.

Tichy, M. (2011). Die geschlechtliche Un-ordnung. Facetten des Widerstands gegen das Frauenstudium von 1870 bis zur Jahrhundertwende“. En “ *Durch Erkenntnis zu Freiheit und Glück .. ‘Frauen an der Universität Wien (ab 1897)*“. Ed. W. Heindl und M. Tichy. Wien:Universitätsverlag, pp. 27-47.

Volkov, S. (2001). *Das jüdische Projekt der Moderne. Zehn Essays*. Munich: Beck.

INTELECTUALES EN OTROS
CONTINENTES

**MITO Y MITIFICACIÓN DE LA MATERNIDAD: EL
ALUMBRAMIENTO COMO ORIGEN DE LA VIDA Y LA MUERTE
EN LA OBRA DE FUMIKO ENCHI**
**MYTH AND MYTHIFICATION OF MATERNITY: BIRTH AS
THE ORIGIN OF LIFE AND DEATH IN THE WORKS OF FUMIKO
ENCHI**

Marta Ibáñez Ibáñez
Universidad de Sevilla

RESUMEN

En el presente artículo se realiza un análisis de la representación de la madre y el alumbramiento mediante la comparación del mito de Izanami e Izanagi, recogido en las crónicas del *Kojiki* (712) y la novela *Los años de Espera* (2012) de Fumiko Enchi, una de las escritoras más importantes de la literatura japonesa moderna. En este análisis se explorará la construcción del género en el mito y su representación literaria posterior, con especial énfasis en la figura de la mujer como madre y objeto de deseo masculino. Para ello, se examinarán las concepciones socioculturales y religiosas sobre la sangre y la mujer visibles en ambas obras.

Palabras clave: Kojiki, Enchi Fumiko, Ryosai Kenbo

ABSTRACT

The present article aims to analyze of the representation of the mother and the birth by means of the comparison of the myth of Izanami and Izanagi, collected in the chronicles of the *Kojiki* (712), and the novel *The Waiting Years* (2012) by Fumiko Enchi, one of the most important writers of modern Japanese literature. In this analysis we will explore the gender construction in the myth and its subsequent literary representation, with special emphasis on the figure of women as mothers and objects of male desire. For this, the sociocultural and religious conceptions about the blood and the woman visible in both works will be examined.

Keywords: Kojiki, Enchi Fumiko, Ryosai Kenbo

1. INTRODUCCIÓN

Como ya han indicado otros autores como Roland Barthes, Gilbert Durand o Mircea Eliade, las imágenes que se observan diariamente en el cine y la publicidad se encuentran vinculadas a un imaginario colectivo que toma como fuente la mitología griega, a partir de la cual se codifica la sociedad en base a una diferencia sexual. Conforme a esta, se observan elementos propios de la violencia simbólica, prototipos de feminidad y de maternidad, que difieren según la cultura. Del mismo modo que cada cultura posee una base mitológica propia, creará un constructo diferente. En el caso de Japón, la mitología se encuentra recogida en las crónicas del *Kojiki* y el *Nihonshoki*. En el *Kojiki*, obra que trataremos, encontramos diferencias en el imaginario simbólico con respecto a la imagen de la mujer como madre y objeto sexual, que se reflejarían en obras literarias de periodos posteriores a la compilación de esta obra, como es el caso de *Los años de espera* de Fumiko Enchi, con la que se realizará la comparación.

2. *KOJIKI* Y LA REPRESENTACIÓN FEMENINA

El *Kojiki* es una crónica compuesta por tres volúmenes compilada durante la segunda mitad del s. VII, presentada en la corte de la soberana Gemmei en el 712 d.C. En ella se recogen datos procedentes de la tradición oral, que componen la historia correspondiente a la era de los *kami* (divinidades) hasta su descendencia imperial, con elementos religiosos (Chamberlain, 1982: A IX). Esta crónica se trata de una reproducción de los textos sobre la genealogía imperial perdidos a principios del s. VIII, además de constatar la soberanía de la familia imperial en un Japón aún fragmentario (Brownlee, 1991: 8 - 9).

Por esta razón, es común asociar la obra con los valores y creencias propias del *shinto* – religión nativa de Japón –, pero la realidad es que se compone de otras culturas y religiones más, como el confucianismo - corriente de pensamiento de origen chino – y el buddhismo – religión procedente de la India – (Ambros,

2015:22). Ello sería mayormente visible desde un punto de vista de género, destacando las conceptualizaciones jerárquicas entre hombre y mujer propias del confucianismo, como el *yin* y el *yang* (Ambros, 2015:22 - 24), reforzadas por los preceptos budhistas acerca de la polución de la sangre femenina como origen de esta desigualdad.

En Japón existe el concepto *Kegare* – tabú de la sangre, según el término en japonés procede de la antigüedad – que hace referencia a la idea de polución de la sangre. Originariamente, esta concepción de polución no atendía a ninguna noción de género, es decir, todo aquello que fuese relativo a la sangre (heridas, alumbramientos, muerte...) se consideraba contaminado. No obstante, la influencia del budhismo en Japón en el s. VI (Nishiyama, 1999: 248) y el contacto con el confucianismo chino supusieron un cambio en el paradigma conceptual de género en Japón.

El confucianismo configura el mundo mediante dicotomías con el sistema del *yin* y el *yang* como sucio y limpio, malo y bueno y, entonces, mujer y hombre. A ello se une la concepción de la suciedad que conlleva la sangre menstrual femenina que, según comenta Chu (1980:42), constituye un desequilibrio en el orden natural. Finalmente, el budhismo contiene este concepto de polución femenina del que la mujer puede librarse si evita tener relaciones sexuales (Sangren, 1983: 11). Todas estas conceptualizaciones quedarían plasmadas en el *Kojiki*, en concreto en el episodio que trataremos a lo largo de este trabajo, el mito de Izanami e Izanagi, que se analizará de forma exhaustiva posteriormente.

3. EL PERIODO EDO Y LA TRANSICIÓN A LA MODERNIDAD: UN CAMBIO EN EL PARADIGMA DE LA MADRE

La obra con la que realizaremos la comparación, *Los años de Espera* de la autora Fumiko Enchi, está ambientada en el final del periodo Edo (1612 – 1868) y principios del periodo Meiji (1868 – 1912). Con el fin de lograr una mayor comprensión de la obra y el objeto de este estudio, es necesario comentar diversos

puntos relevantes de la historia y sociedad japonesa de estos dos periodos en clave de género.

El periodo Edo se caracterizaba por la hegemonía de la clase samurai que dominaba, de forma paralela a la soberanía imperial, al resto de estamentos – artesanos, mercaderes y campesinos - dentro de una jerarquía vertical. De forma externa encontraríamos a los *hinin* – parias – que se situaban en el exterior de la ciudad por practicar oficios relacionados con la sangre (*kegare*) (Hanami, 2012: 124). Del mismo modo, se configura una jerarquía horizontal hombre – mujer bajo el concepto de origen confuciano del *danson johi* (en español: superioridad del hombre, desprecio a la mujer), respondiendo a los preceptos del *yin* y el *yang*.

Esta construcción desigual basada en la diferencia sexual no podía construirse de otra forma que a través de una educación dirigida a mujeres de clase alta o samurai y que constaba de: las tres obediencias (padre, marido e hijo) (Morioka, 1990:6), las cuatro virtudes (referentes a protocolo y etiqueta) (Koyama, 2012:12) y el culto a la domesticidad. Este pensamiento comenzaría a cambiar progresivamente durante el s. XIX, pero no sería hasta el periodo Meiji (1868- 1912) cuando se produjese un cambio mayor en el paradigma educativo femenino.

Con la caída de la soberanía samurai frente a la imperial en el 1868, comenzaría un nuevo periodo, la era Meiji (1868 – 1912), momento a partir del que se eliminan los estamentos, se impulsa un proceso de industrialización, y se crea un sistema educativo moderno obligatorio (Schirokauer et. Al., 2014: 217 - 244).

El gobierno Meiji retomaría el modelo de educación segregada por género del periodo Edo para configurar la división de las esferas público–privado, u hombre–mujer respectivamente, basada en las ideas confucianas del periodo anterior, introduce un nuevo elemento, la “madre sabia”, dentro de un nuevo eslogan a favor de la educación femenina, *Ryōsai Kenbo* (en español: buena esposa, madre sabia) (Koyama, 2012: 21 – 23). En este clima de gran opresión patriarcal se criará Fumiko Enchi, quien vertirá todas estas enseñanzas sesgadas en su obra, *Los años de Espera*.

3.1. Fumiko Enchi y *Los años de Espera*.

3.1.1. Fumiko Enchi en la literatura japonesa del s. XX.

Fumiko Enchi (1905 – 1986) nace en el seno de una familia samurai, que le proporcionó desde pequeña una buena educación. Estudió educación primaria y parte de la superior, continuando su formación en el hogar con ayuda de su abuela paterna Ine, quién la instruyó en el teatro *kabuki*¹ y la lectura de textos clásicos del periodo Edo. Asimismo, se formó en literatura de forma autodidacta mediante la lectura de los clásicos canónicos como el *Genji Monogatari*; y de obras contemporáneas de autores occidentales y japoneses.

Esta formación literaria y gusto por el teatro constituyó la base para comenzar a escribir, presentando su primer guion de teatro a un concurso de la revista *Kabuki* – una revista de teatro – en 1926, resultando ganador. Aunque escribe muchas obras tras su debut, su obra más conocida sería *Banshu Sōya* (1928) en la revista *Jojin Geijutsu* (Mujeres de las bellas artes). Durante casi dos décadas le ocurren numerosos infortunios que la obligan a dejar de publicar de forma continuada. Pero, con la publicación de la serie *Kōmyō Kōgō* (1951), su carrera volvió a tomar impulso, pasando del teatro a la novela. Su obra más galardonada sería *Onnazaka (Los años de Espera)* (Hisamatsu, 1976: 259).

3.1.2. Enchi en el mundo literario

Ubicar a Fumiko Enchi dentro del canon literario es complejo. Primero, el concepto de canon no surge en Japón hasta el contacto con Occidente a finales del s. XIX (periodo Meiji) tomando de este el concepto de literatura como arte. Tras la adopción de esta idea, se produciría una reforma de la lengua y la literatura, escindiéndose en *Kokugaku* – literatura nacional – y *Kangaku* – literatura china (Suzuki, 2016: 564 - 565).

¹ Forma tradicional de teatro japonés que comienza hacia la era Keichō (1596 – 1615) de tipo popular que, un s. después se desarrolla en una expresión artística en donde los elementos dramáticos son la principal fuente de las obras. Las obras destacan por el *onnagata* (hombres que realizan el papel de mujeres) y el maquillaje que define el rol de cada personaje en la obra. (Matsumura, 1995:511).

A causa de la elevación de la corriente literaria nacional, se crea un canon a partir de los clásicos como el *Genji Monogatari* y otras obras del periodo Heian (ss VIII – XII). No obstante, los intelectuales del *kokugaku* devaluarían la mayoría de las obras clásicas escritas por mujeres debido a su autoría (Suzuki, 2016: 567). Esto mismo ocurriría en el plano contemporáneo pues las escritoras serían relegadas a una categoría específica (literatura de mujeres), cuyas principales características eran un estilo expresionista, no intelectual y autobiográfico (Ericson, 1996: 75).

La introducción de la mujer en la literatura se produjo a finales del s. XIX, cuando la educación femenina propulsada por el gobierno favoreció su entrada en el mercado literario con revistas para mujeres como *Jogaku Zasshi* (Revista para la educación femenina). Inicialmente, estas revistas pondrían restricciones a la escritura femenina, que debía comprenderse en los estándares de feminidad (Ericson, 2016: 642). No obstante, con el aumento de ventas a principios del s. XX, surgirían nuevas propuestas para la introducción de contenido de escritoras más allá de estos límites, como las revistas *Nyonin Geijutsu* (Mujeres en el arte) y la *Seitō* (Los calcetines azules).

Sin embargo, como comenta Ericson (1996: 76) “[W]omen may publish in prestigious journals, but the categories through which they work is discussed prejudice their contributions as marginal with the modern and outside the literary mainstream”. No obstante, en el caso de autoras como Miyamoto Yuriko y Enchi Fumiko, esta división entre canon (eminentemente masculino) y literatura femenina resulta compleja. Por ejemplo, aunque los premios literarios también fueron creados de forma segregada, estas autoras recibieron por igual premios destinados a hombres y a mujeres, situándolas en un limbo entre la literatura canónica y la literatura de mujeres (Ericson, 1996: 93 – 95).

3.1.3. *Los años de Espera* (1957)

La novela *Los años de espera* – en japonés *Onnazaka* – gira en torno a las relaciones entre mujeres pertenecientes a una familia samurai y cómo sufren una represión causada por el sistema educativo en el que han sido educadas. La protagonista, Tomo,

es el eje principal de esta familia dentro del microcosmos del hogar, y se encargaría de velar por el “honor” de la familia y las propiedades de su marido. No obstante, toda esta presión lleva a una constricción que se va somatizando progresivamente, hasta llevarla a la muerte.

Esta constricción se fundamenta en factores como: el alejamiento de la familia del foco de modernidad a un lugar solitario, creando un microcosmos premoderno en el cual se integran desigualdades como el culto a la domesticidad; la violencia, el miedo a la expulsión del hogar, los problemas de maternidad (alumbramiento y mito de la maternidad feliz), poligamia masculina, monogamia femenina impuesta, enfrentamiento silencioso entre mujeres, la lucha por la mirada masculina, la violación y el cuerpo femenino marchito que somatiza todas estas “cargas”.

En esta obra, como comenta Cornyetz (1999: 146) “[...] the women (even the rivals) are bound together in subordination, and their anger is appropriately directed to not at one another, but at the patriarchal system that is more accurately to blame of their suffering”. Aunque las relaciones entre las mujeres son de unión ante la desigualdad, esto difiere con respecto a las relaciones entre madre e hija, que se encuentra deteriorada por la mirada masculina (Cornyetz, 1999: 99).

Asimismo, con respecto a la mirada masculina Cornyetz (1999: 100) comenta que “Enchi most commonly wrote of a female rage fanned by jealousy and born of a tangle of female political and sociocultural oppression, Buddhist doctrines on female sin and female pollution, and latent (and suppressed) female sexuality”. Este hecho queda plasmado en la obra cuando la protagonista se une al culto budhista para intentar suprimir su sufrimiento y deseos sexuales.

Aunque la obra contiene una gran carga simbólica, será en estas imágenes de maternidad y, en especial, de alumbramiento, la base del análisis que se realizará en el siguiente bloque.

