

# DOCUMENTANDO LA MEMORIA CULTURAL: LAS MUJERES EN LAS (AUTO)NARRACIONES EXOCANÓNICAS



MIRIAM  
BORHAM PUYAL,  
JORGE DIEGO  
SÁNCHEZ  
Y MARÍA ISABEL  
GARCÍA PÉREZ  
(COORDS.)



Ediciones Universidad  
**Salamanca**

---

---



DOCUMENTANDO LA MEMORIA CULTURAL:  
LAS MUJERES EN LAS (AUTO)NARRACIONES  
EXOCANÓNICAS

**MEMORIA DE MUJER**

**18**

*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)

MIRIAM BORHAM PUYAL, JORGE DIEGO SÁNCHEZ  
Y MARÍA ISABEL GARCÍA PÉREZ (COORDS.)

DOCUMENTANDO LA MEMORIA  
CULTURAL: LAS MUJERES  
EN LAS (AUTO)NARRACIONES  
EXOCANÓNICAS



Ediciones Universidad  
**Salamanca**

# MEMORIA DE MUJER

## 18

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

Motivo de cubierta: *Magnolia definitiva*  
© Belén Padrón García, 2018

Este libro se enmarca en el proyecto I+D+I financiado por el Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Salamanca, con el título “(Auto)Narrativas Exocanónicas: Escritoras y personajes en los márgenes” dirigido por la profesora Miriam Borham Puyal de la Universidad de Salamanca

1.ª edición: diciembre, 2020

ISBN: 978-84-1311-376-0 (PDF)  
ISBN: 978-84-1311-377-7 (POD)  
DOI: <https://doi.org/10.14201/oMM0018>

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

Maquetación: Sara Velázquez García y María Isabel García Pérez

Realizado por:  
Nueva Graficesa  
Tel.: 923 26 01 11  
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](http://www.une.es)



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

# Índice

Introducción. Voces desde el umbral: genealogías literarias en femenino Miriam BORHAM-PUYAL	11
<b>I. CON VOZ PROPIA</b>	
¿Es novela o no es novela, y qué tiene que ver un secuestro con los derechos humanos de las mujeres? Brianda DOMECCO COOK	17
<b>II. VOCES DE AYER: LA RECUPERACIÓN DE GENEALOGÍAS PERDIDAS</b>	
Medioevo exocanonico: scrittrici ispane dimenticate Salvatore BARTOLOTTA y Mercedes TORMO-ORTIZ	25
Diaries and Paintings on the Margins: Helen Graham's Artistic Resistance to Abuse in Anne Brontë's <i>The Tenant of Wildfell Hall</i> (1848) Marta BERNABEU	41
Cartas desde el silencio. La correspondencia de Margherita Pia Sanseverina María José BERTOMEU MASIA	57
Caos y coherencia narrativa en <i>Les Belles Images</i> de Simone de Beauvoir Judith CASCÓN VICENTE	73
Traveling Beyond Female Identity: Cora Scott's Spiritualist Autobiography Clara CONTRERAS AMEDURI	91
Rasgos autobiográficos en una de las relaciones periodísticas de Ana Caro Mallén de Torres Juana ESCABIAS TORO	109
D'Alembert ventrílocuo del amor. La presencia clandestina de Julie de Lespinasse en las Cartas de D'Alembert al Duque de Villahermosa Carmen GARCÍA CELA	123

La seducción de las locas: Simone de Beauvoir, más allá de la herencia surrealista	
María Vicenta HERNÁNDEZ ÁLVAREZ	139
La otredad de las mujeres nuevas a principios del siglo XX: Literatura y vida de Kim Il-Yeup y Na Hye-Seok	
Morgan Mok-Won PARK	155
Estudio de la narrativa Brontëana: aproximación a la dimensión psicológica de <i>Wuthering Heights</i> , de Emily Brontë	
Ana PÉREZ PORRAS	171
Personajes femeninos en los márgenes culturales: breve estudio sobre la caracterización de las mujeres en romances y canciones de tradición oral.	
Carmen PÉREZ RODRÍGUEZ	183
Maryan (1847-1927) et le <i>déclassement</i> du roman sentimental	
Ángela Magdalena ROMERA PINTOR	201
Towazugatari, una mujer en los márgenes en el Japón medieval	
Irene STARACE	217
<b>III. NUEVAS VOCES: CONSTRUYENDO FUTUROS EN FEMENINO</b>	
Wandering <i>NW</i> : Zadie Smith's Urban Topographies	
Paula BARBA GUERRERO	235
Women's Narratives on the Margins: (Re)Constructing Identity in Kim Thuy's <i>Vi</i>	
Sara CASCO SOLÍS	253
Incómodas. Los personajes femeninos en la narrativa de Marta Portal	
Luca CERULLO	269
Exocanonismo y estrategias de impulso para la literatura electrónica en lengua española	
Daniel ESCANDELL MONTIEL	281
Graciela Hierro y otras mujeres que se atreven a contar historias	
Lilia GRANILLO VÁZQUEZ y Liliana FORT	293

Recodificación del deseo femenino en la novela de Elfriede Jelinek <i>Die Klavierspielerin</i>	311
María Magdalena HERADES RUIZ	
Les personnages féminins dans <i>Les Marches de sable</i> d'Andrée Chedid: exil et humanisme	325
Helena MOLINO GUERRERO	
De hombres, mujeres y vínculos en <i>Die Herren</i> de Angelika Schrobsdorff	341
Miriam PALMA CEBALLOS	
Elise Richter a través de su (auto)biografía	357
Leonor SÁEZ MÉNDEZ	
The Witch in the Culture Industry: <i>Once Upon a Time</i> as Postmodern Pastiche of the Fairy Tale Tradition	373
Sara SEGURA ARNEDO y Miguel SEBASTIÁN MARTÍN	



**INTRODUCCIÓN.**  
**VOCES DESDE EL UMBRAL:**  
**GENEALOGÍAS LITERARIAS EN FEMENINO**

Miriam BORHAM-PUYAL  
*Universidad de Salamanca*

Estudios filológicos y culturales recientes han destacado la marginalización a la que se han visto sometidos sujetos excéntricos por parte de la cultura dominante. Esto ha llevado, por ejemplo, a la revisión y reescritura del canon literario en la cultura occidental, con la emergencia de áreas como los estudios postcoloniales. Asimismo, se han desarrollado importantes conceptos para dar visibilidad a esos sujetos que, de una manera u otra, se encuentran en los márgenes de la cultura hegemónica. Estos incluyen la noción de *subalternidad*, concebida en el contexto postcolonial para exponer la discriminación de grupos sociales por motivo de raza, clase, sexo o religión. También el concepto de *sujetos excéntricos*, acuñado por Teresa De Lauretis en 1993 para trazar una serie de dicotomías entre sujeto/objeto, público/privado, opresión/resistencia, hegemonía/marginalidad, o igualdad/diferencia. En esa línea se emplean conceptos como *otredad* o *liminalidad*, este último proveniente de la antropología y que ha sido especialmente prolífico en el campo de los estudios literarios para entender figuras o corrientes que actúan desde el umbral con un impacto sobre la sociedad total (cf. Borham-Puyal, 2020; Turner, 1969, 1974).

Y a este grupo conceptual pertenece la idea de lo *exocanónico*, término acuñado por Daniel Escandell en 2017 para referirse a aquellas obras u autores fuera del canon, que sin embargo pueden llegar a asimilarse y a modificar lo hegemónico. En este grupo se incluirían aquellas escritoras que en su época se han visto marginadas, silenciadas, o que han caído en el olvido, así como aquellos personajes femeninos que se mueven en el limen social, al margen de convenciones o sujetos a discriminación y abuso por su otredad.

Durante siglos las escritoras habitaron los márgenes de lo establecido: rechazaron las convenciones sociales que buscaban limitar su libertad como entes políticos y creativos, y rompieron el silencio al que parecían condenadas. Para hacerlo, navegaron las grietas del sistema para poder publicar e incluso convertirse en afamadas poetisas, novelistas, ensayistas, o dramaturgas. A menudo apartadas de los centros de poder cultural, de academias y universidades, ocuparon sus propios espacios alternativos, desde donde establecieron sus *communitas* liminales o exocanónicas: sus propias esferas creativas, a veces en comunidad y otras en la soledad de una autobiografía subversiva. Como sujetos liminales, su transgresión, su experimentación, en lo vital y lo literario, retornó a la sociedad que las había rechazado y enriqueció un canon que buscó olvidarlas sin remordimientos.

Incluso cuando estas autoras se reivindicaban como sujetos literarios, en el ámbito de la producción autobiográfica escrita por mujeres, sus textos han sido obviados en numerosas ocasiones a la hora de formular una definición de los géneros autobiográficos o autoficcionales (cf. Lejeune, 1975), o en los programas de estudio que incluyen literatura de viajes, diarios, o novelas epistolares, por ejemplo. Ha sido necesario, pues, recuperar la producción y las voces de estas mujeres, entendiendo la (auto)narración como una forma de construcción identitaria (cf. Arriaga, 2001; Ulivieri y Biemmi, 2011) y, por tanto, relevante más allá del estudio meramente literario.

Desde los estudios humanísticos, pues, todavía no hemos concluido la labor de recuperar esas genealogías femeninas oscurecidas, intencionadamente *perdidas*, ni la de reivindicar su contribución a la literatura a lo largo de los siglos. Las voces del pasado no solo han abierto camino para las autoras contemporáneas, sino que han dejado su huella en las palabras del presente. Por eso, dar visibilidad a ese pasado en femenino es una declaración de intenciones, es un acto insurrecto en sí mismo que da voz a las que fueron silenciadas y que corrige una historia de la literatura que se ha escrito mayoritariamente en masculino. Asimismo, sirve para reconstruir una *communitas* creativa femenina, donde escritoras de ayer y de hoy se encuentran para hablar de sí mismas y de otras mujeres en los márgenes.

Porque estas autoras crean personajes femeninos igualmente exocanónicos, que viven y hablan desde el umbral, desestabilizando el discurso hegemónico con su mera existencia. Se trata de Nuevas Mujeres, activistas sociales, filósofas, viajeras, artistas, que desafían los cánones sociales. Estos personajes se convierten con frecuencia en alter ego de la autora, en sustituta o proyección de la escritora, para ofrecer una profunda reflexión sobre el papel de la mujer en su sociedad (cf. Borham-Puyal, 2020). Asimismo, se convierten en parte fundamental de la experimentación formal y temática de estas autoras y del cuestionamiento que hacen al canon literario.

Para cubrir la necesaria diversidad genérica, temporal y espacial que esta recuperación conlleva, este volumen se divide en tres partes. La primera cuenta con un relato en primera persona, un testimonio de violencia y del papel secundario que a las mujeres se les ofrece en sus propias vidas. La historia de Briana Domecq sirve, pues, de puente entre pasado y futuro, entre la opresión y la liberación.

El segundo bloque, *Voces de ayer: la recuperación de genealogías perdidas*, presenta voces de diversas épocas y nacionalidades, desde la Edad Media hasta los albores del siglo XX. Con el objetivo de trazar estas genealogías en femenino, las contribuciones nos trasladan a otras épocas y lugares para recuperar obras y autoras que no han alcanzado todavía el reconocimiento que merecen.