4. EL MITO DE IZANAMI E IZANAGI Y LA (RE)CONSTRUCCIÓN DE LA DICOTOMÍA SOCIAL

En primer lugar, antes de proceder a confeccionar el análisis, se debe subrayar que el concepto de “mito” es relativamente reciente, y que estas historias constituyen una fuente histórica importante (Pakszys, 2008: 102). Dicho esto, procederemos a comentar el mito de Izanagi e Izanami para, luego, en la siguiente sección analizar desde una perspectiva de género.

Después de la creación del universo y el nacimiento de las cinco primeras divinidades² surgen Izanagi (hombre) e Izanami (mujer). Las divinidades superiores pidieron a estos últimos que crearan las islas. Una vez creadas, procederían a realizar un rito de unión que fracasa, naciendo un hijo sanguijuela, debido a que Izanami habló primero. Tras esto, el rito sería repetido pero esta vez hablando Izanagi primero, y de esta unión surgieron islas y divinidades correspondientes a elementos de la naturaleza. En último lugar, surgiría la divinidad del fuego que quemó el sexo a Izanami, llevándola a la muerte. Mientras que Izanami moría, seguía dando a luz a numerosas deidades de sus excreciones, hasta su descenso al *yomi*³. Tras esto, Izanagi mata a la recién nacida deidad del fuego (Rubio y Motaralla, 2008: 53 - 61). El relato no acaba aquí, pero esta parte del mito es la que tomaremos para el análisis que trataremos a continuación.

4.1. Izanami y la configuración de la polución femenina

Para comenzar con el análisis se deben distinguir tres momentos importantes de este mito: el primer ritual de unión, el nacimiento y abandono del niño sanguijuela y la muerte de Izanami tras quemarse el sexo. En primer lugar, el primer ritual fallido de unión entre Izanami e Izanagi, muestra una clara muestra de

2 Este término es utilizado por ser la palabra más cercana al original japonés *kami*. No se debe entender divinidad como “dios” en la mitología japonesa, ya que no tiene correspondencia con ninguna otra religión, como el cristianismo.

3 Aunque no es totalmente igual en concepto, podría equipararse con el mundo de los muertos propio del mundo griego.

la dicotomía de género: en primer lugar, surgen divinidades de forma individual y luego en pareja. Como comenta Pakszys:

[...] myths containing gender images (feminine and masculine), ubiquitous in many cultures, reflect and cherish human being's primordial propensities and original needs for expressing themselves through the most substantial roles ascribed to the individuals representing collective categories: women and men. (Pakszys, 2008: 102)

Es decir, existe una necesidad mostrar una dicotomía sexual en el mundo divino que refleje y configure la realidad del ser humano en cuanto a reproducción, ritualidad e identidad. En el ritual fallido de Izanami, al hablar primero, se sobrepone a su compañero masculino, alejándose de su rol de quietud como mujer –propia del confucianismo– y siendo castigada con un hijo sanguijuela. Asimismo, Grapard comenta que el castigo se debe a una transgresión:

Those transgressions were coeval with a partitioning of the plane of existence into zones that became the focus of codes and prohibitions of the plane of existence into zones that became the focus of codes and prohibitions because they were seen as the locus of a specific, dangerous power (itself relegated to the deeper recesses of forbidden chambers such as wombs, parturition huts, and tombs), and as the ultimate justification of male domination. (Grapard, 1991: 6)

Esta transgresión a la que se refiere Grapard hace que no resulte extraño comparar a Izanami a Izanagi con el *yin* y el *yang*. Por tanto, el hijo sanguijuela podría significar el error de la mujer conducido por un exceso de *yin* (contaminación), que debe ser eliminado mediante el equilibrio y subyugación al *yang* (limpio/hombre).

En tercer lugar, la muerte postparto de Izanami. En partos anteriores no se comenta en ningún momento la corrupción. El alumbramiento desde el periodo Jōmon⁴ se considera una de

4 Abad de los Santos (2014:18) define este periodo como uno de los periodos

las partes más importantes del flujo de la vida – entendiéndola como un ciclo cerrado de vida y muerte – que conlleva un ritual de unión, temido por su riesgo (Oshima, 2017: 267 – 272). No obstante, resulta importante destacar el hecho de que a Izanami “se le quema el sexo”, enferma y muere, ha sido interpretado por Hyakakawa et. Al (2006) como el primer registro de muerte por fiebre postparto. Finalmente, la progresión hacia la muerte y la creación de nuevas deidades en el proceso podría equipararse con la idea del alumbramiento como origen de nueva vida y muerte de la madre por desgaste físico.

5. IMÁGENES DE MATERNIDAD EN FUMIKO ENCHI Y EN EL KOJIKI

5.1. El alumbramiento y la maternidad en *Los Años de Espera*.

Al igual que en el mito de Izanami, en *Los años de Espera* (2012 [1957]) se muestran diversas imágenes de maternidad, de las cuales se han seleccionado tres con el fin de mostrar una equivalencia entre esta obra y el mito del *Kojiki*. Los tres ejemplos recogidos pertenecen a tres personajes distintos de la obra: Tomo, Miya y la madre de Takao.

Tomo posee una larga lista de conexiones con otras mujeres dentro de la obra, pero tiene una relación de desapego que tiene con su primer hijo, Michimasa; que es violento, mezquino y despótico. En la obra, Tomo hace muestra de la vergüenza que siente por tener un hijo así, y lo presenta como un error o carga propia:

A la larga, la culpa de la interminable inmadurez de Michimasa sólo podría atribuirse a la propia inmadurez del cuerpo de Tomo cuando, a los quince años, le dio a luz. Concebido en una matriz de maduración todavía incompleta, el niño había nacido con una mente incapaz de crecimiento. [...] Pero lo cierto que ni tan solo su padre podía sentir afecto por el muchacho [...] con una mente

de la prehistoria de Japón: “La principal periodización arqueológica empleada en la actualidad en Japón distingue cuatro grandes etapas culturales –periodos Paleolítico, Jōmon, Yayoi y Kofun–, [...]”

que se negaba a madurar dentro del cuerpo de un adulto. (Enchi, 2012: 119 – 120)

Además, Michimasa es el causante de la torturada vida de su esposa, cuyo nombre no se comenta en la obra, presentada como “la madre de Takao” (hijo de Michimasa) contando solo, con un par de líneas, la causa de su muerte: “Cuando la madre de Takao falleció por fiebre puerperal poco después de que naciera el bebé, hacía más de un año, Maki entró al servicio de la familia como nodriza [...]” (Enchi, 2012: 115)

El último ejemplo es Miya que, a lo largo de la obra se comenta su viveza y felicidad y cómo va desapareciendo a medida que va teniendo hijos (Enchi, 2012).

Todas ellas comparten dos elementos principales que son, el hecho de que son madres en primer lugar y, en segundo lugar, la devaluación del cuerpo o la muerte, según Tamas:

[...] [s]he [Enchi Fumiko] represented women’s relationship with their bodies by taking up elements that are being purported as being characteristic of the female body or the devaluation of it. Among these, she introduced through her writings elements such as menstrual blood, the loss of sex organs, childbirth, abortion and the devaluation of the female body because of age. (Tamas, 2001: 2-3)

Asimismo, aunque se observen trece s.s de diferencia entre el mito originario de Izanami e Izanagi, y la obra *Los Años de Espera*, se encuentran numerosas similitudes que se comentará en la siguiente sección.

5.2. Análisis comparativo del mito de Izanami e Izanagi del *Kojiki* y *Los Años de espera* de Fumiko Enchi.

Del mismo modo que hemos seccionado los bloques anteriores en tres partes, el análisis comparativo tomará la misma forma.

En primer lugar, encontramos la creación del hijo sanguijuela, que podría compararse con la relación de Tomo con Michimasa, cuya culpa recae sobre la incompletud de su cuerpo. Al igual que

en el mito de Izanami, la creación de este hijo “deforme” recae en su transgresión de los roles. Si bien es cierto que en la obra de Enchi, se hace referencia al cuerpo incompleto y no al rito, la similitud aquí recae en la culpabilidad de la mujer como causa del desastre.

En segundo lugar, destaca el caso de Miya, que va perdiendo presencia conforme va teniendo hijos. Este hecho podría compararse con el desgaste energético que sufre Izanami con la creación de los numerosos hijos e islas, que le acaba llevando a la muerte y la eliminación del personaje de la obra. Ambos personajes son el centro de la mirada masculina de cada relato y en ambos casos, significa la eliminación de la mujer como objeto sexual en su conversión en madre.

Y, en última instancia, se encuentra el caso de la madre de Takao, que es el que más se aproxima físicamente al de Izanami, ya que ambas tras dar a luz contraen fiebre postparto y fallecen. No solo el motivo de defunción es análogo, sino que también su *raison de être* se halla en su vinculación con un varón y la reproducción. Esto es incluso más visible en el caso de la primera, cuyo nombre no se comenta en la obra.

6. CONCLUSIONES

Como se ha mostrado a lo largo del artículo, el mito no constituye sino el reflejo de una cultura dinámica, compuesta de numerosos elementos resultantes del contacto con otras culturas o religiones. Al mismo tiempo, constituye una herramienta política del ser humano para codificar la cultura, construyendo elementos como los roles de género. Esta división sexual se crea entorno a esta cultura que, en el caso japonés, conlleva una subyugación de la mujer al hombre entorno a razones cosmológicas y religiosas referentes a los ciclos menstruales y el parto.

La construcción de los roles de género entorno a estas razones quedan recogidas en el mito que instaura estas imágenes sobre la mujer en el imaginario simbólico. Al igual que se recoge en el canon literario de occidente, en Japón estos mitos darían lugar

a numerosas representaciones de estas imágenes de la mujer en la literatura. Un ejemplo claro de ello es la mujer demoníaca (dama Rokujō) del *Genji Monogatari*, resultante de los celos y la transgresión de su rol silencioso como mujer.

No obstante, autoras como Fumiko Enchi mostrarían una nueva perspectiva de esta imagen de la mujer contaminada y malvada, mostrando el sufrimiento femenino causado por la presión social ejercida en los cuerpos por el patriarcado. Finalmente, es necesario entender a Fumiko Enchi no solo como una autora propia de su época, sino como un puente literario entre la modernidad y la “edad clásica” –los textos considerados clásicos japoneses de los s.s VII y VIII – y una forma de rebatir la idea de domesticidad moderna mediante el ejercicio de relectura de la historia de Japón.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abad de los Santos, R. (2014). Claves conceptuales para comprender la arqueología japonesa a principios del s. XXI. *Asiadémica: revista universitaria de estudios sobre Asia Oriental*, (03), 14-24.
- Ambros, B. (2015). *Women in Japanese religions*. NYU Press.
- Brownlee, J. S. (1991). *Political thought in Japanese historical writing: from Kojiki (712) to Tokushi Yoron (1712)*. Wilfrid Laurier Univ. Press. Ontario, Canada.
- Chamberlain, B.H. (1982) *Kojiki: records of ancient matters*. Tuttle Publishing, Tokyo.
- Chu, C. M. Y. (1980). Menstrual beliefs and practices of Chinese women. *Journal of the Folklore Institute*, 17(1), 38-55. [En línea]. Disponible en: <https://search.proquest.com/docview/1308428617?accountid=14744> [Acceso: 12 de Febrero de 2019]
- Cornyetz, N. (1999). *Dangerous women, deadly words: Phallic fantasy and modernity in three Japanese writers*. Stanford University Press.

- Enchi, F. (2011 [1957]) – *Los Años de Espera*. Alianza Editorial. Madrid.
- Ericson, J. E. (1996). The Origins of the Concept of ‘Women’s Literature.’. *The Woman’s Hand: Gender and Theory in Japanese Women’s Writing*, 74-115.
- Grapard, A. G. (1991). Visions of Excess and Excesses of Vision: Women and Transgression in Japanese Myth. *Japanese Journal of Religious Studies*, 3-23.
- Hanami, M. (2012). 6 Minority Dynamics in Japan: Towards a Society of Sharing. *Diversity In Japanese Culture*, 121.
- Hisamatsu, S. (1976). *Biographical dictionary of Japanese literature*. Kodansha International: International Society for Educational Information, Tōkyō, Japón.
- Hyakakawa, S., Komine-Aizawa, S., Naganawa, S., Shimuzu, K., & Nemoto, N. (2006). The death of Izanami, an ancient Japanese goddess: an early report of a case of puerperal fever. *Medical hypotheses*, 67(4), 965-968.
- Koyama, S. (2012). *Ryōsai Kenbo. The Educational Ideal of “Good Wife, Wise Mother” in Modern Japan*. Brill, Leiden.
- Matsumura, A.(ed.) (1995) Daijirin. Pág. 511. Editorial Sanseidō, Tōkyō.
- Morioka, M. (1990). *Changing images of women: Taisho-period paintings by Uemura Shoen (1875-1949), Ito Shoha (1877-1968), and Kajiwara Hisako (1896- 1988)* (Tesis doctoral). [En línea] Disponible en: <https://digital.lib.washington.edu/researchworks/handle/1773/6225> [Fecha de acceso: 20/04/2018]
- Muramatsu, S.; Watanabe, S. (1990). *Kindai Josei Bungaku Jiten*. (págs. 65 – 70) *Tokyo Dō Shuppan*.
- Nishiyama, R. (1999) Kegare to zabetsu, 248. *Nihon Kodaishi Kenkyū Shiten. Tokyo Dō Shuppan*.
- Oshima, N. (2017) *Jomonjin wa naze shisha wo an ani umeta no ka. Haka to shikan no koukogaku*, pps. 267 – 272. Editorial Kokusho Kankōkai, Japón.

- Pakszys, E. (2008). Gender-Content Myths and their Role in Nation Forming. In *Organizational Olympians* (pp. 102-107). Palgrave Macmillan, London.
- Rubio, C., & Moratalla, T. (2008). *Kojiki: crónicas de antiguos hechos de Japón*. Editorial. Trotta, Madrid.
- Schirokauer, C., Lurie, D., Gay, S., & Lozano-Méndez, A. (2014). *Breve historia de la civilización japonesa*. Editorial Bellaterra.
- Suzuki, T. (2016) Introduction: nation building, literary culture, and language. En *The Cambridge history of Japanese Literature*. 553 – 571. University of Cambridge Press. Cambridge, United Kingdom.
- Tamas, Monica (2012) – The Female body in Enchi Fumiko's Literature. A Gender perspective

**EL GÉNERO A TRAVÉS DE LA LITERATURA JAPONESA
MODERNA: EDUCACIÓN, CENSURA Y REPRESENTACIÓN
GENDER THROUGH JAPANESE MODERN LITERATURE:
EDUCATION, CENSORSHIP AND REPRESENTATION**

Enrique MORA ROÁS
Universidad de Granada

RESUMEN

La reestructuración de la sociedad que se produjo tras la Restauración Meiji (1868) afectaría de manera clara a la literatura de la época, actuando esta como uno de los vehículos principales de expresión de las preocupaciones de la modernización. A través de la publicación de revistas literarias, mujeres feministas de diferentes signos políticos de la época trataron de hacer llegar sus demandas de emancipación en una sociedad cuyos roles de género imponían una distinción clara en la educación y, por tanto, en las posiciones que ostentarían en la misma. En este artículo trataremos de hacer una reflexión histórica sobre las dificultades que tuvieron que afrontar estas mujeres tanto en un contexto de control estatal, como en ambientes progresistas. A su vez, habremos de establecer, por medio del análisis de textos, cuáles fueron los discursos hegemónicos y marginales de la época en la creación de personajes que formularán un canon concreto de feminidad.