Finalmente, este recorrido cronológico concluye con la sección titulada *Nuevas voces: construyendo futuros en femenino*, la cual explora narradoras y personajes en la literatura escrita por mujeres en los siglos XX y XXI, desde los años 40 hasta las nuevas narrativas digitales.

Este volumen, por lo tanto, contribuye a los estudios feministas que abogan por mirar hacia el pasado para comprender el presente; un presente entendido de manera dinámica, como un tiempo y espacio donde confluyen todos esos *pasados* exocanónicos en reconstrucción y que se entiende como pura posibilidad y potencia, donde los futuros están en camino (cf. Browne, 2014). En consecuencia, la recuperación de estas genealogías es fundamental para poder escribir un futuro, social, cultural y literario, en femenino.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arriaga Flórez, M. (2001). *Mi amor, mi juez: alteridad autobiográfica femenina*. Barcelona: Anthropos.
- Borham-Puyal, M. (2020). *Contemporary Rewritings of Liminal Women. Echoes of the Past*. Nueva York y Londres: Routledge.
- Browne, V. (2014). *Feminism, Time, and Nonlinear History*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- De Lauretis, T. (1993). Sujetos excéntricos: la teoría feminista y la conciencia histórica. En M. C. Cangiameo y L. DuBois (eds.), *De mujer a género, teoría, interpretación y práctica feministas en las ciencias sociales* (pp. 73-113). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Escandell Montiel, D. (2017). Prado sin Ríos: Espacios en el Canon Metaliterario de la Narrativa de la Memoria. *Ogigia, Revista electrónica de estudios hispánicos*, 21, pp. 5-24.
- Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. París: Editions du Seuil.
- Turner, V. (1969). *The Ritual Process: Structure and Antistructure*. Chicago: Aldine Publishing.
- Turner, V. (1974). Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbolology. *Rice Institute Pamphlet. Rice University Studies*, 60.3, pp. 53-92.
- Ulivieri, S. y Biemmi, I. (2011). *Storie di donne. Autobiografia al femminile e narrazione identitaria*. Milán: Guerini.

# **I. CON VOZ PROPIA**



**¿ES NOVELA O NO ES NOVELA,  
Y QUÉ TIENE QUE VER UN SECUESTRO  
CON LOS DERECHOS HUMANOS  
DE LAS MUJERES?  
Brianda DOMEQ COOK  
*Escritora independiente***

En este mundo traidor,  
nada es verdad ni mentira,  
todo es según el color  
del cristal con que se mira.  
*Ramón de Campoamor*

A John Brushwood, el crítico norteamericano que se especializó en literatura mexicana, le gustó mucho mi libro *Once días... y algo más*, que apareció como mi primera novela, y lo comparó con el de Norman Mailer, *De un fuego en la luna* y con el de Truman Capote, *A sangre fría*, ambos etiquetados como “New Journalism” (el nuevo periodismo), si bien es cierto que Capote describió su libro como una novela de no-ficción. Por eso, no entendí cuando Brushwood no incluyó mi libro en la reedición de *México en su novela* y decidí preguntarle por qué. Para mi sorpresa y diversión me respondió: “porque no es novela: tú no inventaste nada”. En aquel entonces, yo apenas hacía mis pininos en el mundo literario y no me atreví a preguntarle cómo podría saber eso si no había estado conmigo en esa triste habitación. Tampoco tenía las tablas entonces para poner en duda que, para ser novela, un escrito tiene que ser una obra de ficción.

Claro, si uno equipara “novela” a ficción, y el libro se basa en un suceso real, es posible suponer que no hay nada inventado. Pero, en el caso de mi libro, la narración termina por crear un microcosmos viviente y ¿no tiene eso más que ver con una novela que con una nota periodística? ¿No es la novela una estructura verbal que obliga al lector a entrar en ella y *experimentarla*, a diferencia del ensayo, o la nota periodística, o el escrito histórico

o autobiográfico, que más bien invita a la contemplación y la intelectualización?

Yo sigo convencida de que mi libro es una novela basada en un suceso real, con muchos elementos *autobiográficos* (¿qué novela no los tiene?)<sup>1</sup>. Para que puedan verlo más claramente, déjenme decirles cómo lo escribí.

En cuanto llegué a casa después del secuestro, me pasé dos semanas anotando – día por día – todos los recuerdos, lo más preciso posible, en un gran cuaderno. Era una catarsis totalmente necesaria para mi salud mental. Cuando terminé, cerré el cuaderno y *nunca más* lo volví a abrir. Ni siquiera sé dónde quedó; se ha perdido con el tiempo.

*Esa fue la versión autobiográfica* de mi experiencia. Después de unos meses en los que me fui de viaje con mi marido y me dediqué a recuperarme de lo que – sin duda – era un síndrome de estrés postraumático, me dispuse a escribir el libro que supe que escribiría desde el momento mismo en que fui secuestrada... Obviamente, si sobrevivía.

En ese momento, me senté y dije: “quiero secuestrar al lector; quiero que el lector se encuentre en esa habitación con la secuestrada”. Yo sabía que la única manera de lograr eso era escribiendo una novela. Entonces inventé personajes: Leo, la secuestrada; Ariel, el marido; Santa Claus, el secuestrador que traía a Leo todo lo que iba necesitando; Oreja Parada, el que acusaba a todos con el Jefe; el Cantinero que le preparaba a la secuestrada su bebida en la noche y le traía su cena; el Pícaro que le cambiaba la venda de los ojos y con quien jugaba juegos mentales y de mesa... Y el Jefe, el dios de ese pequeño y breve mundo nuevo que me dispuse a crear.

Para secuestrar al lector, escogí la narración en primera persona y en tiempo presente o pasado inmediato. En cuanto a futuro, no existe, ni para Leo ni para el lector. Yo no quería un lectoespectador; lo quería allí, también secuestrado y vendado; quería un lector que no podía saber nada que no supiera Leo

---

<sup>1</sup> De la misma manera podría decir que mi pequeña autoficción, *De cuerpo entero...BD*, escrita en la mejor tradición picaresca que plagué –sin vergüenza alguna– del autor anónimo del *Lazarillo de Tormes* es una novela picaresca en toda forma y que tiene tantas mentiras e invenciones como el libro del maestro.

misma: que no podía ver las caras de los secuestradores, ni la casa donde estaba secuestrada, ni el cuarto más allá de lo que se permitía ver a escondidas la misma secuestrada.

Así, quien lee el libro vive, junto con Leo, su transición desde una gelatina hecha de miedo, a una mujer que crea un mundo coherente alrededor suyo para mantener la cordura.

El lector, al entrar en la novela, está tan cautivo en el espacio narrativo como lo es la secuestrada y sus cinco secuestradores; está en esa pequeña habitación, con los ojos vendados, e instalado en la mente de una mujer que piensa, escucha, siente, proyecta, toca, recuerda, sueña, teme, sufre y disfruta.

Brushwood dijo que yo no había inventado nada, pero se equivocó: inventé un mundo breve, una existencia completa no obstante efímera; inventé personajes, les di vidas imaginarias dentro de la cabeza de Leo, y a ella le di su propia historia de aprendizaje, sobre el miedo y la muerte, sobre la adaptación, sobre el rol de los sentidos; sobre el dar y el recibir. Inventé y eliminé tanto que ya ni yo sé qué fue real y qué no.

## 1. DERECHOS HUMANOS

Y ¿qué tiene que ver esta novela mía con los derechos humanos de las mujeres aparte de tratarse de una mujer privada de su libertad? Quizá encuentren extraño o interesante que la única defensa que se le ocurre a la protagonista para protegerse es crear un ambiente *domesticado*; usar lo que sabe de crear y cuidar una familia para crear y cuidar una nueva familia directa.

El 5 de junio de 1993, cuatro meses antes de divorciarme después de treinta años de casada, soñé con un secuestro del cual lograba – esta vez – liberarme sola. En aquel entonces me pregunté: ¿existe un paralelo entre mi matrimonio y el secuestro? ¿Fueron psicológica y emocionalmente parecidos? La respuesta era *sí*: mi matrimonio, por lo menos, y creo que puede haber muchos casos, fue una privación de libertad al igual que el secuestro. Obviamente no era mi marido el que me tenía presa, sino que era mi *educación* (tanto la formal como la informal): mis pensamientos, mis temores, mi falta de autoestima, la falta de experiencia en el ejercicio de la libertad y la creencia escondida de que debía hacer todo para conservar el hombre en mi vida.

Esto lo he visto claramente al comenzar a escribir mis memorias (¿ficción o no ficción?). Al contemplar – veintisiete años después – el cautiverio mental y emocional en el que se encontraba esa mujer de cincuenta años que fui, comencé a ver los paralelos entre la breve familia disfuncional del secuestro y la mía real.

En el secuestro, el papá y esposo era el Jefe que se iba por la mañana y llegaba en la noche, se supone que después de trabajar en algo legítimo; charlaba conmigo un rato y luego se dedicaba a lo suyo (como había hecho mi marido, desde el principio, con la televisión). El jefe controlaba el dinero (como mi marido), su palabra era ley con los otros secuestradores (los hijos), y yo comía cuando él decidía, dormía cuando él decidía, me bañaba cuando él decidía. Llevarle la contraria (al jefe, al marido) era, si no peligroso, sumamente desagradable en sus consecuencias; en mi familia nuclear, cada hijo tenía su función dictada por el Jefe (un poco como mi marido manipuló a sus hijos durante el divorcio). Había el hijo más aliado al padre (su espía, por decirlo de alguna manera) que en el libro se llama Oreja Parada; el hijo manipulador era Santa Claus que se creía más listo que su papá; el niño más débil que realmente no sabía lo que hacía era el Cantinero; y el travieso y encantador, el Pícaro que paulatinamente se convertía en aliado de mamá. En mi familia, la hija era la aliada de papá, el hijo quien trataba de negociar para que lleváramos la cosa en paz.

Obviamente yo era la abeja reina, solitaria y esclavizada por mi función vital, que era producir suficiente dinero para que el Jefe pudiera retirarse del *negocio*, como él lo llamaba. Era valiosa por el dinero que el Jefe creía que tenían mis padres; descubrí durante el divorcio el interés que mi marido tenía en lo que él creía que iba a ser mi herencia futura. Ambos estaban equivocados.

Asimismo, al ir escribiendo mis memorias, comencé a ver que, tanto en el matrimonio como en el secuestro, yo carecía de poder (en el uno porque lo entregué dado que no conocía otra manera; en el otro porque me lo quitaron), y que cualquier intento de tomar el poder se encontraba con una violenta respuesta; que en ambas situaciones mis movimientos eran limitados (en el secuestro por cuatro paredes y amenazas; en el matrimonio por costumbres y moralidades aplicables solo a las mujeres); y que – en ambas

situaciones – mi vida dependía totalmente de otro u otros (para comer, vestirme, tener cobijo y cuidados). En el matrimonio como en el secuestro, yo estaba reducida a (o me había reducido a) un estado infantil y dependiente.