Palabras clave: Literatura japonesa, feminismo, censura, representación, género.

ABSTRACT

The restructuration of society brought up by the Meiji Restoration (1868) would clearly affect the literature of its time, acting as one of the main vehicles of expression of the concerns of modernization. Through the publication of literary journals, feminist women of different political affiliation tried to make their demands heard in a society which gender roles imposed a clear distinction in education and, therefore, in the position they would hold in it. In this article we will try to make a historical

reflection on the difficulties these women had to face both in a State control context, as well as in progressive environments. At the same time, we shall establish, through the analysis of different texts, which were the hegemonic and marginal discourses of the time by means of the characters that would create a concrete canon of femininity.

Keywords: Japanese literature, feminism, censorship, representation, gender.

1. INTRODUCCIÓN

Actualmente nos encontramos ante una evidente falta de estudios sobre la literatura femenina de la primera mitad del siglo XX en Japón. No obstante, en estas últimas décadas se han hecho grandes avances en la investigación sobre la participación de las mujeres en los movimientos sociales desde la Restauración Meiji. A su vez, el surgimiento de un interés por los estudios de género ha llevado a recuperar las publicaciones de la época para analizar qué posición detentaba la mujer en la sociedad, en el mundo literario y en el activismo (Coutts, 2006: 167; Tanaka, 2000: 1-11). Por esta razón, es de vital importancia acudir tanto a fuentes primarias como secundarias para contextualizar la literatura japonesa en la transición del siglo XIX al XX, en un Japón en proceso de occidentalización. Entre las fuentes secundarias debemos destacar especialmente el esfuerzo de la autora Angela Coutts, que se muestra como una de las principales estudiosas de las revistas literarias feministas del periodo que nos ocupa. Por otra parte, en lo que respecta a las fuentes primarias, acudiremos a las obras de autoras como Hiratsuka Raichō (1886-1971) o Miyamoto Yuriko (1899-1951) para expresar el contexto en el que publicaron sus obras, así como su pensamiento y cuáles fueron sus demandas de emancipación.

Para realizar este estudio hemos decidido establecer tres apartados principales, los cuales desarrollarán la situación de las escritoras en el Japón desde la Restauración Meiji de 1868 hasta la década de 1930.

El primer apartado pondrá en relieve la creación de los primeros círculos literarios en Japón, eminentemente masculinos, a través de la vertebración de una educación moderna. Esta institución, así como la reestructuración de los roles de género y la familia, propondría una escisión básica entre hombres y mujeres que tendrían acceso a una educación segregada con una clara intención político-social de control patriarcal. Esto provocará una categorización concreta de la literatura y del ámbito que ocupaba en la sociedad, dividiéndola en las llamadas “literatura pura” y “literatura popular”.

Por otra parte, en el segundo y tercer apartado estableceremos el comienzo y la consagración de las revistas feministas que darán cabida a los discursos de autoras de diferente signo político. Resulta de vital importancia, en primer lugar, conocer cómo se produce la fundación de la revista *Seitō*, que servirá de escuela para muchas de las escritoras y que, a su vez, consagrará el estilo de debate en el feminismo japonés, estableciéndose grupos heterogéneos que se apoyan para la publicación y discusión de sus ideas. Con el fin de esta publicación, no obstante, estas mujeres habrán de unirse a las publicaciones progresistas, lo cual limitaría su libertad de expresión. En este contexto, algunas escritoras optarían a finales de la década de 1920 por establecer sus propias revistas, reinstaurando el legado de la *Seitō*. Para entender las transformaciones que se producen y que posibilitan y limitan estas publicaciones, por tanto, deberemos proponer un contexto histórico de los discursos hegemónicos de la izquierda de la época.

2. LA RESTAURACIÓN MEIJI: EDUCACIÓN, LITERATURA Y GÉNERO

Con la Restauración Meiji (1868) y la consecuente modernización del país, Japón comenzaría a desarrollar una nueva consideración de la producción literaria, haciendo que ya en la década de 1880 escritores de ficción formaran el *bundan*, un círculo de intelectuales que se dedicaban a la escritura. No obstante, esta asociación era preeminentemente masculina y la escisión de

sexos se producía en base al acceso segregado a la educación. Las mujeres recibían una formación para ser “madres sabias y buenas esposas” (*ryosai kenbō*) mientras que los hombres eran formados para ser los profesionales de la modernización del país (Koyama, 2014: 88). Esta escisión conllevaría la creación de un *bundan* femenino, pero este círculo estaba bajo un control férreo de los hombres que apoyaban las publicaciones económicamente, y, por tanto, la visión crítica se vería aún muy limitada; hecho que, por otra parte, se repetiría en las publicaciones femeninas y los círculos intelectuales hasta después de la 2ª Guerra Mundial debido a la dependencia impuesta por la hegemonía político-social de la época (Coutts, 2006: 168; Reich y Fukuda, 1976: 208). Durante esta época destacará principalmente la figura de Higuchi Ichiyō (1872-1896), una de las únicas autoras reconocidas por el *bundan* masculino, en cuya corta carrera de cuatro años escribiría 20 relatos cortos y novelas. En su obra se expresan las dificultades económicas que atraviesa su familia tras la muerte de su padre, así como las restricciones de las imposiciones de género atadas al nuevo concepto de familia nuclear. Por otra parte, hará mucho hincapié en la imposibilidad de las mujeres de realizarse: en sus relatos las protagonistas observan como cualquier papel que tomen dentro de la sociedad es considerado negativo, lo que las empuja hacia la desdicha y la sumisión al sistema hegemónico, así como a la renuncia a su integridad física o psicológica por la de algún familiar (Reich y Fukuda, 1976: 281). A pesar de su prestigio como primera mujer que ilustrase la conciencia femenina de la época, su poca aceptación pública conllevaría graves problemas económicos y moriría de tuberculosis a la temprana edad de 24 años (Tanaka, 2000: 80; Reich y Fukuda, 1976: 281).

Otras autoras tratarían de convertir su producción literaria en un medio a través del cual expresar sus preocupaciones, pero al ser anuladas económicamente por la hegemonía masculina del círculo literario les fue imposible desarrollar sus capacidades y, por tanto, su discurso. Esta época histórica estará marcada a su vez por el comienzo de las revistas femeninas que promovían un comportamiento de abnegación (Coutts, 2006: 168-169). Dirigidas por hombres, estas publicaciones pretendían promover

el discurso hegemónico de género que establecía una dicotomía básica entre las posibilidades de realización masculinas y femeninas. El crecimiento económico, por otra parte, así como la vertebración del régimen Meiji a través de la consagración de la familia nuclear (*ie*), pretendían dar legitimidad social a la reestructuración productiva (Villaseñor, 2011: 97-98).

Décadas más tarde, con el comienzo del siglo XX se produciría una paulatina democratización de la literatura que llevó a distinguir la producción escrita en dos tipos: *jun bungaku* (literatura seria o pura) y *taishū bungaku* (literatura popular o de masas). La asociación del segundo tipo de literatura con la *joryū bungaku* (literatura de línea femenina) fue inmediata, acusando a las escritoras de una voz con “falta de profundidad” asociada al carácter femenino. Algunas autoras han indicado que esto se debe a la ansiedad de las élites intelectuales masculinas al poder de difusión que estaban ganando las mujeres; la crítica a su formalidad literaria era una manera de obviar las contribuciones de estas escritoras (Coutts, 2006: 169).

Estas ansiedades seguirán siendo expresadas por autores a través de diferentes propuestas como la asociación de la “corrupción de la modernidad” a la *New Woman* o al cuerpo femenino. Como expresaremos en apartados posteriores, este se convertirá en un motivo clave en la fijación literaria masculina, así como un método de demonización de los intentos de emancipación.

A su vez, la división expresada entre la *jun bungaku* y la *taishū bungaku* podemos teorizar que viene asociada a la escisión educativa por sexo que se está produciendo durante la época Meiji y la imposibilidad de las mujeres para acceder a las más altas instituciones de enseñanza, en las que se formaban a los futuros profesionales y artistas del Japón moderno. Por tanto, podemos inferir la relación directa que el *bundan* masculino podía realizar al respecto, sabiendo que a las mujeres se les imposibilitaba el acceso a tal nivel educativo para estos hombres era impensable que desarrollasen una “voz literaria profunda” al carecer de una formación adecuada.

3. LA FORMACIÓN DE UN *BUNDAN* DE MUJERES, LA REVISTA *SEITŌ*

La publicación de la revista literaria *Seitō*¹ es considerada la consagración de un *bundan* femenino que pretendía rivalizar con los círculos literarios masculinos en el año 1911, y que se prolongaría hasta el 1916. La fundadora, Hiratsuka Raichō (1886-1971), contaba con el respaldo de su familia para proveer de fondos necesarios a la publicación, aunque también fue posible debido a la presencia de un mentor, Ikuta Chōkō (1882-1936), marido de otra de las fundadoras, Ikuta Hanayo (1888-1970). Muchas de las autoras que participarían en esta revista con sus escritos eran graduadas de las universidades femeninas que se establecieron escasos años antes a la fecha de publicación (Coutts, 2006: 170).

Los cinco años de divulgación se vieron marcados por la incesante lucha contra la censura que pretendía acallar la voz de las mujeres que pedían la emancipación; el Estado estableció una comparación simbólica de estas mujeres con una “enfermedad” o la “locura” que afectaría a la familia tradicional japonesa. La censura retiró cinco volúmenes de la revista: por contenido erótico, por expresar el deseo de emancipación de una ama de casa y esposa, por ir en contra del sistema matrimonial, por relatar cómo una mujer escapaba de un matrimonio concertado con su amante o por debatir abiertamente sobre el aborto en 1915 (Reich y Fukuda, 1976: 284). Esta censura se encuadra, a su vez, en una transformación en las dinámicas de la revista con el cambio de dirección, que pasaría a ser asumida por la anarquista Itō Noe en el año 1915, la cual sería asesinada por sus ideas políticas a manos de la policía en 1923 tras el Gran Terremoto de Kantō, que actuó como coartada (Reich y Fukuda, 1976: 286). Se puede deducir que el paso de una dirección progresista y reformista a una más radical a través de la figura de una pensadora anarcofeminista fue intuido por las autoridades como una amenaza directa al sistema por parte del colectivo de la *Seitō*.

La revista se estableció como un foro de debate heterogéneo en el que diferentes preocupaciones podían ser tratadas y que llevaron a discusiones dentro de la misma. Anteriormente mencionamos el

1 Traducción al japonés de la palabra: *Bluestocking*.

caso del aborto, pero, por ejemplo, también se produjeron debates en torno a la prostitución entre Itō Noe (1895-1923) y Yamakawa Kikue (1890-1980), presagiando la división entre anarquistas y comunistas. Itō defendía que la urgencia económica impedía abolir la prostitución en ese momento, asumiendo que debían ser pragmáticas con la situación de aquellas mujeres cuyo único sustento procedía del trabajo sexual. La postura de Yamakawa era contraria a esta bajo las bases del pensamiento marxista y establecía que el sistema prostituyente debía ser abolido lo antes posible (Reich y Fukuda: 1976: 285). Resulta, por tanto, de vital importancia comprender que desde este momento histórico se comienzan a fraguar debates que aún a día de hoy son relevantes en la comunidad feminista.

La *Seitō* funcionaría como base ideológica y formativa para muchas de las autoras que participaron en ella, un lugar donde desarrollar y expresar sus ideas, que finalmente se verían consolidadas durante las décadas de 1920 y 1930. Sin duda, esta publicación marcará el estilo de muchas de estas escritoras, así como los debates que se producirían y un modelo de funcionamiento, convirtiendo a la comunidad feminista japonesa en un sector heterogéneo en el cual convivían mujeres de diferentes ideologías. Colaborarían para alcanzar lo que entendían como un bien común y participarían en múltiples publicaciones de distintos signos políticos (Coutts, 2006: 178)².

Finalmente, en este apartado debemos hacer una revisión del manifiesto publicado en la revista *Seitō* por Hiratsuka Raichō: *A las mujeres del mundo*. Para ello señalaremos algunas de las citas más relevantes del mismo para más tarde analizar el papel político de las mismas, así como la figura de la autora.

I wonder why they don't try to examine more thoroughly what women should essentially be, apart from long-term history, immediate utility or convenience, and especially the traditional womanly virtues which came into being for the convenience of men. (Hiratsuka en Reich y Fukuda, 1976: 288)

2 En esta página se ofrece una tabla en la que se relaciona a autoras con las diferentes publicaciones en las que participaron.

[...] *women's way of life should have limitless possibilities arrived at individually, as should women's choice of vocations, outside of being a good wife and wise mother, be without limit.* (Hiratsuka en Reich y Fukuda, 1976: 289)

Though we don't intend to cry out against marriage itself, we will never submit to the current idea of marriage and the present marriage system. Isn't marriage in the present society the relationship of obedience to power throughout women's lives? Aren't wives treated as if they were not yet of age or they were cripples? Don't they have proprietorship over their property nor any legal rights to their sons or daughters? Isn't adultery committed by wives punished, while that committed by husbands never punished? (All the answers are "Yes."). (Hiratsuka en Reich y Fukuda, 1976: 291)

A través de los postulados podemos observar una clara intención de condena al sistema hegemónico que se había consolidado durante la Restauración Meiji, señalando especialmente la estructura matrimonial como una de las prisiones de la mujer, que veía enajenada su agencialidad como persona. Se proponía, por tanto, un nuevo sistema en la que la mujer pudiese realizarse, desarrollando la actividad productiva que ella considerara conveniente fuera de las imposiciones de un sistema social, matrimonial y familiar evidentemente patriarcal.

No obstante, es interesante observar cómo el Estado utilizó parte del mensaje de la autora para sus propias campañas, especialmente aquellos que rodeaban a la alabanza a la maternidad o la cuestión de la homosexualidad femenina vista como una simple fase del desarrollo sexual que desembocaría inequívocamente en una maduración por el medio de establecimiento de relaciones heterosexuales (Suzuki, 2010: 26-28). Podemos deducir de esta situación una manipulación manifiesta y una utilización de los mensajes de una de las facciones menos revolucionarias del colectivo feminista para la legitimación de los mensajes institucionales a través de la fabricación del discurso.

4. LAS DÉCADAS DE 1920 Y 1930: CENSURA, REVOLUCIÓN Y REPRESENTACIÓN

Tras el final de la publicación de la *Seitō* se dará un proceso de integración de mujeres en las revistas progresistas a través de figuras masculinas que las apoyan, pero que a su vez las limitan su libertad de expresar ciertas preocupaciones. De forma paralela, surge la literatura proletaria como uno de los movimientos más influyentes dentro de las letras japonesas; la creatividad sería vista como un método emancipatorio de la clase obrera (Coutts, 2012: 330-331).

En este contexto, los marxistas y progresistas acusaban a las mujeres feministas de los círculos literarios de *petit bourgeois* dado que la preocupación de género nunca podía ser más pronunciada que la de clase. La corta duración de la Liga de Mujeres de Kantō (1927-28) atestiguaría este hecho, ya que las fundadoras se verían obligadas a clausurarla por los líderes del *Rōnōtō* o “Partido de los Trabajadores y Agricultores” (Coutts, 2012: 330-331). Por otra parte, un ejemplo evidente del control de los hombres de la izquierda en las publicaciones de la época es el de la revista *Bungei Sensen* (Frente de las artes literarias), en la cual el volumen del Día de la Mujer Trabajadora solo contenía una obra de una escritora japonesa (Coutts, 2006: 174). Podemos inferir, por tanto, que el discurso feminista estaba supeditado al control masculino revolucionario de la época que pretendía hacer llegar su mensaje obviando la opresión patriarcal.

Otra revista de la época es *Senki* (Bandera de batalla), que surge en 1927 como rival de *Bungei Sensen* en una escisión de facciones de la izquierda. En esta publicación escribirá Kobayashi Takiji (1903-1933), principal representante de la literatura proletaria junto a Miyamoto Yuriko (1899-1951). Ambas revistas contaban con una mínima presencia femenina, producida siempre a través del contacto de estas autoras con responsables de las publicaciones, lo que Coutts ha denominado: *a token female voice* (Coutts, 2006: 174). Muchas de las autoras, tras evaluar sus circunstancias en las revistas progresistas, reclamarán su espacio y se opondrán a la labor de sus camaradas aludiendo a la intención

de estos hombres de utilizar a las mujeres como medios para hacer llegar su discurso. Entre ellas destaca Sata Ineko (1904-1998), escritora que en una obra en la que narraba la vida con su marido, perteneciente a este círculo, expresaba la limitación que suponía publicar en revistas de izquierda lideradas por hombres (Coutts, 2006: 175).³

A finales de la década de 1920, esta situación llevará al establecimiento de revistas dirigidas por y para mujeres de círculos feministas. Las publicaciones se producen en un momento de extrema complejidad en el que se vuelven más restrictivas las leyes censoras, fundamentalmente a través del establecimiento de los “crímenes de pensamiento” en 1925 (Coutts, 2012: 330). A su vez, esta dificultad se une a los obstáculos que conllevaba la rivalidad o el desprecio de los hombres de la izquierda. Constituyendo lo que hemos decidido llamar una “doble censura”.

Estas revistas se establecieron reconociendo el legado de la *Seitō* y pondrían de manifiesto de nuevo lo heterogéneo del movimiento feminista japonés frente al faccionalismo de la izquierda masculina. La autora Angela Coutts expone la existencia de tres líneas de pensamiento coexistentes en el feminismo: la reformista, mencionando a Oku Mumeo (1895-1997) que fundaría *Fujin Undō*; la marxista, aludiendo a Yamakawa Kikue y Miyamoto Yuriko, que priorizaban la lucha de clases; y, finalmente, la anarcofeminista, en la que destacaba Takamure Itsue (1894-1964) que fundaría *Fujin Sensen* (Coutts, 2012: 336).

Fujin Undō (El movimiento de las mujeres) (1923-1941) se consagró como la publicación más longeva, centrándose en los derechos de las mujeres trabajadoras. En esta revista, la autora Nakamoto Takako (1903-1991) escribiría su famoso *Aka*.⁴ Este relato narra las dificultades que vive una viuda de la clase trabajadora teniendo que asumir trabajos físicos mientras se encuentra embarazada. En el desenlace esta mujer se verá sometida a castigos físicos por parte de su patrón mientras sufría

³ Ver extracto de la narración: *Between the Lines of My Personal Chronology (Nen'pu no gyōkan)*.

⁴ Relato traducido al inglés en Bowen-Struyk, H.; Field, N. (ed.) (2016): *For Dignity, Justice, and Revolution. An Anthology of Japanese Proletarian Literature*. The University of Chicago Press, pp. 25-33

un aborto debido a la dureza del trabajo que estaba llevando a cabo (Coutts, 2006: 186). La narración revelaría de manera cruda y manifiesta la realidad de las proletarias de la época, reivindicando no solo la existencia de una opresión de clase sino, también, dando relevancia a la discriminación y las dificultades asociadas al género.

Por su parte, *Nyonin Geijutsu* (Arte femenino) (1928-1932) se centraría en la cultura como medio de emancipación de la mujer. No obstante, por disputas faccionalistas de la izquierda se escindiría y en la editorial entrarían hombres marxistas. Mientras, otros autores y autoras fundarían *Fujin Sensen* (El frente de las mujeres) (1930-31), de ideología anarquista con los lemas: “No al control estatal”, “Erradicar el patriarcado” y “Alzaos mujeres” (Coutts, 2006: 180-183).

Finalmente, durante la década de 1930, la gran mayoría de editoriales tuvieron que terminar su producción literaria por la persecución estatal en un Japón que viraba hacia el ultranacionalismo, lo cual acabaría con el encarcelamiento de muchas de las escritoras y su imposibilidad de conseguir fondos para continuar (Coutts, 2006: 184).

Angela Coutts (2012: 325-355) propone estudiar esta época de efervescencia a través de las representaciones femeninas en las revistas más influyentes de estas décadas. La autora llega a varias conclusiones a través del estudio de sus portadas, representaciones pictóricas e historias: el cuerpo de la mujer era utilizado como expresión de la decadencia comercial moderna, la mujer japonesa no tenía cabida en la revolución, que era asumida como masculina (se prefería utilizar la representación de hombres japoneses u hombres y mujeres soviéticas), y, por último, no se tenía en cuenta la militancia de estas autoras en movimientos políticos aún con su vital participación. Un ejemplo de este último factor lo podemos observar en la obra *The Japanese Communist Party 1922-1945* (Beckmann y Genji, 1969: 374-375), en la cual la escritora Miyamoto Yuriko aparecerá solo como esposa del Secretario General del Partido Comunista Japonés, aun teniendo ella contacto directo con la URSS a través de sus viajes.

A raíz de este hecho, resulta de interés analizar uno de los diálogos del relato *Una Flor* de la autora del movimiento proletario, a modo de exponer la relación entre las mujeres feministas y los círculos masculinos de izquierda con los que convivían.

- Tú eres un poco rara. ¿De verdad no tienes intención de volver a casarte?

- ¿Y tú qué? [Asako, la protagonista]

- *Hum... murmuró Oohira y contestó rotundamente -: No- Y después de un largo rato añadió-: Viéndolo desde otro punto de vista, eso ha de salir natural.*

Oohira, con el codo hincado sobre el brazo de la silla, apoyaba una mejilla en la mano; reacomodó la postura y se cruzó de brazos. Así permaneció reflexionando un rato y de repente alzó la cabeza dirigiéndose a Asako:

- *No me digas que has decidido hacerte religiosa budista.*
(Miyamoto, [1927] 2017: 57)

Resulta evidente a través de este diálogo que la autora quiere expresar una estructura de género rígida que también era propugnada por los hombres de izquierda. Las opciones que presenta en este caso el protagonista masculino a su compañera son dos: el matrimonio o la reclusión de una congregación budista. Con este ejemplo queremos poner en relieve las presiones que impondría el círculo de izquierda a las mujeres de la época.

Por otra parte, cabe resaltar el tipo de relato al que nos enfrentamos, dado que el estilo de escritura también vendrá marcado por su contexto y sus medios expresivos servirían en gran medida para la reivindicación de la lucha individual por la emancipación. Autoras como Hijiya-Kirschner en su obra *Selbstentblößungsrituale*⁵ expresan cómo la “novela del yo” (*watakushi shōsetsu*) se ha consumado como el género principal para los autores japoneses en la modernidad. Para ella, estas novelas tienen dos principios expresivos fundamentales: *factuality*, un entendimiento mutuo entre la persona que escribe y su lector a través de una experiencia personal, y *focus figure*, una perspectiva común entre protagonista, narrador y autor (Suzuki,

5 *Rituales de autorrevelación.*

1996: 9). Esto marcará de manera evidente tanto la producción literaria masculina como femenina, pero es importante entender este hecho como forma de unión escritora-lectora, a través de un mensaje emancipador para el público femenino que se estructura en primera persona por medio de experiencias vividas conjuntamente. Este hecho se relaciona con lo que la autora denomina *the makoto principle*, ligado a la estética japonesa: una valoración de hechos y verdades expresadas a través de la narrativa, en contraposición a la fabricación de la ficción.

Para Suzuki (1996: 16-19) la construcción de la identidad se ve expresada en el desarrollo e importancia de la “novela del yo” como catalizador de un nuevo lenguaje y una nueva forma de expresión, así como una nueva valoración del relato individual frente a la narración de eventos histórico-moralizantes. Para esto se necesitó de una revisión del lenguaje literario, que acercaría la novela a un mayor público y democratizaría, junto con una educación más extendida, el acceso a la literatura. La creación de un nuevo estilo, conocido como *genbun itchi*, unificando el lenguaje hablado y escrito se producirá en el desarrollo de la novela moderna y daría voz a las autoras y sus demandas (Coutts, 2012: 335).

5. CONCLUSIONES

La Restauración Meiji de 1868 requeriría al Estado moderno el establecimiento de cambios en la estructura social y, por tanto, de los roles de género y del sistema familiar. Estos cambios se verán expresados a través de la literatura, con una renovada consideración por la creación de ficción y el establecimiento de un círculo de escritores, conocido como *bundan*. A partir de este momento se formulará una escisión básica en la narrativa: la “literatura pura” frente a la “literatura de masas”, siendo esta segunda inmediatamente asociada a la “literatura de línea femenina”. Los autores de la época, a través de la institución formalizada del círculo literario, aludían a las nuevas estructuras educativas establecidas en la sociedad Meiji, que proponían una

división de sexo en el acceso a la educación, para justificar esta división. La segregación, por tanto, imposibilitaba a las mujeres acceder a las instituciones más prestigiosas, lo que infería para estos autores una negación de su voz literaria que era acusada de “falta de profundidad”. No obstante, durante esta época surgirá la primera autora reconocida dentro de las letras japonesas, Higuchi Ichiyō, la cual expresó la opresión del sistema a través de la narración de sus circunstancias personales.

La revista *Seitō*, publicada entre los años 1911 y 1916, se propone como la consagración de un *bundan* femenino. La publicación será fundada por Hiratsuka Raichō, que necesitó del apoyo económico de su familia y la aprobación de un mentor masculino para que el proyecto fuese reconocido socialmente. Los cinco años de la revista se verán marcados por la censura de narrativas que expresaban, según el Estado, comportamientos indecentes y que atacaban a la familia tradicional japonesa. Las autoridades, por tanto, arremetían públicamente contra las escritoras que componían la revista, hecho que dificultó en gran medida la continuación de la misma. Esta publicación se estableció como un foro de debate heterogéneo que marcaría inequívocamente el sistema de referencia para las feministas de décadas posteriores, así como las dinámicas y estilos de las autoras que la componían. A su vez, sirvió como base ideológica y formativa de las escritoras que verían consagradas sus ideas a lo largo de las décadas de 1920 y 1930. No obstante, el discurso de pensadoras como Hiratsuka Raichō fue tergiversado y utilizado por el Estado, especialmente en las temáticas de maternidad y homosexualidad femenina. Esto requería una selección concreta de partes del texto de la autora, negando o censurando aquellos manifiestos en los que se impugnaba el sistema familiar o matrimonial ante los que se declaraba frontalmente en contra.

El fin de publicación de la *Seitō* implicará la integración de autoras en diferentes revistas progresistas, en las cuales era imposible desarrollar un discurso feminista siendo acusadas por los marxistas de *petit bourgeois*. Esto es debido a que, en la época en la que se producen estas transformaciones, la izquierda planteaba la consecución de una revolución en la que la clase debía

prevalecer sobre las preocupaciones de género, las cuales eran consideradas marginales. Por tanto, este periodo se caracteriza por la poca participación de las mujeres en las revistas progresistas japonesas, en las cuales eran utilizadas para la difusión de un mensaje concreto propugnado por la dirección. Esta coyuntura llevaría a las feministas a revelarse en contra de sus camaradas con la fundación de diferentes revistas a finales de la década de 1920, en las que convivían tres líneas de pensamiento principales: la reformista-progresista, la marxista y la anarcofeminista. A pesar de este hecho, al analizar las publicaciones más relevantes de la época encontramos que el cuerpo de la mujer era utilizado en las revistas de la izquierda en asociación directa al consumismo moderno y, a su vez, eran relegadas de la revolución, ignorándose por completo su militancia en los movimientos políticos. La autora proletaria Miyamoto Yuriko expresa las contradicciones de la izquierda en su obra, planteando que los roles de género eran también propugnados por los hombres progresistas y marxistas.