Con la claridad que ofrece la posvisión, puedo ver cómo era perfectamente normal, en este caso, tomar lo que sabía de *crear* una familia, para *crear* otra – de duración más breve – con mi pequeño grupo de secuestradores; y cómo, habiendo sobrevivido durante 16 años (en aquel entonces) en una familia bastante disfuncional, podría muy bien crear otra igual de disfuncional para sobrevivir durante el tiempo que durara el secuestro, y que podría utilizar las características de cada personaje para irme granjeando – ya fuera – diversión, comida, socialización, ayuda o, simplemente, un poco de cariño... al igual que hacía en mi matrimonio.

Por último, permítanme mencionar el síndrome de Estocolmo, que ha sido identificado como el enamoramiento de los secuestrados con sus captores. Yo padecí – durante un tiempo – lo que parecía un *enamoramiento* de mis secuestradores por quienes lloré lágrimas amargas, rogando a los policías que los trataran con cariño y jurando que me habían *cuidado bien*. Mi marido – confundido por aquella manifestación extraña de emoción hacia los malhechores – llegó a decirme que “ojalá algún día pudiera quererlo a él como había llegado a querer a aquellos hombres malintencionados”.

Comprendí perfectamente el síndrome después del secuestro cuando vi un día un programa de televisión acerca de unos delfines amaestrados que, según el narrador, *querían* a sus entrenadores. De inmediato me identifiqué con los delfines y comprendí. Lo que aparentemente escapa a muchas personas es reconocer el tamaño del agradecimiento que puede tener un ser vivo cuando es hecho prisionero y sus carceleros, en vez de matarlo o maltratarlo, lo alimentan y cuidan. Eso es el síndrome de Estocolmo: agradecimiento porque el Otro, teniendo todo el poder, no lo ejerció en forma negativa. Mis secuestradores podrían haberme matado, cortado partes de mi cuerpo, haberme dejado con hambre o frío y sin baño durante días... y no lo hicieron. Hicieron todo lo contrario: me cuidaron, me

alimentaron, me entretuvieron, me ayudaban en todo. ¿Cómo no iba a sentir un agradecimiento fuera de toda proporción?

Entonces, *Once días... y algo más* es la historia de un secuestro, es también la historia de un “síndrome de Estocolmo”, y el prefacio a un matrimonio que empieza a descomponerse... Es una autoficción, es un invento vivido, es el cuento que se contó una secuestrada cuando no tenía otra cosa que hacer, es la historia de una mujer en una familia disfuncional de once días, es un ensayo sobre la supervivencia, es una novela de aventuras que tienen lugar sin salir de un pequeño cuarto... es, es... sus lectores tienen la palabra.

**II. VOCES DE AYER:  
LA RECUPERACIÓN  
DE GENEALOGÍAS PERDIDAS**



**MEDIOEVO EXOCANONICO:  
SCRITTRICI ISPANE DIMENTICATE  
EXOCANONIC MIDDLE AGES:  
FORGOTTEN FEMALE HISPANIC WRITERS**

Salvatore BARTOLOTTA e Mercedes TORMO-ORTIZ  
*Universidad Nacional de Educación a Distancia*

**RIASSUNTO**

In questo breve saggio si vuole parlare di exocanone, cioè, di quelle opere o autori e/o autrici fuori dal canone che, tuttavia, possono arrivare ad assimilarsi e a modificare la cultura egemonica. In questo gruppo, si includono quelle scrittrici che nella loro epoca si sono viste emarginate, silenziate, o che sono cadute nel dimenticatoio.

I nomi degli scrittori del Medioevo ispano sono arciconosciuti: Gonzalo de Berceo, Marqués de Santillana, Juan Ruiz Arcipreste de Hita, Don Juan Manuel... solo per citarne alcuni. Benché, il millennio medievale, di apparente silenzio femminile, pullula di donne che hanno scritto, che hanno lasciato costanza scritta delle loro vite, del loro vissuto e delle loro idee. Si attuerà, così, un breve percorso attraverso le vite e le opere di tre di queste donne: Leonor López de Córdoba y Carrillo, Teresa de Cartagena e Isabel de Villena. Tutte loro realizzano la loro opera nel XV secolo. Le loro produzioni abbracciano la letteratura di viaggio, l'autobiografia, i trattati di mistica e religione. Si è, comunque, coscienti del fatto che, nel frattempo, un gran numero di donne letterate abbia mantenuto viva la fiammella e si è, altresì, speranzosi del fatto che, prima o poi, possano essere portate alla luce. Si sta, ovviamente, parlando di scrittrici dimenticate, chissà non tanto dal mondo accademico, che negli ultimi tempi sta facendo un gran sforzo per recuperare la loro memoria, ma, bensì, dalla società, dove sono delle autentiche sconosciute.

**Parole chiave:** Medioevo exocanonico, Leonor López de Córdoba y Carrillo, Teresa de Cartagena, Isabel de Villena.

## **ABSTRACT**

In this short essay we want to talk about the exocanon, that is, those works or authors and/or female authors outside the canon that, however, can come to be assimilated and modify the hegemonic culture. In this group, we include those female writers who in their time saw themselves marginalized, silenced, or who fell into oblivion.

The names of the Hispanic medieval writers are well-known: Gonzalo de Berceo, Marques de Santillana, Juan Ruiz Arcipreste de Hita, Don Juan Manuel... just to name a few. Although, the medieval millennium, of apparent female silence, is full of women who have written, who have left written constancy of their lives, their lives and their ideas. Thus, a short journey will be implemented through the lives and works of three of these women: Leonor López de Córdoba y Carrillo, Teresa de Cartagena and Isabel de Villena. All of them carry out their work in the fifteenth century. Their productions cover travel literature, autobiography, mystical and religious treatises. However, we are aware of the fact that, in the meantime, a large number of literate women have kept the flame alive and are also hopeful that, sooner or later, they can be brought to light. We are obviously talking about forgotten female writers, though not so much by the academic world, which in recent times has been making a great effort to recover their memory, but, rather, by society, where they are absolute strangers.

**Keywords:** Exocanonic Middle Ages, Literary Gender, Leonor López de Córdoba y Carrillo, Teresa de Cartagena, Isabel de Villena.

## **1. INTRODUZIONE**

L'obiettivo del presente saggio è quello di parlare di exocanone, ossia, di fornire una panoramica di opere o autori e/o autrici fuori dal canone che, tuttavia, possono arrivare ad assimilarsi e a modificare la cultura egemonica. Fanno parte di tale gruppo tutte quelle scrittrici che, nella propria epoca, sono state emarginate, silenziate o condotte verso l'oblio.

Quantunque i nomi degli scrittori del Medioevo ispano siano ben noti, si pensi a Gonzalo de Berceo, a Marqués de Santillana, a Juan Ruiz Arcipreste de Hita o a Don Juan Manuel, solo per citarne alcuni, sarà necessario rifuggire l'idea di apparente silenzio femminile in quanto il succitato periodo pullula di donne che hanno scritto, che hanno lasciato costanza tangibile delle loro vite, del loro vissuto e delle loro idee.

Si propone, pertanto, un breve viaggio attraverso la vita e le opere di tre donne: Leonor López de Córdoba y Carrillo, Teresa de Cartagena e Isabel de Villena. Le loro produzioni, datate XV secolo, abbracciano la letteratura di viaggio, l'autobiografia, i trattati di mistica e religione. Si è comunque coscienti del fatto che, nel frattempo, un gran numero di donne letterate abbia mantenuto viva la fiammella e si è, altresì, speranzosi del fatto che, prima o poi, possano essere portate alla luce.

Si fa diretto riferimento, quindi, a scrittrici ingiustamente dimenticate, forse non tanto dal mondo accademico, che negli ultimi tempi sta facendo un grande sforzo per riscattare la loro memoria, quanto dalla società, per la quale sono delle autentiche sconosciute.

## 2. LEONOR LÓPEZ DE CÓRDOBA Y CARRILLO

Leonor López de Córdoba y Carrillo nacque a Calatayud. Non si sa con esattezza l'anno della sua nascita, si pensa che possa essere avvenuta tra la fine del 1362 e l'inizio del 1363. Fu figlia di Martín López de Córdoba, maestro degli ordini di Calatrava e Alcantara, maggiordomo del re Pedro I de Castilla, e di Sancha Carrillo, nipote di Alfonso XI di Castilla.

Il padre concertò il suo matrimonio con Ruy Gutierrez de Hinesrosa, figlio di Juan Fernández de Hinesrosa, segretario personale del re don Pedro, al fine di amicarsi maggiormente con la famiglia reale. La posizione privilegiata nella quale si trovava la sua famiglia venne meno quando ascese al trono il re Enrique II de Castilla. A seguito della caduta in disgrazia della sua famiglia, lo stesso maestro Martín López de Córdoba fu giustiziato in pubblica piazza a Sevilla, per ordine del Re, nel 1371. Leonor e suo marito furono imprigionati nelle *Atarazanas Reales* di Sevilla e ivi rimasero fino al 1379, quando alla morte di

Enrique II furono sollevati dalla condanna e dal sequestro dei beni familiari e la nostra Leonor si trasferì a Córdoba dalla zia María García Carrillo.

20. Y después de la llegada de mi marido, de la que ya he hablado, se fue a casa de mi señora tía, que estaba en Córdoba, al lado de San Hipólito. Y a mí y a mi marido me acogió allí, en unas casas junto a las suyas. Y, como nos veía con poco descanso, le hice durante treinta días una oración a la Virgen Santa María de Belén: cada noche rezaba de rodillas trescientas avemarías para que pusiera en el corazón de mi señora el darme permiso para abrir un postigo por el que ir a sus casas. Y, dos días antes de acabar la oración, le pedí a mi señora tía que me dejase abrir ese postigo, para que no fuéramos por la calle a comer a su mesa entre tantos caballeros como había en Córdoba. Y su merced me respondió que le agradaba; y yo fui muy consolada.

21. Y cuando, al otro día, quise abrir el postigo, algunas de las que se habían criado en su casa le habían cambiado el corazón, para que no lo hiciese. Y sentí tal desconsuelo que perdí la paciencia; y la que más me llevó la contraria con mi señora tía, se murió en mis manos comiéndose la lengua.

30. Y, sin que sospecháramos nada, entró mi señora tía con sus hijas. Y yo me aparté a un local pequeño; y sus hijas, mis primas, no se entendían nunca conmigo porque su madre me trataba tan bien. Y a partir de entonces pasé tantas amarguras que no se podrían escribir.

37. Esa noche, cuando volví de enterrar a mi hijo, enseguida me dijeron que regresase a Córdoba. Y yo acudí a mi señora tía para ver si me lo mandaba ella. Ella me dijo: Sobrina señora, no puedo dejar de hacer lo que he prometido a mi nuera y a mis hijas, porque se han puesto todas de acuerdo; y me han afligido tanto para que os aparte

[5r] de mí, que se lo he otorgado; y no sé en qué le habéis enojado a mi nuera doña Teresa Fernández Carrillo, que os tiene tan mala idea. Y yo le dije, con muchas lágrimas: Señora, no me salve Dios si lo he merecido. Y así me vine a Córdoba, a mis casas (López de Córdoba y Carrillo, 2011).

Dal matrimonio con Ruy Gutierrez de Hinestrosa, concertato dal padre quando Leonor aveva appena 7 anni, nacquero quattro figli: Juan Fernández, primogenito, che morì a soli 12 anni; Gutierre Ruiz; Martín López, che fu prima religioso e poi abbandonò l'ordine per sposare Beatriz de Quesada e, infine, Leonor, sposata con Juan Alonso Pérez de Guzmán y Castilla, detto il *Póstumo*, figlio di Juan Alfonso Pérez de Guzmán y Osorio, I conde de Niebla.

Dopo la morte di Enrique III de Castilla soprannominato *El Doliente*, Leonor ottenne il favore della vedova Catalina de Lancaster, che reggeva il trono durante la minore età del figlio Juan II de Castilla, divenendo così la sua segretaria personale e la sua più intima consigliera. Il suo ruolo, non era di certo inferiore a quello ricoperto all'epoca da personaggi maschili come Beltrán de la Cueva o Álvaro de Luna. Leonor divenne una donna influente, la sua opinione negli affari politici era tenuta in conto al di sopra di quella di grandi nobili, prelati e universitari della corte e questo stato di grazia le permise di accumulare una considerevole fortuna.

L'arrivo a corte di Inés de Torres interruppe bruscamente il rapporto tra lei e la regina, il quale si concluse nel 1412. Leonor rimase a Córdoba lontana dalla corte, minacciata di essera mandata al rogo, ritirata da tutti gli incarichi di palazzo. Ivi morì tra il 3 e l'11 luglio del 1430.

La sua opera principale e per la quale è conosciuta sono le sue *Memorias*, dove racconta i fatti di cui lei e suo marito erano stati testimoni diretti. Si tratta di una scrittura notarile, di un breve racconto di nove pagine, che inizia con la tipica formula di *sepan cuantos esta escriptura vieren*, scritta in prima persona e, sebbene lei stessa affermi di essere l'autrice del testo, l'abbondanza dei termini legali e il tipo di documento spinge gli studiosi a considerare che sia stato scritto dal notaio stesso. Il documento originale, custodito nel convento di San Pablo, è andato perso quantunque, fortunatamente, se ne rinvenne una copia presso la Biblioteca Colombina di Sevilla.

Fu scritto dopo la sua caduta in disgrazia a corte, presumibilmente come un atto di devozione che pretende mostrare la forza della preghiera alla Vergine Maria. Ma è anche motivo di giustificazione per suo padre e le sue azioni. Ciò che

inizia come un atto di pietà diventa quindi una difesa della sua famiglia, ricordando al lettore che è nobile sia per via paterna che materna.

3. Por ende, sepan quantos esta escriptura vieren cómo yo doña Leonor López de Córdoua, fija de mi señor el maestre don Martín López de Córdoua e doña Sancha Carrillo, a quien dé Dios gloria e paraíso, juro por esta significanza de + en que yo adoro, cómo todo esto que aquí es escripto es verdad que lo vi y passó por mí. Y escriuolo a honrra y alabanza de mi señor Jesuchristo e de la Virgen Santa María, su madre que lo parió, por que todas las criaturas que estubieren en tribulazión sean ziertas que yo espero en su misericordia que, si se encomiendan de corazón a la Virgen Santa María, que Ella las consolará y acorrerá 2 como consoló a mí; y por que quien lo oiere sepan la relazió de todos mis hechos, e milagros que la Virgen Santa María me mostró. Y es mi yntenzión que quede por memoria. Y mandelo escreuir assí como vedes (López de Córdoba y Carrillo, 2011).

Il manoscritto è stato tradotto in varie lingue (inglese, italiano, tedesco e catalano). Il suo stile è straordinariamente libero, senza adorni e sicuro, adatto all'intensità del racconto che sta narrando. Al centro della storia si trova la stessa Leonor, circondata dalle donne della sua famiglia e la Vergine Maria nella quale Leonor ha riposto tutta la sua fiducia, rendendo il racconto una preziosa testimonianza dell'epoca che le toccò vivere. Si tratta di un testo autobiografico con una chiara intenzione di servire come documento notarile e con il proposito di essere presentato ai reali per recuperare i favori perduti. Ha dunque un duplice scopo: rivendicare l'onore della sua stirpe e richiamare l'attenzione della regina Catalina de Lancaster. Inoltre, per noi, le *Memorias* di Donna Leonor hanno una duplice particolarità all'interno del repertorio letterario castigliano, poiché non è solo la prima opera in prosa conosciuta composta da una donna, ma costituisce anche la prima manifestazione del genere autobiografico nella letteratura castigliana (Hinger, 2002-2003: 640). Si osservano nelle *Memorias* tutti gli elementi propri del genere autobiografico, in cui appaiono chiaramente rappresentate le cinque funzioni del testo, descritte da Brinker (1992) – cioè la funzione informativa, appellativa, di obbligo, di contatto, e

dichiarativa – evidenziando al di sopra di tutte la funzione informativa, confermando così l'intenzione dell'autrice di mettere a verbale la propria vita. Nel 2009, il romanzo storico, *La valida*, vincitore del III premio *Ateneo de Novela Histórica*, di Vicenta María de Márquez de la Plata y Ferrandiz rispolvera la figura di Leonor López de Córdoba y Carrillo mostrandone tutta la sua contemporaneità.

### 3. TERESA DE CARTAGENA

Teresa de Cartagena (1425-?) fu una religiosa e una scrittrice sorda spagnola. Le sue opere, *Arboleda de los enfermos* e *Admiración Operum Dey* sono in gran parte dovute alla sordità che ha colpito l'autrice tra il 1453 e il 1459.

Tale infermità, che l'aveva colpita da giovane in seguito ad una malattia, la conduce prima in un lento e sofferto isolamento dagli uomini e, poi, destato l'"orecchio dell'intelligenza" (*Arboleda de los Enfermos*, p. 44), alla scoperta del mondo dell'interiorità e della trascendenza (Turco, 2019).

È ritenuta la prima scrittrice mistica in spagnolo e il suo *Admiración Operum Dey* è considerato il primo testo femminista scritto da una donna spagnola<sup>1</sup>.

Per alcuni autori, Teresa fu una convertita di origine ebraica, appartenente alla potente famiglia castigliana di Santa María de Cartagena. Suo nonno, Rabbi Selomó ha-Levi, si convertì al cristianesimo intorno al 1390 e fu battezzato come Pablo de Santa María, diventando vescovo di Burgos nel 1414.

Teresa entrò nel monastero francescano di *Santa Clara* a Burgos intorno al 1440, senza che la sordità si fosse ancora manifestata. Nel 1449 fu trasferita al monastero di *Santa María la Real de Las Huelgas*, appartenente all'ordine del Cister. Il suo ingresso in questo monastero sarebbe dovuto a una strategia politica familiare motivata dall'ostilità delle francescane nei

---

<sup>1</sup> Per uno studio approfondito sui differenti periodi della scrittura di genere durante il *Siglo de Oro*, si veda Baranda Leturio (2005: 123-174). La studiosa dirige altresì il progetto di ricerca *BIESES*, punto di riferimento del tema trattato in questo breve saggio attraverso la sua website (<http://www.bieses.net>).

confronti delle suore convertite. Nel monastero *Las Huelgas* venne dichiarata la sordità di Teresa de Cartagena.

Scrisse in spagnolo un trattato sui benefici spirituali della sofferenza fisica intitolato *La arboleda de los enfermos*. Quando scoprì che le autorità dell'epoca ritenevano che quest'opera fosse di tale qualità che doveva per forza essere scritta da un uomo sotto pseudonimo femminile, Teresa de Cartagena si affrettò a scrivere un altro libro, questa volta in difesa del ruolo letterario delle donne, *Admiración Operum Dei*.

Così Teresa de Cartagena si unisce al canone medioevale di scrittrici femministe accanto a Hildegard von Bingen e Christine de Pisan. Le sue opere sono semiautobiografiche e testimoniano l'autentica voce della donna medioevale, il che costituisce una vera rarità nelle opere medioevali.

Entrambe le opere sono state conservate in un solo codice copiato da Pero López de Trigo nel 1481, e conservato nella Biblioteca de *El Escorial*<sup>2</sup>.

Il primo libro di Teresa si concentra su un pubblico femminile più ampio. Tuttavia, il genere della *consolatio* o consolazione era solito essere scritto da uomini e si rivolgeva a un pubblico maschile; per umiliarsi strategicamente di fronte ai suoi lettori maschili, l'autrice ribadisce la debolezza del suo intelletto

E como la baxeza e grosería de mi mugeril yngenio a sobir más alto non me consienta [...] e non tanto me plaze ser estudiosa en ynquirir o buscar graciososa eloquencia, quanto deseosa de manifestar a los que saberlo quisieren aquello que en mí manifestado paresçe, <que> ha fin que como yo lo conozco, lo conozcan todos (Cartagena, 1967: 38-39).

Nonostante questa strategia, i suoi lettori rifiutarono ancora l'opera di Teresa, accusandola di plagio, come menzionato in precedenza, motivo per cui in risposta a questa critica compose *Admiración operum Dei*, sostenendo che se Dio creò l'uomo con la facoltà di scrivere, potrebbe aver fatto anche la donna con quella stessa facoltà.

---

<sup>2</sup> Texto-tipo en manid 1464 MS: San Lorenzo de El Escorial: Monasterio, h.III.24. Pedro López del Trigo, 1441ca.-1460ca. Teresa de Cartagena, Arboleda de los enfermos, escrito 1450 a quo-1460ca. ad quem, 1r-49v.

Espone che se Dio concede questo dono all'uomo, può anche dare il dono alla donna:

los que agora son maestros, en otro tienpo fueron diçipulos, e aquellos cuyos diçipulos fueron, otro maestro los mostró. E asý enseñando los unos a los otros e aprendiendo, son venidas las çiençias a las manos de aquellos que agora las tienen e saben, pero [si] bien hazen la pesquisa, [f]allaremos que asý la sabiduría como la yndustria e graçia para la mostrar e aprender, todo desç<i>endió e desçiende de u[n]a fue[n]te, ca el Señor de las çiençias, Dios solo es (Cartagena, 1967: 127).

Pues la yspirençia me faze çierta e Dios de la verdad sabe que yo no ove otro Maestro ni me consejé con otro algund letrado, ni lo trasladé de libros, como algunas personas con maliçiosa admiración suelen decir. Mas sola esta es la verdad: que Dios de las çiençias, Señor de las virtudes, Padre de las misericordias, Dyos de toda consolaçión, el que nos consuela en toda tribulaçión nuestra, Él solo me consoló, e Él solo me enseñó, e Él solo me leyó (Cartagena, 1967: 131).

E syn dubda, mayor ofensa que reverençia fazemos a Dios quando creemos que un onbre umano puede enseñar a otro qualquier çiençia, e dubdamos quel Señor de las çiençias no lo puede enseñar a quien quisiere [...]; pero lo que digo e quiero dezir es esto: que la çiençia e sabiduría que Dios enseña e enseñará a qualquier varón o enbra que con amor e reverençia e humilldad viniere a su escuela, es tal e de tal calidad [...] (Cartagena, 1967: 127-128).

Pertanto, la critica dei suoi oppositori metterebbe in discussione l'autorità di Dio nel concedere doni e, di conseguenza, lo offenderebbe. Per illustrare questo punto fa uso di varie immagini e riferimenti: la storia biblica di Giuditta, che uccise Oloferne dopo che tutto un esercito di uomini non riuscì a farlo.