Por último, es relevante conocer que estas narraciones se harán mayoritariamente en primera persona a través de la “novela del yo” (*watakushi shōsetsu*), lo cual permitirá acercar posturas entre el público femenino a través de la expresión de vivencias que afectaban al conjunto de las mujeres. La cohesión que esto crearía tendría su reflejo en la cooperación feminista de la época, dando lugar a un foro de debate complejo y rico que actualmente está siendo recuperado gracias a numerosas estudiosas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Beckmann, G. M. (1969). *The Japanese Communist Party 1922-1945*. Stanford University Press.
- Nakamoto, T. (2016). Red. En Bowen-Struyk, H.; Field, N. (ed.) *For Dignity, Justice, and Revolution. An Anthology of Japanese Proletarian Literature* (pp. 25-33). The University of Chicago Press,
- Coutts, A. (2006). Gender and literary production in modern Japan: The role of female-run journals in promoting writing by

- women during the interwar years. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 32(1), pp. 167-195.
- Coutts, A. (2012). Imagining radical women in interwar Japan: Leftist and feminist perspectives. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 37(2), pp. 325-355.
- Koyama, S. (2014). Domestic Roles and the incorporation of women into the nation-state. The emergence and development of the 'good wife, wise mother' ideology. En Germer, A.; Mackie, V. y Wöhr, U. (ed.) *Gender, Nation and State in Modern Japan* (pp. 85-100). Oxford, Nueva York: Routledge.
- Miyamoto, Y. ([1927] 2017). *Una flor*. Gijón: Satori Ediciones.
- Reich, P. C., & Fukuda, A. (1976). Japan's Literary Feminists: The "Seito" Group. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 2(1), pp. 280-291.
- Suzuki, M. (2010). *Becoming modern women: love and female identity in prewar Japanese literature and culture*. California: Stanford University Press.
- Suzuki, T. (1996). *Narrating the Self. Fictions of Japanese Modernity*. California: Standford University Press.
- Tanaka, Y. (2000). *Women Writers of Meiji and Taishō Japan. Their Lives, Works and Critical Reception, 1868-1929*. Carolina del Norte, Londres: McFarland & Company Publishers.
- Villaseñor, F. (2011). Derecho y Discurso en la creación del modelo de familia japonés ie, *Estudios de Asia y África*, xlvii: 1, pp. 97-126.

**EL DISCURSO FEMENINO EN LA ESCRITURA DE LA
COLOMBIANA MARVEL LUZ MORENO ABELLO
FEMININE DISCOURSE IN THE WRITINGS OF THE
COLOMBIAN MARVEL LUZ MORENO ABELLO**

Sonja SEVO

Universidad de Sevilla

RESUMEN

Marvel Luz Moreno Abello, nacida en Barranquilla (Colombia) en 1939, fue autodidacta en literatura y ciencias humanas. A partir de los años 70 se hace partícipe de la vida cultural parisina, convirtiéndose París en su segundo hogar. Su escritura da testimonio de que la cultura latinoamericana es, por tradición, falocrática y paternalista por lo que tiene la necesidad de proyectar un discurso femenino que critica a la cultura patriarcal, a la vez que se cuentan con enfoques feministas, de la sexualidad, la tradición modernista, de frontera, la vida cotidiana, la sociedad y la ciudad, relaciones entre región, nación y cosmopolitismo, entre otros. Algunas de sus obras más destacadas son *En diciembre llegaban las brisas* y los relatos “Ciruelas para Tomasa”, “La noche feliz de Madame Yvonne”, entre otros muchos. La Barranquilla que refleja Moreno en su obra se refiere a las estructuras sociales y morales que inmovilizan a los seres humanos, creando en ellos estados como malestar, depresión, locura, etc. Marvel Moreno fallece en París en 1995, víctima de un enfisema pulmonar.

Palabras clave: discurso femenino, cultura patriarcal, cultura latinoamericana, sexualidad

ABSTRACT

Marvel Luz Moreno Abello, born in Barranquilla, Colombia in 1939, was self-taught in literature and humanities. From the 1970's she became a participant in Parisian cultural life, thus becoming Paris her second home. Her writing testifies that the Latin American culture is by tradition phallographic and paternalistic so it has the need to project a feminine discourse that criticizes the patriarchal culture, at the same time that feminist

perspective, sexuality, and modernist traditions are presented, topics about border, daily life, society and the city, relations between region, nation and cosmopolitanism, among others. Some of her most outstanding works are *In December came the breezes* and the stories “Plums for Tomasa”, “The happy night of Madame Yvonne”, among many others. The Barranquilla that reflects Moreno in her work refers to the social and moral structures that immobilize human beings creating in them states such as malaise, depression, madness, etc. Marvel Moreno died in Paris in 1995, victim of pulmonary emphysema.

Key words: feminine discourse, patriarchal culture, Latinamerican culture, sexuality

Marvel Luz Moreno Abello, nacida en Barranquilla en 1939, fue estudiante de economía, autodidacta en literatura y ciencias humanas, lectora de clásicos y partícipe de la vida cultural parisina desde los años 70. Formaba parte de una familia distinguida de Barranquilla y este hecho no dejará de tener constancia en toda su obra literaria. Reina del Carnaval de Barranquilla, en 1969 publica su primer cuento y se marcha a París. Desde entonces se anuncian en su escritura los dos tiempos claramente distinguibles: “1) Barranquilla, un “adentro” sin solución vivido desde la piel y la norma, y 2) París, un “afuera” desde donde se observa y reflexiona la condición humana” (Cuartas Restrepo, 2006: 11). Ese mismo año cuando deja Barranquilla para siempre, se le diagnostica lupus, la enfermedad que sufrirá hasta el final de su vida y que inevitablemente relaciona su escritura con la muerte. Marvel Moreno falleció en París en 1995, víctima de un enfisema pulmonar.

Marvel Moreno forma parte de los escritores y escritoras que consiguieron desarrollar un estilo y una narrativa propia en medio del *Boom* latinoamericano. Según muchos críticos, el lugar de la obra de Marvel Moreno en la literatura es propiamente “escritura de mujer”¹, particularmente de cara al deseo y a la sexualidad

1 “El hecho de que la mujer acceda a la escritura no significa que todo lo que salga de su pluma tenga que ser reflejo de su conciencia femenina; por el contrario, al vivir inmiscuada en el sistema patriarcal es normal que su

humana. Jacques Gilard ya habló en su estudio² de la no inclusión de Marvel Moreno en los cánones de las letras colombianas. Las razones pueden ser múltiples pero entre ellas se encuentran las dificultades por parte de la crítica para categorizar su obra como “literatura colombiana”. La temática se aleja del realismo mágico, de la situación política, del bogotazo, de la guerrilla, las paramilicias y cualquier forma de nacionalismo³. Esta desvinculación temática junto a su exilio voluntario consolidaron un alejamiento de la autora de las letras colombianas, por no decir latinoamericanas. Sin embargo Cuartas Restrepo defiende que: “el trabajo literario de Marvel Moreno es tan colombiano como latinoamericano y universal, principalmente por su “galería de retratos femeninos”, a los cuales el trabajo del lector otorgará paulatinamente su inclusión, porque hay en ellos una visión que se adelanta, que desborda los límites del lenguaje y el pensamiento de la mujer” (Cuartas Restrepo, 2006: 158).

En su escritura, Moreno se centra principalmente en la problemática de la condición de la mujer en una sociedad elitista y cerrada, como era la Barranquilla de los años 1940 y 1950. La autora centra su atención en la individualidad de la mujer entre la represión y el deseo, la juventud y la vejez, la liberación y la clausura. En la escritura de Marvel Moreno se afirma una visión renovadora que critica la cultura patriarcal y a la vez se cuentan enfoques feministas, de la sexualidad, la tradición modernista, de frontera, la vida cotidiana, la sociedad y la ciudad, relaciones entre región, nación y cosmopolitismo, entre otros. Los tres temas poder, sexualidad y patriarcado aparecen inseparables ya que el patriarcado se apropia del poder y reprime la sexualidad, de la misma forma que el machismo y el catolicismo, en la obra de

producción intelectual esté marcada por la ideología dominante y que sus obras se inscriban dentro de los parámetros de la literatura tradicional” (Aristazábal Montes, 2005: 7).

2 Jacques Gilard, “La obra de Marvel Moreno: elementos para una cronología”, en Jacques Gilard y Fabio Rodríguez Amaya, *La obra de Marvel Moreno. Actas del Coloquio Internacional organizado por Université de Toulouse- Le Mirail Università degli Studi di Bergamo, Toulouse, 3-5 de abril de 1997*, Viareggio, Baroni, 1997, pp. 181-203.

3 “Yo escribo para la gente, sea cual sea su nacionalidad” (Gilard, 1997: 183).

Moreno, son los principales culpables de la violencia y represión que han sufrido las mujeres. La sexualidad reprimida parece ser la clave de todos los problemas, ya que es tratada en todas sus facetas, de la pulsión biológica al discurso regulado por la ideología patriarcal:

El patriarcado es una marca, una huella histórica y transhistórica que condiciona en gran medida nuestras formas de pensar y hacer. El patriarcado constituye un régimen de dominación que es funcional al sistema de producción y que estableció una dinámica propia en las relaciones de poder y convivencia. (Esquivel Marín, 2008: 13)

En los años 80, cuando Moreno publica sus primeros relatos, Rosario Ferré, novelista portorriqueña, afirma que las mujeres todavía no han aprendido a explorar sus cuerpos y escribir sobre la propia sexualidad:

Las escritoras del presente, sin embargo, saben que si quieren llegar a ser buenas escritoras tendrán que ser mujeres antes que nada, porque en el arte la autenticidad lo es todo. Tendrán que aprender a conocer los secretos más íntimos de su cuerpo y hablar sin eufemismos de él. Tendrán que aprender a examinar su propio erotismo y a derivar de su sexualidad toda una vitalidad latente y pocas veces explotadas. (Ferré, 1980: 16)

Esto implica que las mujeres antes de ser escritoras tienen que cumplir con una tarea que no es nada fácil: conocerse a sí mismas y sus cuerpos, al igual que alcanzar la “libertad interior” para poder escribir sobre su propia experiencia del mundo. Esta “libertad interior” implica superar las sanciones emocionales y psicológicas que la sociedad sigue imponiendo a la mujer y las sanciones que ella suele imponerse a sí misma (Ferré, 1980: 13-14).

La autora, en su obra, presenta una cadena de mujeres que se suceden, en las que abuelas, madres e hijas sostienen una unidad: “Moreno desestabiliza esa continuidad al mostrar en las primeras la repetición del principio autoritario, en las siguientes

la imposibilidad de rebeldía y en las últimas la conquista de autonomía y liberación” (Giraldo, 2006: 194). La niña muchas veces vive en una realidad de ensoñación, donde la inocencia la hace estar en la niñez, al contrario de las madres y las abuelas que ya habiendo cumplido su papel de madres y esposas, muchas veces se encuentran solas en su adultez, siendo conscientes de su marginalidad y de la imposibilidad de cambiarla. Esa idea de la certidumbre de una cadena de mujeres que se suceden la encontramos también en la obra de escritoras colombianas de la generación posterior, por ejemplo Consuelo Triviño y Piedad Bonnett. En sus novelas de *Bildungsroman* femenino: *Prohibido salir a la calle* y *El prestigio de la belleza*, las dos protagonistas están en conflicto constante con su entorno, todas tienen una relación conflictiva con sus madres/abuelas, estricta educación religiosa y la relación conflictiva con su cuerpo. Aquí sobre todo es importante destacar la rebeldía que se resalta en las niñas, en comparación con las madres y las abuelas que pertenecen a la generación de mujeres pasivas y sumisas. Las niñas no quieren identificarse con sus madres y abuelas que aparecen como la representante de una imagen del “eterno femenino”, y en gran medida se les considera el agente que quiere imponerles a las niñas que se sometan a los valores de un sistema que las discrimina. La educación de las niñas está absolutamente influenciada por la religión por lo que ninguna de las autoras pierde la ocasión de criticar y desmitificar la educación religiosa. Tanto Moreno, como Bonnett y Triviño encierran una abierta crítica al sistema religioso, lleno de falsedades e hipocresías; se ridiculiza la educación religiosa que oprime sobre todo a las niñas, utilizando medios de control para ejercer vigilancia y poner restricciones sobre el cuerpo y la sexualidad femenina.

Su escritura también da testimonio de que la cultura latinoamericana es por tradición falocrática y paternalista, por lo que tiene la necesidad de proyectar un discurso femenino pensado y hablado por voces femeninas, cuya mirada difiere de la del convencional discurso de lo femenino (Giraldo, 2006: 194-195). Mirar y narrar en la obra de Marvel Moreno parecen un juego dialéctico: “Marvel Moreno atrapa al lector: le narra,

le muestra y le detalla, al tiempo que lo relaciona con una doble temporalidad: la del mundo soñado (“un chispear de instantes”) y la del mundo adulto (“un lento transcurrir de días iguales”)” (Giraldo, 2006:198).

Algunas de sus obras más destacadas son: la novela *En diciembre llegaban las brisas* y los relatos, “La muerte de la acacia”, “La noche feliz de Madame Yvonne”, “Ciruelas para Tomasa”, “Algo tan feo en la vida de una señora bien”, “La peregrina”, “La sombra”, “Oriane, tía Oriane”, “El espejo”, etc. El proceso narrativo muestra en la mayoría de los relatos una metamorfosis del rol femenino, ya que la mujer asume su identidad, acepta su historia y se desempeña según las leyes del mundo contemporáneo:

de sujeto de búsqueda, indagación y crisis, pasa a sujeto de desencanto que acepta su pasado, la identidad de su cultura y las contradicciones de la realidad. El tono narrativo cambia: el apasionamiento característico de los reconocidos cuentos “barranquilleros” se transforma en enfrentamiento y distanciamiento en los “cosmopolitas”, pues la lógica racional se apodera del mundo y del discurso expresando cierta deshumanización muy propia del presente. (Giraldo, 2006: 203)

Es importante destacar que las acciones de los personajes en gran medida dependen del hecho de si se encuentran físicamente dentro o fuera de la ciudad. Una vez fuera, sin el ojo vigilante, se encuentran libres de disfrutar de su sexualidad y ser más ellos mismos. No obstante, a pesar de esos instantes de gozosa libertad, al final se acaban perdiendo en sus laberintos simbólicos (Lázaro de la Hoz, 2014: 131-132). Algunos de ellos acaban hundiéndose en la indiferencia, algunos en la locura y otros en el suicidio. No existe final feliz para ninguno de ellos, por tanto, el mensaje de la autora está claro: es imposible alcanzar la felicidad bajo las reglas rígidas del mundo que nos rodea.

En la novela *En diciembre llegaban las brisas* la ciudad se presenta como una estructura social, moral y rígida, un lugar de la ley, que ordena los comportamientos de los sujetos: “la ciudad

que crea Marvel Moreno es una síntesis que da cuenta de una ciudad particular, a través de ella en un acercamiento de lupa, nos deja ver los efectos destructivos de un sistema de civilización instaurado por años al que se suele llamar patriarcado” (Lázaro de la Hoz, 2014: 120). La Barranquilla que refleja Moreno en su obra se refiere a esas estructuras sociales y morales que inmovilizan a los seres humanos, creando en ellos estados como malestar, depresión, locura, etc. Moreno construye personajes que ejemplifican los efectos autodestructivos intentando cumplir las exigencias de la sociedad en la que los impulsos sexuales están sometidos a una serie de reglas de comportamiento: los hombres deben casarse únicamente con mujeres vírgenes y si no lo son deben entonces maltratarlas y hacer valer su lugar de poder (Lázaro de la Hoz, 2014: 124). Moreno enfatiza el fetichismo de la virginidad que tiene un valor muy grande en el mercado del matrimonio y que tiene función de preservar la clase dirigente, dado que es el factor crucial para consolidar y perpetuar el poder y la riqueza de la aristocracia.