Inoltre, pone enfasi sul lavoro casalingo delle donne. Secondo Teresa, la tranquilla e spirituale vita interiore della casa, in contrasto con il mondo esterno combattivo dell'uomo, costituisce un luogo di riflessione e di crescita intellettuale.

ca asý como las henbras estando ynclusas dentro de las puertas de su casa se exerçen en sus propios e onestos ofiçios, asý el

entendimiento, retraydo de las cosas de fuera y ençer[r]ado dentro de las puertas de la secreta cogitaçión, se exerçe [con] más vigor en su propio ofiçio. Mas <de> aquel entendimiento [que] anda vagando fuera de la posada [o] estudio ynterior [e] se enbuelve mucho a menudo en las negoçiaçiones mundanas, él por esta causa no vale más, e su hazienda, que es el ánima, vale m[en]os (Cartagena, 1967: 1338).

Con sottigliezza usa un argomento femminista per respingere la comune idea medievale che la donna fosse il sesso debole e previsto da Dio esclusivamente per la riproduzione e per avere un ruolo puramente passivo.

#### 4. ISABEL DE VILLENA

Elionor Manuel de Villena conosciuta come Isabel de Villena (Valencia, 1430-1490) fu una poetessa e prosista spagnola, considerata la prima scrittrice conosciuta in lingua valenciana.

Isabel de Villena seguì una vita di contemplazione e di spiritualità, che la portarono a scrivere, secondo quanto emerge dalle cronache dell'epoca, diversi trattati sulla vita religiosa. Di tutti questi si è conservata solo un'opera che gli è valsa un riconoscimento universale, la *Vita Christi*, grazie all'intervento postumo della sua succeditrice, suor Aldonça de Montsoriu, che le succedette come badessa del convento della *Santísima Trinidad de las Clarisas* di Valencia, la quale pubblicò la prima edizione nella stessa città nel 1497. Poco si sa sulle altre opere, ma si dice che scrisse diversi trattati e un'opera mistica, lo *Speculum Animae*, di cui l'ultima notizia risale al 1761, ma che oggi rimane persa.

Si pensa anche che Isabel ebbe occasione di condividere le sue idee letterarie con Jaume Roig, che allora era medico dello stesso convento, e alcuni studiosi hanno voluto vedere nella *Vita Christi* una risposta alla misoginia dell'autore di *Espill* o *Llibre de les dones*.

Altri poeti contemporanei la nominano o le dedicano le loro opere, come Miquel Miquel Peres, Jaume Peres, Bernat Fenollar y Pere Martines, ciò ci dà l'idea del suo prestigio tra gli autori che l'hanno circondata.

*Vita Christi* è un racconto sulla vita di Gesù Cristo scritto con lo scopo di illustrare le suore del suo convento. L'opera si concentra sulle donne che hanno circondato la vita di Cristo: Sant'Anna, la Vergine Maria e Maria Maddalena vengono presentate come donne, nonne, madri e vivono la vita di Cristo come donne normali, con sentimenti umani.

L'autore sottolinea come le donne siano virtuose, coraggiose, autentiche, capaci di grandi sacrifici, gentili, salde, caritatevoli, e come lo siano più degli uomini:

E vós. Senyor, sou aquell qui have elegit les coses flagues del món, ço és les dones, per posar en elles l'amor vostra, a gran confusió dels cavallers mundanals, qui açò atènyer no han pogut (Villena, 1992: 178).

E anche quando Gesù porta la croce dice:

Tots eren moguts a pietat, especialment les dones, qui per natura són molt pus caritatives e piadoses que els hòmens, segons posa un doctor dient: que les dones naturalment són piadoses e acompanyades de molta clemència, són refugi e consolació als malais e tribulats (Villena, 1992: 284).

Gesù fa miracoli specialmente alle donne perché le preferisce agli uomini. Così guarisce una fanciulla, figlia del principe della sinagoga, e non per le suppliche del padre, ma

especialment que la curació demanada havia d'èsser feta en dona, qui la sabría reconèixer e estimar e molt regraciar, en tant que la ferventíssima fe sua satisfaria a la poca e curta creença de son pare (Villena, 1992: 164).

Rivolgendosi alla donna che aveva vissuto sottomessa per diciotto anni, dice:

E sa clemència, moguda de molta pietat, mostrand-se singularment parcial e favorable a les dones, no esperà que fos suplicat ni demanat per la dita dona, ans, ab molta amor e familiaritat, la cridà, manant-la venir davant si, e dix-li, ab molta dolçor (..•): “Oh, dona! Hages infinit goig, que sols per ésser

dona no vull que lo diable, qui t'ha procurat aquesta malaltia, haja tans ta potestat en tu de tenir-te així lligada, car ell serà confús per les dones e no elles per ell" (Villena, 1992: 208).

Attualmente, come onorificenza e come parte dello sforzo di recuperare la sua memoria, nella città di Esplugues de Llobregat, in provincia di Barcellona, esiste una scuola che porta il suo nome. Nel 2007, il *Ministerio de Fomento* battezzò con il suo nome il *Sasemar 101*, uno dei suoi aerei di pattugliamento marittimo, appartenente alla *Sociedad de Salvamento y Seguridad Marítima*. A Valencia c'è anche un istituto di istruzione secondaria nella Malvarrosa che porta il suo nome, *IES Isabel de Villena*.

## 5. CONCLUSIONI

Quando si pensa al Medioevo, non si è soliti ricordare nomi femminili. Forse ci viene alla mente in un passato ormai remoto quello di Egeria, pellegrina del IV secolo, della cui opera potremmo dire che chiude la letteratura latina ispanica (Bartolotta e Tormo-Ortiz, 2018). E nel mezzo, tra l'opera di Egeria e quella delle altre scrittrici di cui abbiamo parlato scorgiamo più di mille anni di assenza di notizie. Sono mille anni intensi e pieni di importanti cambiamenti sociopolitici e linguistici: la caduta dell'Impero Romano, il passaggio dei regni visigoti, la conquista araba della Penisola e la Riconquista cristiana, regine e re, cambiamenti sociali e politici, tempo di oscurità e splendore allo stesso tempo. Dal punto di vista linguistico, il latino di Egeria diventerà il castigliano di Leonor de Castilla o il valenciano di Isabel de Villena.

E sorge la domanda che ci ha portato a questo punto: ci sono state altre donne autrici tra Egeria e le dame del XV secolo? La risposta dovrebbe essere un chiaro sì. Siamo sicuri che gli *scriptoria* siano stati pieni di suore che scrivevano nei conventi, che nei castelli, le notti siano state animate da trovatrici, come in Occitania e, naturalmente, che le donne del villaggio abbiano creato canti e poesie... Il problema è che queste informazioni non ci sono arrivate o sono ancora nascoste negli archivi e nelle biblioteche, aspettando che una nuova generazione di ricercatrici

e ricercatori le faccia uscire allo scoperto e colmino questa lacuna nella nostra storia letteraria. Abbiamo quindi bisogno di ulteriori ricerche.

Stiamo parlando di scrittrici dimenticate, forse non tanto dal mondo accademico, dove negli ultimi tempi si sta facendo un grande sforzo per recuperare la loro memoria, ma dalla società, dove sono delle autentiche sconosciute.

Un'ultima riflessione: donne del calibro di quelle che abbiamo qui presentato non spuntano dal nulla. Sono eccezionali, certo, in un ambiente che le protegge, le incoraggia e le sostiene. Donne e uomini se ne prendevano cura e vegliavano su di loro, e da loro hanno imparato e ne sono diventate eredi. Forse il caso di Egeria e del suo circolo è paradigmatico.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Baranda Leturio, N. (2005). *Historia de las escritoras de la Edad Media al Siglo XVIII (una propuesta programática)*. Madrid: Arco Libros.
- Baranda Leturio, N. (2015). Nombres aniquilados: publicaciones femeninas y lectores. *Criticón (Revue consacrée à la littérature et à la civilisation du Siècle d'Or espagnol)*, 125, pp. 65-77.
- Bartolotta, S. e Tormo-Ortiz, M. (2018). Relato de un viaje de una mujer llamada Egeria. En S. Velázquez García e M. Bianchi (a cura di). *Personajes femeninos en tránsito. Reescrituras y diásporas. Un acercamiento multidisciplinar* (pp. 13-36). Madrid: Ediciones Visor.
- Brinker, K. (1992). *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*. Berlino: Erich Schmidt Verlag.
- Cabrera Sánchez, M. (2001). El destino de la nobleza petrística: la familia del maestro Martín López de Córdoba. *En la España Medieval*, 24, pp. 195-238.
- Cantavella, R. (2000). Isabel de Villena. En I. M. Zavala (a cura di), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. 6 (pp. 40-50). San Juan: Universidad de Puerto Rico.

- Cantera Burgos, F. (1952). *Alvar García de Santa María y su familia de conversos: Historia de la judería en Burgos y de sus conversos más egregios*. Madrid: Instituto Arias Montano.
- Cartagena, T. de (1967). *Arboleda de los enfermos. Admiración operum Dey*, a cura di L. J. Hutton, vol. anejo 16. Madrid: Aguirre.
- Cartagena, T. de (1998). *The Writings of Teresa de Cartagena: Translated with Introduction, Notes, and Interpretive Essay*. Trad. D. Seidenspinner-Núñez. Cambridge: D.S. Brewer.
- Castro Ponce, C. E. (2001). *Teresa de Cartagena. Arboleda de Los Enfermos. Admiración Operum Dey. Edición Crítica Singular*. PhD Diss, Brown University.
- Cortés Timoner, M. M. (2004). *Teresa de Cartagena, primera escritora mística en lengua castellana*. Malaga: Universidad de Málaga.
- Echegaray, E. (2000). Teresa de Cartagena. In S. Tavera (a cura di), *Mujeres en la Historia de España. Enciclopedia biográfica*. Barcellona: Planeta De Agostini.
- Fernández Álvarez, M. (2002). *Casadas, monjas, rameras y brujas. La olvidada historia de la mujer española en el Renacimiento*. Madrid: Círculo de Lectores.
- Fuster, J. (1968). Jaume Roig i sor Isabel de Villena En J. Fuster (a cura di), *Obra completa*, 1 (pp. 175-210). Barcellona: Edicions 62.
- Hinger, B. (2002-2003). En torno a las memorias de Leonor López de Córdoba: una aproximación lingüística. *Acta Historica et Archaeologica Medievalia*, 23/24, pp. 629-644.
- Lopes Guimarães, M. (2015). As memórias de D. Leonor López de Córdoba (1362/63-1430): uma poética do não esquecimento. *Mirabilia: Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval*, 21, pp. 151-164.
- López de Córdoba y Carrillo, L. (2011). *Memorias [1401/1404]*, (introducción, ed. crítica, versión al español, estudio histórico-biográfico y otras herramientas secundarias, al cuidado de M. M. Rivera Garretas). Biblioteca Virtual de investigación Duoda (BViD). [Obra multimedia].
- Malczynski, M. (1997). Nuevas copias manuscritas de Las Memorias de Leonor López de Córdoba. En A. Arteaga (autore) e M. Venier (a cura di), *Varia lingüística y literaria: 50 años del CELL: II. Literatura de la edad media al siglo XVIII* (pp. 53-80). Città del Messico: Colegio de México.

- Márquez de la Plata e Ferrandiz, V. M. (2009). *La valida*. Siviglia: Algaida Editores.
- Riquer, M. de (1980). *Història de la Literatura Catalana*, III. Barcellona: Ed. Ariel.
- Rivera Garretas, M. M. (2003). Egregias señoras, nobles y burguesas que escriben. En A. Caballé (a cura di), *La vida escrita por las mujeres*, tomo I (pp. 33-41). Barcellona: Círculo de Lectores.
- Sánchez Dueñas, B. (2014). Desde los márgenes del poder: las “Memorias” de doña Leonor López de Córdoba. *Andalucía en la historia*, 45, pp. 48-51.
- Turco, I. (2019). Teresa di Cartagena. *Enciclopedia delle Donne*. Recuperado de <http://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/teresa-di-cartagena/> [Fecha de consulta: 31/10/2019].
- Twomey, L. K. (2016). Isabel de Villena: Prayer and Franciscan Spirituality. *Mirabilia: Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval*, 22, pp. 176-200.
- Villena, I. de (1992). *Vita Christi*, 2 vols., a cura di Josep Almiñana Vallés e Joan Costa Català. Valencia: Ajuntament de València.



**DIARIES AND PAINTINGS ON THE MARGINS:  
HELEN GRAHAM'S ARTISTIC RESISTANCE  
TO ABUSE IN ANNE BRONTË'S  
*THE TENANT OF WILDFELL HALL* (1848)  
DIARIOS Y LIENZOS EN LOS MÁRGENES:  
LA RESISTENCIA ARTÍSTICA  
DE HELEN GRAHAM AL ABUSO  
EN *LA INQUILINA DE WILDFELL HALL* (1848)  
DE ANNE BRONTË**

Marta BERNABEU  
*Universidad de Salamanca*

**ABSTRACT**

Cultural representations of the Brontë sisters generally favour Charlotte Brontë's *Jane Eyre* and Emily Brontë's *Wuthering Heights* (1847). However, recent scholarship such as Samantha Ellis' *Take Courage: Anne Brontë and the Art of Life* (2017) attempts to vindicate the revolutionary nature of the apparently most quiet and religious sister, as well as the modernity of her works, in particular *The Tenant of Wildfell Hall* (1848). Considered a proto-feminist text (Berry, 1996: 45), *The Tenant* narrates the story of a woman, Helen Graham, who abandons her husband due to his ill-treatment of her and starts a new life as a painter with her infant son in a society that sees her as an outsider. Helen Graham's story is especially significant because she progressively builds her determination and resistance from emotion by gathering her feelings in a diary and using them to find the agency to act upon her marginal situation. As Clementine Sykes points out, it is indeed through Helen's account of her story that the reader comes across "the female's realization of her own oppressed state" (2013). What is more, Helen not only collects her emotions in her diary, but she also confronts them through her role as an artist, which also allows her to explore the possibility of independence from her husband and defend her position at the threshold of society. Therefore, the

main aim of this paper is to show the extent to which Helen's role as an artist and a writer on the margins of society is key to the personal assessment of her affective life, allowing her to make a living outside her abusive marriage.

**Keywords:** Anne Brontë, *The Tenant of Wildfell Hall*, affect, diary writing, on the margins.

## RESUMEN

Representaciones culturales de las hermanas Brontë tienden a expresar una marcada preferencia por *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë, y *Cumbres Borrascosas* (1847), de Emily Brontë. Sin embargo, estudios recientes como *Take Courage: Anne Brontë and the Art of Life* (2017), de Samantha Ellis, intenta reivindicar la naturaleza revolucionaria de la hermana más aparentemente reservada y religiosa, al mismo tiempo que la modernidad de sus trabajos, en particular de *La inquilina de Wildfell Hall* (1848). Considerado un texto proto-feminista (Berry, 1996: 45), *La inquilina* narra la historia de una mujer, Helen Graham, que abandona a su maltratador marido y empieza una nueva vida como artista con su hijo pequeño en una sociedad que la ve como una forastera. La historia de Helen Graham es especialmente significativa debido a cómo, progresivamente, construye su determinación y resistencia desde la emoción reuniendo sus sentimientos en su diario y usándolos para tomar las riendas de su situación marginal. Como Clementine Sykes señala, la perspectiva que proporciona Helen con su narración es de hecho lo que conduce al “descubrimiento de la mujer de su propio estado de opresión” (2013), del que los lectores son también partícipes. Es más, Helen confronta esta situación a través de su papel como artista, el cual le permite independizarse de su marido y defender su posición en el umbral de la sociedad. Por lo tanto, el objetivo principal de este artículo es discernir en qué medida el papel de Helen como artista y escritora en los márgenes de la sociedad es clave en el análisis personal de su vida afectiva, ayudándole a conseguir salir de su matrimonio abusivo.

**Palabras clave:** Anne Brontë, *La inquilina de Wildfell Hall*, afecto, escritura de diarios, en los márgenes.

## 1. INTRODUCTION: ANNE BRONTË'S QUIET REVOLUTION

The Brontë sisters have, to a certain extent, traditionally occupied a privileged position in literature, at least in comparison to other women writers before them. Of the three sisters, it is Charlotte who is reputed to be the most canonical thanks to her incredibly well-received novel *Jane Eyre* (1847), followed by Emily Brontë's *Wuthering Heights* (1847). For that matter, Emily Brontë's tale, despite still provoking outrage in our times<sup>1</sup>, is regarded as one of the finest masterpieces of the English language, and rightly so. In comparison, Anne Brontë, "the quiet one" (Summers, 2003: 85), has been generally underrated and understudied. Analyses of her novels, *Agnes Grey* (1847) and *The Tenant of Wildfell Hall* (1848), have been scarce, even though *The Tenant* was initially compared to *Wuthering Heights* due to its coarse depiction of violence and abuse. In this context, if Anne Brontë's works are to be considered *exocanonical*<sup>2</sup>, then modern discussions of them should aim to create a new paradigm that highlights their relevance and their revisionist potential for their own sake and in view of the literary canon. One of the reasons why Anne Brontë has been deemed as less of a skilful or creative writer is because, from the beginning, readership and scholarship alike have established that both *Agnes Grey* and *The Tenant* have didactic purposes. As Mary Summers maintains, *Agnes Grey* "could easily have been entitled *How to succeed as a Governess, Wife or Parent*, for the main thrust of Anne's argument is directed at those holding parental responsibility" (2003: 87). The problem that comes with this particular branding of novels is that it

---

<sup>1</sup> *Wuthering Heights* was initially considered outrageous by Victorian readers, who regarded its characters as brutal and savage-like (see Melvin R. Watson, 1949. *Wuthering Heights and the Critics. The Trollopian*, 3(4), 243-263), even claiming that Emily Brontë's imagination was "inhuman" (G. K. Chesterton, as cited in Hafley, 1958: 202). Nowadays, although general opinion favours Brontë's novel, there are still some critics who echo the Victorians by arguing that the story is "toxic" (Anderson, 2018) and nothing more than a "hot mess" (Hughes, 2018).

<sup>2</sup> *Exocanonical* is a term first coined in Spanish (*exocanónico/a*) by Daniel Escandell in 2017 to refer to those authors and works traditionally placed outside the literary canon in his article "Prado Without Ríos: Spaces in the Metaliterary Canon of Memory Narrative" (2017).

disregards their creative value, presenting them to the world as manuals of conduct, rather than artistic creations. Nevertheless, despite these hindrances, it is safe to say that there is a growing interest in Anne Brontë's figure and works nowadays, whose purpose is to study Brontë's novels in their own right and also in the light of her sisters' production.

In this context, Marianne Thormählen argues that *The Tenant* is neither a moral nor a religious manual, but "a blend of light and darkness, of hope and despair, of pain and comfort" (17). Considered a proto-feminist text (Berry, 1996: 45), *The Tenant* narrates the story of a woman who flees from an abusive marriage and starts a new life as a painter with her five-year-old son in a society that sees her as an outsider. Helen Huntingdon when married, she adopts her mother's maiden name after moving to the mansion of Wildfell Hall. Being Mrs Graham and the tenant of Wildfell Hall provides her with an identity which is surrounded by a halo of mystery for those who become acquainted with her. Among them, a gentleman called Gilbert Markham, who forms a friendship with Helen, expresses his interest in knowing Helen's story from herself, an opportunity that the judgemental village folk are unwilling to concede her. Thus, Helen shows him her diaries, in which she recorded her excruciating time while married to Arthur Huntingdon, in an attempt to make Gilbert empathise with her but, more importantly, own her story<sup>3</sup>. In fact, Helen Graham's tale is especially significant because she progressively builds her determination and resistance from emotion by gathering her feelings in her diary and letters to her brother and using them to find the agency<sup>4</sup> to act upon her marginal situation.

---

<sup>3</sup> Helen's diary and letters are framed by Gilbert's narration, which is presented in an epistolary form. Jan B. Gordon maintains that "Anne Brontë's *The Tenant of Wildfell Hall* quickly calls attention to itself as the longest single-narrative, enclosing epistolary novel of the nineteenth century" (1984: 719). As Gordon defends, the multiple narratives embedded in *The Tenant* – Helen's diary, her correspondence with Gilbert and her brother, Gilbert's letters, Helen's exegesis of the Bible and even the "community gossip" – seem to be "competing for our attention," whilst provoking a sense of otherness in the reader (719).

<sup>4</sup> "Agency" here is understood as both an "action or intervention producing a particular effect" and "a thing or person that acts to produce a particular result" (Oxford University Press, 2019). Coming from Latin, *agentia*, from agent-"doing," can thus mean the capacity to act that a person holds or is able to develop.

What is more, Helen not only collects and reflects on her emotions in this diary, but she also confronts them through her role as an artist, which also allows her to explore the possibility of independence from her husband. Therefore, the main aim of this paper is to show the extent to which Helen's role as an artist and a writer on the margins of society is key to the personal assessment of emotions or affects<sup>5</sup> that leads her to construct a life of her own. To that purpose, this paper will be in direct dialogue with previous discussions of female artistry and narrative decisions in *The Tenant of Wildfell Hall* held by scholars such as Nicole A. Diederich, Lidan Lin, and Antonia Losano. The first section will briefly address the representation of Helen's role as an artist at the threshold of society in Brontë's novel. Then, the second part will explore how diary writing and painting, allow Helen to assess her emotions in a way that reinforces her self-affirmation and determination. Finally, the conclusion will deal with how the character of Helen Graham participates in an outsidership that has been traditionally associated with her sisters as well.

## 2. OUTSIDERNESS, ARTISTRY AND INDEPENDENCE IN *THE TENANT OF WILDFELL HALL*

Gossiping about Helen Graham, Gilbert's mother tells him: "Well! I always thought there was something odd about her – You see what it is for women to affect to be different to other people" (1848/2001: 70). This moment especially encapsulates the general atmosphere of *The Tenant*, whose protagonist defies the nineteenth-century expectations imposed on women by using her artistry as a means of independence after she decides to leave her abusive marriage. Her husband, Arthur Huntingdon, turns out to be a misogynistic alcoholic that abuses and repeatedly cheats on her, providing a dangerous role-model for their child.