Según Ligia S. Aldana (1997: 147-154), a través de los cuerpos mutilados de dos personajes femeninos, Dora y doña Genoveva, las protagonistas de su novela *En diciembre llegaban las brisas* y de su relato “La muerte de la acacia”, la autora quiere dejar constancia de la regulación de limitado comportamiento sexual de la mujer, de la subyugación del deseo sexual femenino que priva a la mujer de lo que más es suyo y que tiene como objetivo silenciarla y producir una mujer ideal, madre y señora, que no represente ninguna amenaza para el hombre.

Así pues, en el caso de Dora, cuya pérdida de virginidad antes del matrimonio la condena a una vida llena de maltratos y humillaciones por parte de su marido, Benito, quien se casa con ella para utilizar sus conexiones sociales. El marido de Dora aprovecha cada ocasión para controlar y humillar a su esposa, privándola de su placer sexual, ya que según él la maternidad no es compatible con el placer sexual femenino, y una vez nacido su hijo le impide a Dora a ser agente de su propio deseo. Posteriormente Benito procede a asediar a su esposa con palizas y amenazas que le ocasionan a Dora una serie de problemas de

salud: jaquecas, hemorragias, enfermedades venéreas, hasta una operación nasal para evitar que ronque. De esta forma, Benito ejerce sus derechos atribuidos por las leyes de los hombres, el patriarcado y la religión:

No solo le estaba prohibido discutir la menor orden de su marido, responder el teléfono, asomarse a la ventana...sino que tampoco tenía derecho de ir al cine o visitar sus amigas, ni siquiera dirigirse a casa de doña Eulalia del Valle, qué vivía a tres cuadras de ellas, sin la compañía de una vieja sirvienta. (Moreno, 1987: 57)

Dora acepta todos los maltratos de forma sumisa debido a la estricta educación religiosa que recibe y el sentimiento de culpabilidad por no haber llegado virgen al matrimonio. Dora es así completamente anulada física y emocionalmente hasta convertirse en “una mujer amorfa y marchita que comía poco, dormía poco y vivía atontada por los tranquilizantes y las jaquecas” (Moreno, 1987: 58).

Por otra parte, en el caso de doña Genoveva, cuyo matrimonio con don Federico al principio parecía una alianza ideal, se termina convirtiendo en una mutilación genital femenina. Don Federico, obsesionado por la belleza de su esposa a la que ve como algo que puede llevarla a la perdición llamado adulterio, deja el lecho conyugal durante el primer año de matrimonio y rechaza el placer sexual, al mismo tiempo sometiendo a su esposa a un enclaustramiento total. Finalmente llega a convencerla de la necesidad de una operación de amígdalas, no obstante, al final de la operación, doña Genoveva se da cuenta de que en vez de haber sido operada de las amígdalas, había sido castrada. Al ser castrada, doña Genoveva pierde tanto la capacidad de sentir placer sexual como su belleza: “De la operación de doña Genoveva vendría hablarse muchos años después...Las raras personas que tenían el privilegio de verla se mostraban sorprendidas de que habiendo sido tan esbelta en su juventud, hubiera tomado con el tiempo el abotegado aspecto de un eunuco entrado en años” (Moreno, 1980: 66). Dentro de la sociedad que Moreno presenta en su narrativa, la sexualidad femenina es reconocida simplemente

como un medio de reproducción y como un instrumento del placer masculino. Tanto la iglesia como la ideología machista imperante controlan la sociedad, rigen las vidas de las protagonistas y crean circunstancias que no brindan ni un gramo de esperanza para conseguir la autonomía de sujetos femeninos.

Como afirma Luz Mary Giraldo (2006: 205), en el relato “Ciruelas para Tomasa” vemos una narración que se alterna en dos versiones que matizan presente (la nieta) y pasado (abuela) hasta confluir en la versión de la criada afrodescendiente de la abuela, Tomasa (pasado, presente y tal vez futuro). Tomasa y la abuela parecen compartir el mismo destino, en el que les ha tocado sufrir la violencia del patriarcado, pero como Tomasa es de menor estatus social, económico y racial, fue la que más caro pagó su intento por salirse de la subordinación. Su tentativa por cambiar la situación en este caso consistía en encontrar a un hombre que la mantuviera. Para lograr este propósito, Tomasa empieza a imitar a las señoritas de la sociedad, repitiendo lo que ellas dicen, peinándose como ellas, refinando sus gestos hasta el punto de convertirse en una muñeca mecánica, con tal de ser la mujer deseable para el hombre que ama. De esta forma, Tomasa se presenta como un objeto de deseo deformado, encarnando así el estereotipo de la mujer fina y lánguida que entra en los cánones patriarcales acentuando su feminidad o en este caso, su debilidad. Después de muchos disgustos, Tomasa pierde la razón, se convierte en una mujer que pierde su identidad, ya que no sabe cómo expresar lo que siente. Ella vuelve a la casa de su ama, después de muchos años, en un estado lamentable, después de toda una historia de indigencia y abusos vagando por los pueblos y montes. De esa forma, Tomasa se refugia en la locura, ya que la realidad femenina resulta tan insostenible que resulta más viable llevar la vida por otros medios, por muy extremos que sean.

En “Algo tan feo en la vida de una señora bien” el tiempo del relato muestra que la vida está marcada por una temporalidad doble: un pasado feliz y amoroso y un presente tormentoso que proyecta la ausencia y la negación del mundo soñado. La protagonista, Laura, “habitante de los dos tiempos, para soportar el presente (un matrimonio infeliz y una casa demasiado grande)

recurre a amplias dosis de Librium y Valium para anestesiar su cotidianidad” (Giraldo, 2006: 205). Como en todas las obras de Moreno, en este relato el erotismo juega un papel importante, ya que la reducción de la mujer se ejerce principalmente a través de la reducción de su deseo sexual y cualquier imposibilidad de expresarlo. Reducción de sexo a simple función procreadora es lo que reiteradamente en la narrativa de Marvel Moreno sirve para disminuir tanto el poder de la mujer como su fuerza vital que en su caso se traduce en la fuerza de su deseo sexual. Laura, en cambio, sí que tuvo una experiencia de amor en su juventud y de allí viene su rebeldía interior. Sin embargo, se termina casando con un hombre católico y reaccionario, fiel a las buenas costumbres, que ciñe a su mujer a las imposiciones sociales con tal de mantener el prestigio social. Ante los ojos de todo el mundo Laura es una mujer que lo tiene todo, una casa grande, un marido ejemplar, un hijo, una buena posición social, no obstante, su vida se reduce a un malestar continuo. Laura comprende que no puede decidir sobre su cuerpo y menos sobre su amor. La añoranza del pasado y su imposibilidad de aceptar el presente la acaban hundiendo en el suicidio, ya que se ve incapaz de encontrarle un sentido a su vida: “El suicida se despoja de su vida, para poder vivir bien, como si fuera una parte suya que molesta y duele. Alguien puede quitarse la vida porque siente que ya no soporta los elementos destructivos que lleva dentro, de modo que se despoja de ellos al costo de la culpa y la confesión de sus deudos” (Álvarez, 2003: 120). A pesar de la estricta educación religiosa que recibe, al igual que todos los personajes femeninos de Moreno, Laura opta por el peor de los pecados según el cristianismo, puesto que la vida misma es un don de Dios, rechazarla es rechazarlo e Él y frustrar su voluntad. De esta manera, ella se rebela contra el mundo patriarcal que la oprime y a la vez niega su poder sobre su existencia, aunque a cambio pierde su vida.

Ambos personajes femeninos se ven obligados a buscar refugio: “la crisis de Laura, semejante a la de Tomasa, se cristaliza en la despedida del mundo edénico de dos maneras: Tomasa niega el paraíso y se refugia en la locura: Laura lo olvida y busca refugio en la evasión, la alucinación y la anestesia de su cotidianidad”

(Giraldo, 2006: 206). Moreno configura mujeres que son infieles por un momento, o mejor dicho se rebelan por un instante (como Laura o Dora con su amor del pasado), pero vuelven enseguida al lugar “que les correponde”, con los hombres que socialmente les convienen. Paradójicamente, todas ellas se vuelven a encontrar en situaciones y experiencias que les impiden alcanzar una verdadera libertad. Este planteamiento de buscar refugio en la locura o en cualquier otra forma de evasión de la realidad la encontramos también en otras escritoras colombianas de la misma generación, como por ejemplo Albalucía Ángel, Fanny Buitrago, Helena Araújo, entre otras muchas, donde las protagonistas aunque se rebelen contra el sistema patriarcal, no tienen poder suficiente para cambiar nada y se tienen que evadir de él a través de los sueños o la locura, como pasa también en la novela extraordinaria del boom latinoamericano *Pedro Páramo*, donde se reivindican los valores feministas a través del personaje de Susana San Juan⁴. Se ridiculiza la sociedad patriarcal a través de su locura y su negación de hacerse partícipe de una sociedad que oprime sus fuerzas vitales y sexuales.

Otro relato con interesante trama donde la burla a la purificación se intensifica y la situación de rebeldía indudablemente alcanza su cima, mediante la exacerbación erótica es “La peregrina”. Ana Victoria, la protagonista ninfómana deberá expiar la culpa por haber gozado de su sexualidad en una monacal experiencia purificadora. “El máximo de la ironía se realiza cuando en el lugar donde deben expiar sus pecados, Ana Victoria se encuentra con Pablo, quien acude por idénticas erotómanas razones, y como en un juego de dobles y espejos, se inicia entre ellos una consumación plena de los apetitos incontrolables. De esa forma lo inefable se hace posible, la sumisión se transforma en audacia, la virginidad en impulso erótico y la ingenuidad en ironía” (Giraldo, 2006: 209). En este relato, Moreno ataca el cordón umbilical de

4 A través del personaje de Susana San Juan, Juan Rulfo deconstruye el signo femenino, entendido en el sentido judeocristiano, afirmando además que es palabra de la mujer, y no una visión exterior de ella la única voz que puede definir con autoridad su identidad (Rose Marie Galindo, “Susana San Juan y la deconstrucción de un signo femenino”. Disponible en: http://www.academia.edu/4593520/Susana_San_Juan_y_la_deconstruccion_de_un_signo_femenino. Fecha de consulta 12/02/2018).

la iglesia católica, con una actitud iconoclasta y abierta que no manifiesta ninguna reserva moral en cuanto a las tensiones que el catolicismo ejerce sobre la mujer. La autora describe el acto sexual como una forma incontrolable de abrazar el deseo carnal y de rendirse de una vez por todas a los reclamos del cuerpo:

Se amaron en silencio y con voracidad, convertidos en un solo ser, en una entidad maravillada de encontrar en sí misma su plenitud. Se amaron en el cuarto de él, en el de ella, sobre el colchón sucio y las sábanas limpias, ajenos al tiempo, indiferentes al mundo, embriagados de un placer salvaje que solo controlaban para ir más lejos, cuando sudorosos y cansados sus corazones les latían como si fueran a estallar. Se amaron sin comer ni dormir, sin mirar siquiera el reloj. (Moreno, 1992:123-124)

La escritura de Marvel Moren alega que, a través de la palabra, la mujer se defiende del patriarcado, dado que los hombres han tenido durante siglos el uso de la palabra, ante todo en el relato escrito, siendo las mujeres más propensas a expresarse a través de la oralidad. A través de la escritura la mujer se empodera y sitúa en el rol intelectual, diferente a los roles tradicionales asignados por el patriarcado. Seguramente, por esa necesidad de contarse a sí mismas, la narrativa que más han empleado las mujeres ha sido la autobiografía:

Por medio de la escritura autobiográfica, las mujeres tienen y ejercen la transformación de la propia biografía y la reconfiguración de una identidad impuesta desde la memoria y la utopía. El lenguaje y el cuerpo expresan lo inidentificable, lo sin yo y sin nombre, la presencia de lo inaccesible, la huella de la represión, pero también, el trazo de un eros femenino feminista que impugna creativamente toda domesticación. (Esquivel Marín, 2008: 6)

Finalmente, y de manera reiterada, en la obra de Marvel Moreno queda constancia de que “la historia profunda de la mujer queda sin resolver; ella quiere una voz, un espacio propio, una movilización de sueños y deseos en los que la sexualidad cumpla

un papel frente a la comprensión de la libertad” (Cuartas Restrepo, 2006: 99). Única y exclusivamente alcanzando la liberación sexual, a la mujer se le va a poder abrir camino hacia la libertad, que en este caso será la expresión máxima de su creatividad y de su aceptación de su cuerpo de mujer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aldana, L.S. (1997). *En diciembre llegaban las brisas y “La muerte de la acacia”*: de la sexualidad y el poder. En J. Gilard y F. Rodríguez Amaya (Eds.), *La obra de Marvel Moreno. Actas del Coloquio Internacional organizado por Université de Toulouse- Le Mirail Università degli Studi di Bergamo, Toulouse, 3-5 de abril de 1997*, pp. 147-154, Viareggio: Baroni.
- Álvarez, A. (2003). *El dios salvaje*. Barcelona: Planeta.
- Aristazábal Montes, P. (2005). *Panorama de la narrativa femenina en Colombia en el siglo XX*. Universidad del Valle.
- Corbatta, J. (2002). *Feminismo y escritura femenina en Latinoamérica*. Buenos Aires: Corregidor.
- Cuartas Restrepo, J. M. (2006). *MARVEL MORENO: treinta años de “escritura de mujer”*. Bogotá: Insituto Caro y Cuervo.
- Galindo, R. M. (2018). Susana San Juan y la deconstrucción de un signo femenino. Recuperado de: http://www.academia.edu/4593520/Susana_San_Juan_y_la_deconstruccion_de_un_signo_femenino. Fecha de consulta 12/02/2018.
- Gilard, J. (1997). La obra de Marvel Moreno: elementos para una cronología. En J. Gilard y F. Rodríguez Amaya (Eds.), *La obra de Marvel Moreno. Actas del Coloquio Internacional organizado por Université de Toulouse- Le Mirail Università degli Studi di Bergamo, Toulouse, 3-5 de abril de 1997*, pp. 181-203, Viareggio: Baroni.
- Giraldo, L. M. (2006). *Más Allá de Macondo: Tradición y Rupturas Literarias*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.

- Esquivel Marín, S. (2008). Escritura, género y subjetividad femenina. El cuerpo (sexual) de la escritura. *Revista de Investigación Científica*, 4, 2, pp. 1-18.
- Ferré, R. (1980). La autenticidad de la mujer en el arte y el diario como forma femenina. *Sitio a Eros: trece ensayos literarios*, Joaquín Mortiz, México, pp. 13-27.
- Lázaro de la Hoz, M. (2014). *En diciembre llegaban las brisas* de Marvel Moreno. Una lectura desde el psicoanálisis. *Revista Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamericana*, 20, pp. 117-137.
- Moreno Abello, M. L. (1980). *Algo tan feo en la vida de una señora bien* (cuentos). Bogotá: Pluma.
- Moreno Abello, M. L. (1987). *En diciembre llegaban las brisas*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Moreno Abello, M. L. (1992). *El encuentro y otros relatos*. Bogotá: El Áncora.

**MÚSICA GUANACASTECA EN CLAVE FEMINISTA Y
DECOLONIAL
GUANACASTECAN MUSIC IN FEMINIST AND DECOLONIAL
KEY**

Yorleny ESPINOZA.

Universidad Nacional de Costa Rica

RESUMEN

Este trabajo se centra en dos aspectos complementarios: las dificultades de las cantautoras guanacastecas para afirmarse en la música popular y el análisis discursivo e interpretativo de las canciones: *Serenata a mi amado*, compuesta por la cantautora Karol Cabalceta e *Historia sin fin* de Carmen Leal de Guanacaste, Costa Rica. Nuestra metodología es su lectura en clave feminista decolonial con el fin de evidenciar, en el mensaje transmitido, las claves epistemológicas feministas propuestas por Cecilia Díaz (2010) y lo definido por Eduardo Restrepo y Axel Rojas (2010), acerca de la descolonialidad del saber, entre otros fundamentos teóricos.

Palabras clave: cantautoras, estereotipos de género, música popular, feminismo decolonial.

ABSTRACT

This work focuses on two complementary aspects: the difficulties of the Guanacaste singer-songwriters to affirm themselves in popular music and the discursive and interpretative analysis of the songs: *Serenata a mi amado* (Serenade to my beloved), composed by the singer Karol Cabalceta and *Historia sin fin* (Endless story) by Carmen Leal from Guanacaste, Costa Rica. Our methodology is its reading in decolonial feminist key in order to evidence, in the transmitted message, feminist epistemological keys proposed by Cecilia Díaz (2010) and defined by Eduardo Restrepo and Axel Rojas (2010), about the decoloniality of knowledge, among other theoretical foundations.

Key words: women singer-songwriters, gender stereotypes, popular music, decolonial feminism.

1. LA CULTURA Y MÚSICA EN GUANACASTE

Guanacaste, situada en el Noroeste de Costa Rica, es una provincia variada en tradiciones y costumbres, que se expresan en diferentes manifestaciones artísticas. Sus habitantes han mostrado especial interés en mantener la cultura guanacasteca viva para que pueda ser compartida con el resto del país y del mundo. Si bien muchos lugares en el país pueden tener su propia particularidad, la historia de la región define a esta provincia por ser una zona de paso y de encuentro de etnias, desde sus inicios. Roberto Cabrera (1989) afirma que:

al noroeste en el Pacífico Seco, fue una zona de paso con todo lo que eso representa para la historia y la cultura de la región desde que Gil González Dávila realizó su recorrido por el litoral Pacífico hacia Nicaragua, pasando por Nicoya, procedente de Panamá (Cabrera, 1989: 24).

El cantautor y folclorólogo nicoyano, Abdenago Torres Meléndez, mejor conocido como “Nago de Nicoya”¹, analiza las peculiaridades de esta zona desde la perspectiva histórica y política. El primer punto que resalta del guanacasteco tiene que ver con la llegada de los españoles, a través de Panamá y Nicaragua por las costas pacífica y atlántica, lo cual permite que los pobladores de esta región estén como en dos países, con una identidad y legado cultural muy variado y diferente. Como segundo punto, Torres resalta el gobierno establecido en la zona de Nicoya específicamente, con un cacique, con sus comidas, su música, sus bailes, su moneda, su vestuario. Por tanto, manifiesta que Guanacaste, Nicoya propiamente, se convirtió en el epicentro cultural del país (A. Torres, comunicación personal, 22 de mayo de 2017).

Desde el periodo de la conquista y la colonización, las historias de dominio han formado parte del imaginario colectivo de los

1 Abdenago Torres Meléndez; recientemente distinguido con el máximo reconocimiento en el campo del folclor que otorga el Consejo Internacional de Organizaciones de Festivales de Folclore y de las Artes Tradicionales (CIOFF), asociación que forma parte de la UNESCO.

pobladores y han sido constantes las disputas entre el dominador (europeo/español) y el dominado (indio, negro u otro esclavo de otro origen). Sobre ésto Aníbal Quijano (1999) expresa:

Esa distribución de identidades sociales sería, en adelante, el fundamento de toda clasificación social de la población en América. Con él y sobre él se irían articulando, de manera cambiante según las necesidades del poder en cada período, las diversas formas de explotación y de control del trabajo y las relaciones de género (Quijano: 1999, 140).

Si bien es cierto que esos aspectos históricos sobre el proceso de descubrimiento y conquista han influido de forma negativa en la relación mujer-hombre, también lo ha hecho positivamente en la construcción de las expresiones culturales populares de la zona, tales como la música, la danza, el arte, los diseños, las ceremonias, las formas arquitectónicas, los objetos de artesanía, las narraciones y muchas otras expresiones artísticas o culturales, ya que la fusión de culturas ha permitido que las manifestaciones se diversifiquen, se fusionen y se consoliden en la región.

La música se ha convertido en una de las formas más representativas que identifican la región de Guanacaste y a sus habitantes, y en uno de esos elementos culturales más arraigados en sus pobladores. Sin embargo, cabe mencionar que su desarrollo siempre se ha hecho desde la construcción desigual de género, ya que ha sido el hombre el principal autor y protagonista de muchas de las historias que se cuentan en las canciones. Cuando se menciona a la mujer, ha sido, en muchos casos, como objeto y no sujeto, siendo la mayoría de ellas escritas y arregladas por hombres y originadas a partir de las relaciones que han tenido con las mujeres, botín de conquista, utilizando roles sexuales equivocadamente definidos y representados desde el poder del patriarcado.

2. EL IMAGINARIO COLECTIVO PATRIARCAL EN LA MÚSICA DE GUANACASTE.

La canción tradicional compuesta en Guanacaste utiliza un lenguaje coloquial y representa la cotidianidad de sus pobladores y pobladoras. Además, es narrada a lo largo de historias y experiencias musicalizadas, pero comúnmente desde las vivencias y el punto de vista de los hombres de la casa, del pueblo o de la comunidad. La comunidad ha tomado como suyas estas narraciones interiorizando la letra de estas canciones hasta llegar a configurar lo que se conoce como imaginario colectivo, el cual se construye y reconstruye en un momento y espacio determinados. Como afirma Gilbert Durand, se trata de “una categoría antropológica primordial y sintética; gracias a él es posible comprender las producciones artísticas de una sociedad y las representaciones racionales que la constituyen, así como el conjunto de la cultura” (Durand, 2000: p.18). También Cornelius Castoriadis (1993), precisa que el concepto de imaginario social está vinculado a lo socio-histórico, a las formas de determinación social, a los procesos de creación por medio de los cuales los sujetos y las sujetas se inventan sus propios mundos (Castoriadis, 1993: p.220).

El imaginario colectivo, en relación con la música popular guanacasteca, se puede estudiar como ideología, ligado a la historia cultural y social de la provincia desde la época de la conquista, y a la visión propiamente de los hombres y a las relaciones de poder que establecen con las mujeres desde su posición hegemónica.

Las estructuras simbólicas del imaginario que responden a las estructuras sociales y antropológicas de la sociedad de la que emanan, pueden apreciarse en muchas de las conductas y/o acciones, descritas en la mayoría de las canciones guanacastecas, que se basan en constructos masculinos transmitidos durante generaciones. Las relaciones desiguales entre mujer-hombre, la interpretación de la vida y los fenómenos sociales que vive el guanacasteco y la guanacasteca han sido contadas mayormente por músicos y compositores hombres, por tanto, las representaciones sociales han sido fuertemente determinadas por los pensamientos

sociales o discursos desde una visión patriarcal de manera explícita e implícita.

3. CANTAUTORAS GUANACASTECAS

En relación con la música guanacasteca se ha dado un fenómeno importante; el surgimiento de un grupo de cantautoras de música tradicional en la que se destacan mujeres de toda la provincia. Ellas vienen haciendo un trabajo muy meritorio desde finales de los años noventa hasta nuestros días. En este colectivo se encuentran Carmen Leal de Santa Cruz y Karol Cabalceta de Hojancha, entre otras, igualmente con gran trayectoria, como Guadalupe Urbina de Sardinal de Carrillo, Elsa Centeno de Las Juntas de Abangares, Ana Lucía Rodríguez de Nicoya y Amalia Martínez de Liberia. Han incursionado en este género para romper con los estereotipos de “músicos/hombres”, y cantar la música tradicional guanacasteca en clave feminista, proponiendo, como dice Díaz (2010), conocimiento que erradique la desigualdad de género. Sus canciones presentan a la mujer como sujeto que genera su historia, capaz de transformar también la de otros desde una nueva práctica integral, que sitúa el conocimiento en el lugar desde donde surge, de donde se habla, es decir, desde sus propias visiones de la realidad y experiencias personales.

En una entrevista para el periódico *La Voz de Guanacaste*, Karol Cabalceta habló sobre la recopilación que hizo de las mejores canciones de mujeres compositoras guanacastecas, un material discográfico que todavía no ha sido reproducido, llamado “Guanacaste en voz de mujer” (2016). Este mismo periódico sostiene la necesidad de que este tipo de música se difunda, subrayando indirectamente su novedad: “La Voz de Guanacaste” publica esas piezas originales que fueron compuestas por siete cantoras de la provincia, esas que luchan por ser parte de un panorama usualmente masculino” (p.1, párr. 4).

Sin embargo, con el afán de ahondar más en el tema, fue imprescindible una entrevista más en profundidad con Karol Cabalceta. En ella sostiene que el motivo principal de grabar este

disco fue la marginación que sufren en la música las cantautoras de la región, partiendo de la evidencia de que el único referente artístico musical con el que se cuenta en la provincia de Guanacaste es material hecho por hombres. Además, toda la investigación previa a la grabación del disco surge a raíz de una invitación que le hicieron para formar parte de un concierto en donde solo había invitados masculinos y ante su pregunta “¿Por qué solo yo de mujer?”, le respondieron que tan solo ella y Guadalupe Urbina son cantautoras en la región. Frente a esta situación, la artista manifiesta que “estaba con la espinita...porque yo conocía a varias de las señoras, estaba con la espinita de hacer algo, y eso fue lo que detonó...verdad, o sea como nos invisibilizaban sabiendo aún, sabiendo que existíamos” (K. Cabalceta, comunicación personal, 17 de noviembre de 2017). Este acontecimiento dejó en evidencia la necesidad de que las mujeres cantautoras de música guanacasteca de la región tenían de salir del “anonimato forzado” y dejar de ser, en palabras de Gayatri Spivak, en el trabajo de Karina Bidaseca (2011), “voces silenciadas” (35).

Karina Bidaseca (2011) hace suyas las ideas de Beatriz de Ita Rubio y expone que el problema no sería la ausencia de mujeres, sino la invisibilidad de su trabajo y sus logros artísticos. Esta incomprensible desaparición de las mujeres del panorama cultural y musical es un hábito de consecuencias espeluznantes, puesto que lo que se pretende es que las mujeres sean “rehenes” en el pensamiento de los hombres y subordinadas al punto de perder su autonomía para crear y dar a conocer sus visiones de mundo. En otras palabras, y tomando prestadas las palabras de Emmanuel Lévinas sobre el Mismo y el Otro, Bidaseca sugiere que el problema radica en que: “el Otro es siempre anterior a mí, y se impone como límite de mi propia libertad” (Bidaseca, 2011:29). O sea, todo gira alrededor de los hombres y bajo una visión androcéntrica.

Otro aspecto de orden similar lo expone Ramón Grosfoguel (2010), cuando se refiere a la geopolítica y menciona que, históricamente, el hombre occidental representa su conocimiento como el único capaz de lograr la conciencia universal y se denota que los saberes se ubican en el lado dominante (Grosfoguel,

2010:140). Por tanto, al considerar el rol femenino en la música popular, se hace evidente que se ha obviado el estudio de la vida e historia de las mujeres en sus pueblos. Al relacionar la biopolítica con la geopolítica, el elemento dominante sale a flote, por un lado, la política desde la visión reguladora sobre lo que las mujeres deben hacer y cómo deben hacerlo, y, por otro lado, la política desde la geografía, con estados o gobiernos con visiones y políticas machistas muy explícitas y avasalladoras, o sea, desde macroescenarios muy mal establecidos. Por ejemplo, durante la misma entrevista Karol Cabalceta explica que ella tuvo que solicitar una beca-taller al Ministerio de Cultura de Costa Rica para investigar sobre estas mujeres músicas, pero lo irónico es que tenía que partir del hecho de que esas mujeres no existían. Ella agrega: “entonces era desmitificar el sí existíamos o no existíamos, entonces, obviamente yo sabía que sí, pero esa parte era para evidenciar la existencia de autoras musicales en la provincia” (K. Cabalceta, comunicación personal, 17 de noviembre de 2017). Ante este panorama queda claro que el rol de las entidades de gobierno y sus directrices han sido fundadas en el poder desde la masculinidad, al menos en este ámbito.

Con el fin de contrarrestar la perspectiva estática de la cultura, leída a partir de un esencialismo, como el creado en Guanacaste sobre el macho dominante en el área de la música, surge el feminismo antiesencialista propuesto por Uma Narayan (2000), que insiste en que se

debe poner atención a las “etiquetas” que se eligen; no son simples descripciones que usamos para definir realidades distintas ya existentes. Por el contrario, se trata de designaciones arbitrarias que se encuentran conectadas a diversos proyectos políticos (Narayan, 2000:87).

De ahí que la investigadora Karol Cabalceta presente el proyecto como un derecho que le pertenece a ella y a otras mujeres, para demostrar que la liberación femenina dentro del sistema capitalista es posible y que desde el pueblo se puede

fortalecer, aunque María del Carmen Elu et al. (1975) consideren que:

la mujer tendrá pues una doble lucha, por su pueblo y por sí misma. La denuncia de esta ideología es tarea de las mujeres, pero esta denuncia no debe separarse del de una denuncia del sistema que las sustenta (Elu et al, 1975: 23).