---

<sup>5</sup> There are some affect scholars that distinguish affect from emotion. This discussion, however, follows Ben Anderson's claim that "in practice affect, feeling and emotion are indistinguishable [...] affects and emotions are always – already entangled with one another in encounters – encounters that mix and render indistinguishable the personal and impersonal" (2014/2016: 84). Henceforth, both terms will be used interchangeably.

Consequently, she has to hide the fact that she is a married woman in her new home, which further adds a halo of mystery around her, and contributes to others seeing her as an outsider. In addition, it is worth mentioning that Helen's property was lawfully her husband's and, once she runs away with their child, she needs to support herself<sup>6</sup>. Therefore, she becomes the ultimate outsider, a woman painter on the margins of society, in order to survive and provide a better life for her son. Apart from standing in this position at the threshold in many senses, Helen's own feelings of outsidership can be said to be first acknowledged through the realisation of her own contradictory emotions and actions. In that respect, it is true to say that Anne Brontë confers her heroine some contradictions. These contradictions are evident in the way that Brontë handles Helen's motives for escaping her oppressive situation and the choices she makes. Lin considers that some of these choices, such as having Helen assist her dying husband at the end of the novel, weaken the feminist discourse of the story. Despite portraying her, in Lin's opinion, as "a feminist heroine" that eventually succeeds in standing up to patriarchal oppression in some manner, "on the other hand, she arranges for Helen to return to Grassdale later in the novel, sending her back to the Victorian snare of women from which she formerly escaped" (2002: 134). Be that as it may, Helen does stand up for the abuse she is suffering and manages to be independent by resorting to artistic production.

In this respect, Kathleen Miller highlights *The Tenant's* connection with *Jane Eyre*, stating that both Helen and Jane's stories "suggest that acknowledging and embracing female artistry proves economically and socially liberating for women" (2010: 249) and, as it will be shown, it proves emotionally liberating as well. Hence, Diederich's claim that "as self-defined widow and artist, Helen now paints for far more utilitarian purposes than self-expression of inner emotions, as the titles of

---

<sup>6</sup> What is more, Joan Bellamy declares that "Helen, in retaining the money she earns is acting illegally because a wife's earnings were the property of the husband; they legally belonged to Arthur. So not only has the stolen his son, she has stolen his money too" (2005: 256). Therefore, Helen's outsidership, especially in its legal aspect, can be seen as integral to her survival outside the marriage.

her paintings suggests. She paints to survive” (2003: 31) appears to forget the crucial role that affect and its agency play in the artist’s role and vice versa. However, as Carmen Pérez Ríu puts forward, it is crucial to take into account how “it was still very difficult for a woman at the time to establish herself in the trade” (2015: 49). Among other obstacles, Germaine Greer identifies family constraints, marriage, humiliation by male critics and society in general, and disappearing works that were attributed to male partners or not recorded in history (as cited in Pérez Ríu, 2015: 49). Helen repeatedly portrays her art as a creative craft, a thought-out process that requires as much talent as work and affective reflection as her diary demands. This vindication of the effort she puts into it seems to fight back the idea of women’s art as a mere copy of their surroundings or product of a wild imagination, for which they are prone to be humiliated. Moreover, throughout *The Tenant*, the reader participates in Helen’s perceptive and resilient discourse, whose defensiveness progressively gives way to an artistic and personal agency that is perceived as revolutionary and odd by other characters. Samantha Ellis titles the chapter devoted to the discussion of *The Tenant* as “Helen: or how to be the artist of your own life” (2017: 255). This further illustrates how contemporary perceptions of *The Tenant* acknowledge the affective power of art in her life and its liberating potential.

### **3. OF DIARIES AND PAINTINGS: AFFECTIVE AGENCY IN *THE TENANT***

As a matter of fact, it is through the affective force propelled by art and writing that Helen is able to find a space for reflection to realise her oppressed state. Losano, talking about Anne Brontë’s drawing “Woman gazing at sunrise over a seascape” (1839), attempts to do the painting a favour by not seeing it as “an ideal image [...] of Anne Brontë’s emotional life” but as “an exercise in *looking*, in planning artistic endeavour rather than in simply dreaming of love and far-off lands” (2003: 41). The issue with this statement is that it illustrates how there is still an identification in people’s imaginings between having an “emotional life” with “dreaming of love and far-off lands”, while

emotion – affect, what “affects” us, what comes near us – goes beyond this kind of associations. It is indeed a way of *looking* taking into account the intersectionality of the bodies<sup>7</sup>. Diederich puts forward that “in addition to revealing Helen’s true desires, the self-expression of her artwork also defines her as an artist. That she puts so much of herself into her paintings and drawings attests to this self-definition” (2003: 26). Here, Diederich identifies how writing and painting, overall artistic endeavours, contribute to the formation of identity, which is intrinsically related to affect, and which is a necessary step to the grasping of self-power and determination from realisations such as the subsequent one, recorded in her diary: “little real sympathy there exists between us; how many of my thoughts and feelings are gloomily cloistered within my own mind; how much of my higher and better self is indeed unmarried – doomed” (1848/2001: 191). This grasping of power and determination is, therefore, the affective agency that comes from both the suffering she experiences in her situation and her desire to move past it, as well as to transgress the social boundaries that normalise her oppression. On this matter, Ahmed defends that “to suffer can mean to feel your disagreement with what has been judged as good. Given this, suffering is a receptivity that can heighten the capacity to act” (2010: 210). Likewise, Anthony O’Shea mentions that Julia Kristeva “figures desire as an immanence that is so excessive that we are forced to act” (2002: 932), concluding himself that “transgression thus follows self-affirmation” (936). Accordingly, by keeping a record of these affects and revisiting them, Helen equips herself with the necessary tools for self-affirmation and its capacity for defiance.

---

<sup>7</sup> It should be made clear that affect here is not understood as traditional nineteenth-century emotionality or sentimentality, but as the force encompassing the mental and physical processes and their resulting emotions, that can be in turn seen as agency or even bodily determinations. In fact, Anne Brontë’s preoccupations with affect and agency resonate with those of her sisters, whose protagonists redefined the connotations of affect as going beyond sentimentality and constituting the *overdetermination* of the bodies, the different “planes of experience that intersect” (Brown and Tucker, 2010: 233) or “the drama of contingency” (Ahmed, 2010: 22); that is, what makes us and moves us in body and mind.

Thematically different from *The Tenant*, Anne Brontë's *Agnes Grey* presents a similar journey to self-knowledge in the portrayal of the heroine's affective life:

When we are harassed by sorrows or anxieties, or long oppressed by any powerful feelings which we must keep to ourselves, for which we can obtain and seek no sympathy from any living creature, and which yet we cannot, or will not wholly crush, we often naturally seek relief in poetry – and often find it, too – whether in the effusions of others, which seem to harmonise with our existing case, or in our own attempts to give utterance to those thoughts and feelings in strains less musical, perchance, but more appropriate, and therefore more penetrating and sympathetic, and, for the time, more soothing, or more powerful to rouse and to unburden the oppressed and swollen heart (1847/1999: 113).

In this excerpt, Agnes Grey ponders about how creative expression, in this case poetry, not only can be used to “seek relief,” and can also be key to “give utterance” to one's thoughts and feelings in order to “rouse and unburden” the individual. She then adds that “[she] still preserve[s] those relics of past sufferings and experience, like pillars of witness set up in travelling through the vale of life, to mark particular occurrences” (113). Similarly, as Elizabeth Leaver points out, “the worst and most painful experiences in Helen's tale are conveyed through frequent entries in her diary” (2007: 239) and can be seen both as confronting the reader and Helen herself, who seems blind to her husband's abuse at the beginning, and only decides to act upon this situation after an exhaustive recording of his mistreatment of her and their infant son and the feelings that arise in her. Therefore, it can be said that her diary and paintings help her build a resilient attitude through the continuous marking of particular occurrences that Agnes Grey talks about. Nonetheless, for Ellis, Helen is a very different heroine from Agnes, since Mrs Graham is “a woman who longs to be open and honest” (2017: 261). For instance, Helen writes of Arthur Huntingdon that “[she] would not submit to be tyrannized over those bright, laughing eyes” (1848/2001: 124) in the same diary entry in which she declares that she cannot hate him although she tries. This inconsistency, far from evidencing how Anne Brontë

makes a disservice to her character, emphasises the deepness of the emotional complexity that Helen goes through and positions her against the role of the moral heroine.

In addition to *Agnes Grey*'s observations on art and affect, another Brontëan work is renowned for being concerned with female artistry almost in the same way as *The Tenant*, and that is Charlotte Brontë's *Jane Eyre*. Contrary to other Charlotte Brontë's novels where the heroine is physically and emotionally starved, Jane Eyre "finds sustenance in her artistic imagination" (Kathleen Miller, 2010: 255), just as Helen does in her writing and painting. Moreover, the newfound sustenance that comes from self-expression and creative labour is precisely what makes Jane Eyre stand out as a symbol of "female agency and self-actualization" that subverts the notion of the female gothic as promoting female submission (251). Furthermore, it shares with *The Tenant* an ambivalence that expresses how the heroines are confronted with the social and personal impulses. Both Jane Eyre and Helen Graham ultimately represent the artist's essence, the unequivocally visionary type that is also plagued and confronted by their own moral, political and affective contradictions, the same that make them dwell on their outsidership. When Helen tells Gilbert "I almost wish I were not a painter" (1848/2001: 67), she says so fully acknowledging this – in her eyes – half-curse half-blessing talent of hers, and what is more important, she opens up the conversation about how vexing is for her to create after Gilbert implies that it should be a tranquil and easy-going profession for her. Helen further highlights the laborious nature of creativity and the strength it requires for someone who does not merely imitate but aspires to recreate their artistic visions. For that reason, Losano's claim that "the false initials and the false title, read metaphorically, separate Helen from any personal, emotional involvement with her art: she has entirely severed the affective connection between artist and work and the semiotic/mimetic connection between name and place" (2003: 6) seems to be either a momentary phase of dubious occurrence or a misinterpretation of the affectivity that the imaginative process entails. A process that, as an artist and an individual in her position, is both contended and invigorated by her constant feelings of outsidership and displacement, and whose conflicting nature moves her to self-knowledge and action.