La creación de esta producción discográfica responde a la lucha que las cantautoras sostienen, y se convierte en la voz de las otras mujeres a quienes representan. Karol Cabalceta lo explica hablando del título de su recopilación, *Guanacaste en voz de mujer*:

tenemos una historia que contar, o sea Guanacaste no es solamente lo que querían contar o han querido contar los caballeros, de la parte romántica lindísima de las haciendas, y del garbo del hombre sobre un caballo, o la valentía sobre los lomos de un toro. Somos más que eso, y también pues está la otra parte el Guanacaste en la voz de las mujeres, en qué queremos decir las mujeres de nuestra provincia” (K. Cabalceta, comunicación personal, 17 de noviembre de 2017).

En otras palabras, Karol Cabalceta y las demás cantautoras guanacastecas son conscientes de que en la región existe un Guanacaste que debe ser compartido desde ambas visiones, la del hombre y la de la mujer, y que los guanacastecos y las guanacastecas deben aprender a escuchar con detenimiento las historias desde el contexto femenino, y dejar de manipular la información con constructos machistas.

4. ANÁLISIS DE DOS CANCIONES DE AUTORAS GUANACASTEICAS

Serenata a mi amado de Carmen Leal

1. En esta noche fría
Escucha corazón

Lo que vengo a cantarte
2.No vayas a pensar
Que porque soy mujer
Intento humillarte
3.Escucha mi canción
Pues bien sabes mi amor
Que soy Santacruceña
Coro: Que corre por mi sangre
El brío y el calor
De la guanacasteca
Coro: Que corre por mi sangre
El brío y el calor
De la guanacasteca
[...] 8. Sé que siempre es el hombre
que no es la mujer
9.Pero esta noche a ti
Te quiero complacer
10. Déjame que sea yo la que te cante a ti
Serenata a mi amado
En esta noche fría [...]

En apariencia, la canción *Serenata a mi amado* muestra simple, utilizando un lenguaje amoroso reconducible al modelo de las canciones de ronda, sin embargo, muestra una total ruptura con respecto a ellas.

Carmen Leal nos presenta un yo mujer que habla a un tú hombre, volviendo del revés los tradicionales papeles y escoge, además, el tema de las serenatas, colocando a la mujer que canta a su amado en un contexto (normalmente nocturno y callejero) que tradicionalmente le está prohibido o está mal visto, rompiendo así con el mito de que sólo los hombres pueden ponerlas en práctica. Como señala Margaret Mead “la discusión de las relaciones entre los sexos es una forma de discutir problemas relativos al poder, a la distribución de la riqueza, a la justicia e injusticia” (Mead, 1975:77). En este caso al poder de quien puede tomar la palabra y hacer música para seducir al otro. La canción pone en entredicho “la naturalidad” de las diferenciaciones y roles socialmente establecidos entre los sexos masculino y femenino. El yo mujer, que se insinúa en esta composición a un yo masculino, no solo

propone un nuevo papel para ella sino que reclama una diferente masculinidad de él.

En la estrofa ocho, queda en evidencia que si bien fueron los hombres los que iniciaron este tipo de canciones de seducción, en ese momento también las mujeres pueden tomar la iniciativa amorosa, rompiendo el tradicional esquema que ve a las mujeres como objetos de amor, sin deseo, para proponer un yo femenino que habla sin tapujos de sus sentimientos. (Bidaseca, 2011:23). La mujer se coloca al mismo nivel del hombre en su interlocución con él, abandonando la pasividad y el silencio.

Serenata a mi amado, verbaliza en su texto el amor apasionado que también sienten las mujeres y que expresa utilizando palabras como brío o calor en contraposición a “noche fría”. También están presentes los órganos y los líquidos tradicionales a través de los cuales se denota esa pasión: “corazón” y “sangre”. Ahora bien, la mujer apasionada es una figura que recurre en muchas canciones guanacastecas, pero siempre vista como complementaria al requerimiento masculino, cuyo cuerpo responde a los deseos del hombre, sin poder manifestarse de forma independiente y sin poder hablar del propio deseo. Parece claro que este tipo de canción entronca con la tradición popular, que tiene origen en las jarchas o en las cantigas de amigo, en las que el yo femenino toma la iniciativa amorosa y analiza la relación sentimental en sus implicaciones psicológicas o sociales. El yo femenino en su monólogo dialógico se anticipa a la respuesta de su amado “No vayas a pensar/Que porque soy mujer /Intento humillarte”, siendo plenamente consciente de su acción subversiva que no está bien vista socialmente y que puede ser interpretada como una usurpación y un trastrocamiento de los roles atribuidos a hombres y mujeres, mientras que la suya es una propuesta de reciprocidad, y por lo tanto de anulación de roles, en el amor. En este sentido, la canción de Leal propone una deconstrucción de las ideas tradicionales de los roles de hombres y mujeres en el amor, tal y como la entiende Cecilia Díaz (2010) como un discurso y una práctica de las mujeres que visualizan “las relaciones de poder que se han mantenido invisibles” (Díaz, 2010:55).

Leal representa una mujer obviando su aspecto físico y su cuerpo caracterizándola solo por su aspecto volitivo, como sujeto que se autoafirma al hablar de sus deseos de amar. En cierta forma, responde a Teresa de Lauretis puesto que vuelve “a pensar la subjetividad femenina teniendo en cuenta qué *prácticas* comporta y qué *necesidades* sostiene el deseo cuando obra desde un *cuerpo* de mujer” (de Lauretis, 2000: 168).

Por otro lado, abandona el estigma de que la mujer que dedica amor y expresa sentimiento a un hombre se humilla a sí misma, dejando de un lado el prototipo de la dama insensible y cruel, presente en la tradición lírica cortés, después retomada por la tradición popular en las canciones de ronda. En esta canción la mujer se expone a ser rechazada por el hombre, y por lo tanto es la protagonista absoluta de su acto, asumiendo por completo las consecuencias, lo cual nos coloca ante un sujeto activo que asume sus propios riesgos, es decir, un sujeto que ejerce su propia voluntad y su propia libertad. Siguiendo a Díaz (2010) podríamos afirmar que esta canción actúa como medio reflexivo para confrontar el saber y el poder ya establecido (p.54).

Por último, Leal de forma provocadora evidencia el papel pasivo de las mujeres en la música guanacasteca escrita por hombres, en donde se encuentran esos cuerpos dóciles, obedientes y disciplinados de los que habla José Manuel Valenzuela (2009:30).

Historia sin fin de Karol Cabalceta

1. Pasó hace unos 10 años en mi barriada
Los indicios de aquel lecho se estremecen
En mi pecho aún me verán sus años
Ella era una niña todavía
5. Con su abuela vivía en aquel rancho
bajo al árbol de ciprés
salió un día de la escuela muy contenta
pero la alegría solo la acompañó hasta la puerta
10. porque afuera la esperaba el tipo
aquel que con estrellas de papel
la condujo por un túnel sin destino
Su abuelita la esperaba en el camino
Y oscureció

Pasaron horas, días, años y la niña no volvió
20. Fue imposible la buscaron por el campo y la ciudad
Noticieros, compañeros, guardias de seguridad
Coro: Que es lo que pasa, que alguien me diga
25. Miramos santos, no denunciamos y así de poco se va la vida
Coro: Que es lo que pasa, que alguien me diga
Miramos santos, no denunciamos y así de poco se va la vida
30. Todavía en mi barrio
Nadie sabe de esa pequeña
Pero su abuela esperanzada y con fe
Con su regreso sueña
15. Coro: Que es lo que pasa, que alguien me diga
Miramos santos, no denunciamos y así de poco se va la vida
Coro: Que es lo que pasa, que alguien me diga
35. Miramos santos, no denunciamos
y así de poco se va la vida

La letra de la canción *Historia sin fin* propone una ginocrítica, a través de un texto escrito por una mujer y en la que las mujeres son las protagonistas (Showalter, 1985). La cantautora Karol Cabalceta narra una historia personal que vivió como habitante de su comunidad, en donde una niña desapareció. La crónica de un pueblo contada y cantada desde una mirada femenina incita a quienes escuchan a denunciar cualquier anomalía que presencien o que sufran en sus barrios relacionadas con el secuestro de niñas.

No solo se denuncia y promueve la discusión y la visibilización de la violencia que sufren las mujeres, su status constante de vulnerabilidad y su status ciudadano de inseguridad, sino también también el silencio de las comunidades (“no denunciamos y así de poco se va la vida”), la indiferencia de todos ante estos hechos delictivos contra las mujeres más jóvenes que viven en barrios marginales y de familias desestructuradas, como sugiere el hecho de que la niña viva con su abuela y no con sus padres. Esta indiferencia señala el status social de la víctima. La figura de la abuela es la única que se preocupa por el rapto de la niña y que tiene esperanza en encontrarla.

La canción *Historia sin fin* muestra la colonialidad del género (Quijano, 2007), también la intersección raza-género (Mignolo,

2003), que acoge otras formas de dominación como es el secuestro y la infravaloración de las mujeres que desmerita las agresiones que sufren, sobre todo las que pertenecen en este caso a grupos minoritarios en este caso mujer/niña y mujer/anciana en una zona rural marginada.

5. CONCLUSIONES

Desde las canciones compuesta por cantautoras guanacastecas como Karol Cabalceta y Carmen Leal se hace el “desmontaje” (Díaz, 2010) del androcentrismo, el sexismo, la misoginia, y muchos otros constructos patriarcales. La creación de composiciones es un proceso cognitivo que, cuando se realiza desde la visión femenina y en un contexto específico, funciona como técnica transformadora de pensamiento. La mujer, singular abstracto, idealizada y muda de la música tradicional escrita por hombres se sustituye en estas cantautoras con la historia real de las mujeres, plurales, diversas y concretas, situadas como sujetos históricos y autorizadas para ser comprendidas desde sus diferencias raciales, culturales, históricas, entre otras.

La música podría ser una de esas estrategias que ayuden a las mujeres a autodescubrirse individual y colectivamente (Díaz 2010), convertirse en fuente de transformación de pensamiento y en construcción de nuevos valores, tal y como lo muestran las cantautoras guanacastecas Carmen Leal y Karol Cabalceta, en sus temas *Serenata a mi amado* e *Historia sin fin*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acuña, R. (15 de julio de 2016). Las cantoras de Guanacaste, cerca de ser declarada patrimonio cultural. La Voz de Guanacaste. Recuperado de <http://www.vozdeguanacaste.com/es/articulos/2016/07/15/las-cantoras-de-guanacaste>
- Bidaseca, K. y Vásquez V. (2010). *Perturbando el texto colonial: los estudios (pos)coloniales en América Latina*, Buenos Aires: Editorial SB.
- Cabalceta, K. (2017, noviembre 17). *Guanacaste en voz de mujer* [Comunicación personal].
- Cabrera, R. (1989). *Santa Cruz, Guanacaste. Una aproximación a la historia y la cultura populares*. San José: Ediciones Guayacán.
- Castoriadis C. (1993). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquest.
- De Lauretis, T. (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, Madrid: Horas y horas. Trad. de María Echániz Sans.
- Díaz, María C. (2010). *Claves epistemológicas de la Metodología Feminista para la Investigación Social en la Educación no Formal*. Tesis para optar al grado de Licenciatura en Ciencias de la Educación con énfasis en Administración de Programas en Educación no Formal. Universidad de Costa Rica.
- Durand, G. (2000). *Lo imaginario*. Barcelona: Ediciones de Bronce.
- Elu, M. et al. (1975). *La mujer en América Latina. Tomo. I*. México: SepSetentas.
- Grosfoguel (Eds.) *El Giro Decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Pontificia Universidad Javeriana / Siglo del Hombre Editores, Bogotá (págs. 93-126).
- Mead, M. Diferencias sexuales: ¿innatas, aprendidas o de situación? *Ethnica*, n. 10, p. 75-84, 1975.

- Mignolo, W. “La colonialidad a lo largo y a lo ancho: El hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad” En LANDER, Edgardo (comp.). *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2003. p 63 .
- Narayan U. (2000): “Essence of Culture and a Sense of History. A Feminist Critique of Cultural Essentialism”, en HARDING, S. y NARAYAN, U. (eds.), *Decentering the Center. Philosophy for a Multicultural, Postcolonial and Feminist Perspective*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- Quijano, A. (1999). Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina. *Textos básicos. México, DF Fondo de Cultura Económica*.
- Restrepo E. y Rojas, A. (2010). *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*, pp. 43-65, 91-107, 131-148, 155-181. Popayán: editorial de la Universidad del Cauca.
- Showalter, E. (Ed.) (1985). *New feminist criticism: essays on women, literature, and theory*. New York: Pantheon Books.
- Torres, A. (2016, mayo 22). Particularidades del guanacasteco [Comunicación personal].
- Valenzuela, J. (2009). *El futuro ya fue Sociología de l@s jóvenes en la modernidad*. México: Editorial Colegio de la Frontera.

Semblanza



EVA MARÍA MORENO LAGO

Doctora en Estudios Filológicos por la Universidad de Sevilla, licenciada en Arte Dramático y con Máster en Ciencias del Espectáculo. Forma parte del Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras (HUM753). Entre 2014 y 2018 obtuvo un contrato predoctoral FPU del Ministerio de Educación en la Universidad de Sevilla donde continúa en la actualidad con contrato postdoctoral del Plan Propio. Ha participado en Congresos Internacionales en España, Portugal, Italia, Polonia, Marruecos y Buenos Aires con más de una treintena de ponencias en seminarios, jornadas y congresos. Ha editado y coordinado varios libros sobre creación femenina en literatura y arte, ha publicado en revistas científicas y capítulos de libros sobre la aportación teatral de Victorina Durán y otras dramaturgas de principio de siglo XX españolas e italianas. Es presidenta de la Asociación Universitaria Estudios de las Mujeres (AUDEM) desde el 4 de octubre de 2018 y directora/editora, junto con Mercedes Arriaga, de la Revista Internacional de Culturas y Literaturas de la Universidad de Sevilla desde 2017.

MEMORIA DE

Esta publicación pretende visibilizar tanto el mundo femenino de las escritoras que no salieron de las restricciones patriarcales como los discursos y prácticas feministas de todas aquellas que lucharon por sus derechos y la emancipación. El objetivo es recuperar y analizar las obras de diversas artistas que comparten un mismo siglo, pero países y continentes diferentes. Los artículos de los especialistas e investigadores de diferentes literaturas de este periodo que se encuentran en este volumen reconstruyen nuestro pasado y recuperan una parte olvidada de nuestra memoria histórica para poder alcanzar un presente y un futuro igualitario, en el que las autoras-intelectuales-artistas ocupen el lugar que les corresponde, formando parte del auténtico legado de nuestra cultura.

M U J E R 16

M E M O R I



ISBN: 978-84-1311-216-9



9 788413 112169

A DE MUJER 16