Diary writing and painting have been assembled under the umbrella term that *art* can sometimes be for the sake of this discussion. Firstly, this is due to the fact that they can certainly fall into this categorisation and also because both of them allow Helen to grow resilient attitudes through the affective agency that the creative process, and its reflection, award. In a way, both act as a mirror and a space of experimentation, making Helen regain some control over her situation, regardless of how conflicted and polarised she might be represented in the novel. Additionally, by presenting the story through different narrative frames or layers, one of these being Helen's diary and letters, Helen is not silenced, except momentarily – for Gilbert's narration begins and ends the novel –, and she is able to narrate her story and construct her identity<sup>8</sup>. However, Elizabeth Signorotti suggests that the reader should be aware of the novel's narrative structure, for “Gilbert's use of Helen's diary within his letter to his brother-in-law is Brontë's way of dramatizing male control over Helen” (as cited in Losano, 2003: 20). What this analysis attempts to bring to the table, though, is not that Brontë's intentions were not those, but that if they were, they are less central to the fact that Helen is given voice and agency through her diary entries and her all-time-present relationship with her creative self. Furthermore, through the self-reflection and expression that they offer her, she is able to record her determination as when she reminds herself at some point in her diary the following: “Yet let me remember it is not *I* that am guilty; *I* have no cause to fear; and if *they* scorn me as the victim of their guilt, I can pity their folly and despise their scorn” (1848/2001: 242). It can thus be added that it is precisely diary entries like this one that serve Helen as a reminder of her past resolutions to act upon her conscience and feelings, helping her overcome moments of contradiction and doubt. In fact, her self-affirmation – imperfect as it might be – is what displaces any other discourse, and even

---

<sup>8</sup> Mercedes Arriaga (2001) precisely highlights the role of (*auto*)*narration* as a form of identity building. Moreover, Julia Érika Negrete (2015) puts forward the importance of diaries and epistolary novels in *autobiographical* and *autofictional* narratives, terms coined and discussed by Philippe Lejeune and Serge Doubrovsky. Both claims support the argument that Helen's diary is a form of autonarrative that helps her (re)construct and vindicate her identity.

makes the reader wonder about the future of her second marriage with Gilbert. Moreover, Helen's outsidership is a price she is willing to pay for transgressing the social conventions of her *époque* and standing up to abuse. In addition, this affective estrangement gives her space for self-definition, and it is eventually what guarantees that her son is safe from any other destructive influences. An outsidership that, as it has been shown throughout this discussion, is mastered by her resorting to art and diary writing to gather the necessary agency to take the reins of her situation.

#### **4. CONCLUSION: ANNE BRONTË AND HER SISTERS, OUTSIDERS THEMSELVES**

The Brontë sisters have notably grown a reputation for being outsiders themselves and bestowing a certain degree of this outsidership on their characters. As women writers and artists, well-read in literature and politics, and experiencing the joys and sorrows of the nineteenth-century British society, this might come as no surprise. In fact, their acute and vast social consciousness is one of the reasons why they perfectly embody the concept of *eccentric subjects* coined by Teresa de Lauretis (1990). That is, in consonance with their characters, they seem to veer in the in-betweenness of the following notions: oppression/resistance, hegemony/marginality, sameness/otherness. Their liminality, however, has been part of a cultural narrative that mystifies them. Of course, this mystifying of the Brontës is problematic because it somehow deprives them of their creative agency in the sense that they are seen in people's imaginings as almost-magical seclusive creatures of the moors, owing their said rapturous inspiration to them. Emily Brontë in particular has suffered the most from this mystification due to *Wuthering Heights'* connection with the landscape and its implied transcendentalism (Stoneman, 1996/2018; Lucasta Miller, 2001/2005; Shachar, 2012). This mystification, though, does not exclusively carry negative connotations, for it also entails a cultural fascination with the Brontë sisters and their works that allows their continuity and constant reading and re-interpreting. Nevertheless, the process of mystification often obscures and influences re-readings, and even projects a sometimes-fixed portrayal in cultural memory that is not easy to be

challenged. It is vital, therefore, to discern that there has been a cultural process as such, since this type of imaginings are particularly linked to women's artistic creation, and somehow devalue their creative process. For that matter, Tom Winnifrith articulates that "a greater disservice is done to the reputation of the Brontës if we think of them as photographers, producing portraits drawn from a life that was rather a drab one" (2002: 184). They were indeed imaginative artists concerned with the affective life of the individual in the same measure as they were culturally, socially and politically-minded – not without their contradictions.

These considerations are also in tune with Jane Sellars' argument that the image of the governess, central to Anne Brontë's *Agnes Grey* and Charlotte Brontë's *Jane Eyre*, "was emotionally powerful. Perhaps because it tugged at the conscience of the middle-class viewer, whose anxiety about the governess' status also underscored the failure of the whole system to provide for the distressed gentlewoman" (2005: 250). This only hints at how the Brontë's works are concerned with the agency that affect and art reciprocally bestow each other, and the artistic, social and political resonance that feelings of outsidership have. Whilst Anne Brontë's quiet revolution is regarded as the most modern of her sisters, it is so with ambivalence. It has been shown that, as many scholars point out, *The Tenant of Wildfell Hall* and the character of Helen Graham are full of contradictions that can be sometimes taken as a betrayal of the feminist sense of agency grasping and the very political agenda of her author, who famously stated that, "if there were less of this delicate concealment of facts – this whispering «Peace, peace», when there is no peace, there would be less of sin and misery to the young of both sexes who are left to wring their bitter knowledge from experience" (1848/2001: 4). However, these analyses forget the affective complexity of existence, and the fact that, in the case of Helen, what gives her agency in the end is the possibility of making a fair judgement of her situation through emotion in a society that devaluates women's struggles. Helen not only mirrors her historical context, but also serves as an alter ego of the author, and arguably of her sisters, as a means to freely reflect on their circumstances and the characters that stand on the margins of society. Finally, it is worth mentioning that this paper has only briefly approached female artistry from an affect approach

because affect is a thriving field of research that needs further dwelling on its notions and terminology. Then, with this in mind, it would be interesting to delve deeper into *The Tenant* and its characters from a more extended affect perspective alongside issues of outsidership and the formation of identity, which are undeniably present in the works of the three Brontë sisters.

## WORKS CITED

- Ahmed, S. (2010). *The Promise of Happiness*. Durham and London: Duke University Press.
- Anderson, B. (2016). *Encountering Affect: Capacities, Apparatuses, Conditions*. London and New York: Routledge. (Original work published 2014).
- Anderson, H. (2018). Heathcliff and Literature's Greatest Love Story Are Toxic. *BBC Culture Online*. Retrieved from <https://bbc.in/2M1wHKp> [Accessed: 29/01/2019].
- Arriaga, M. (2001). *Mi amor, mi juez: Alteridad autobiográfica femenina*. Rubí, Barcelona: Anthropos Editorial.
- Bellamy, J. (2005). *The Tenant of Wildfell Hall: What Anne Brontë Knew and What Modern Readers Don't*. *Brontë Studies*, 30(3), pp. 255-25. doi: 10.1179/147489305x63136.
- Berry, L. C. (1996). Acts of Custody and Incarceration in *Wuthering Heights* and *The Tenant of Wildfell Hall*. *NOVEL: A Forum on Fiction*, 30(1), pp. 32-55. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/1345846> [Accessed: 02/01/2019].
- Brontë, A. (1999). *Agnes Grey*. Kathryn White (ed.). London: Wordsworth Classics. (Original work published 1847).
- Brontë, A. (2001). *The Tenant of Wildfell Hall*. Peter Merchant (ed.). London: Wordsworth Classics. (Original work published 1848).
- Brown, S. D., & Tucker, I. (2010). Eff the Ineffable: Affect, Somatic Management, and Mental Health Service Users. In Melissa Gregg and Gregory J. Seigworth (eds.), *The Affect Theory Reader* (pp. 229-249). Durham: Duke UP.
- De Lauretis, T. (1990). Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness. *Feminist Studies*, 16(1), pp. 115-150. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/3177959> [Accessed: 16/10/2019].

- Diederich, N. A. (2003). The Art of Comparison: Remarriage in Anne Brontë's *The Tenant of Wildfell Hall*. *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, 57(2), pp. 25-41. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/1348391> [Accessed: 27/09/2019].
- Ellis, S. (2017). *Take Courage: Anne Brontë and the Art of Life*. London: Vintage.
- Escandell, D. (2017). Prado Without Ríos: Spaces in the Metaliterary Canon of Memory Narrative. *Ogigia. Revista Electrónica de Estudios Hispánicos*, 21, pp. 5-24. Retrieved from <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/35645> [Accessed: 16/10/2019].
- Gordon, J. B. (1984). Gossip, Diary, Letter, Text: Anne Brontë's Narrative Tenant and the Problematic of the Gothic Sequel. *ELH*, 51(4), pp. 719-745. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/2872781> [Accessed: 07/01/2020].
- Hafley, J. (1958). The Villain in *Wuthering Heights*. *Nineteenth-Century Fiction*, 13, pp. 199-215. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/3044379> [Accessed: 25/09/2019].
- Hughes, K. (2018). The Strange Cult of Emily Brontë and the "Hot Mess" of *Wuthering Heights*. *The Guardian Online*. Retrieved from <http://bit.do/eV2Qj> [Accessed: 22/06/2019].
- Leaver, E. (2007). Why Anne Brontë Wrote as She Did. *Brontë Studies*, 32(2), pp. 227-243. doi: 10.1179/147489307X219177.
- Lin, L. (2002). Voices of Subversion and Narrative Closure in Anne Brontë's *The Tenant of Wildfell Hall*. *Brontë Studies*, 27(2), pp. 131-137. doi: 10.1179/bst.2002.27.2.131.
- Losano, A. (2003). The Professionalization of the Woman Artist in Anne Brontë's *The Tenant of Wildfell Hall*. *Nineteenth-Century Literature*, 58(1), pp. 1-41. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/10.1525/ncl.2003.58.1.1> [Accessed: 18/09/2019].
- Miller, K. A. (2010). "Well that Is Beautiful, Miss Jane!": *Jane Eyre* and the Creation of the Female Artist. *Brontë Studies*, 35(3), pp. 248-266. doi: 10.1179/147489310X12798868308049.
- Miller, L. (2005). *The Brontë Myth*. New York: Anchor Books. (Original work published 2001).
- Negrete, J. E. (2015). Tradición autobiográfica y autoficción en la literatura hispanoamericana contemporánea. *Raíz Diversa*, 2(3), pp. 221-242. doi: 10.22201/ppela.24487988e.2015.3.58594.

- O'Shea, A. (2002). Desiring Desire: How Desire Makes Us Human, All Too Human. *Sociology*, 36(4), pp. 925-940. doi: 10.1177/003803850203600407.
- Oxford University Press. (2019). "Agency." In *Lexico.com*. Retrieved from <https://www.lexico.com/en/definition/agency> [Accessed: 11/11/2019].
- Pérez Ríu, C. (2015). "Don't forget this is how I earn my living": Internal Focalization, Subjectivity and the Victorian Woman Artist in the Adaptation of Anne Brontë's *The Tenant of Wildfell Hall* (BBC Miniseries, 1996). *Brontë Studies*, 40(1), pp. 44-58. doi: 10.1179/1474893214Z.000000000134.
- Sellars, J. (2005). The Artist in Her Studio: The Influence of the Brontës on Women Artists. *Brontë Studies*, 30(3), pp. 243-254. doi: 10.1179/147489305x45109.
- Shachar, H. (2012). *Cultural Afterlives and Screen Adaptations of Classic Literature: Wuthering Heights and Company*. London: Palgrave Macmillan.
- Skyles, C. (2013). Domestic Violence in The Tenant of Wildfell Hall and Punch or the London Charivari. In *Dickens to Eliot: Cultural and Serial Contexts of Mid-Victorian Novels*. Retrieved from <https://dickenstoeliot.wordpress.com/2013/10/30/domestic-violence-in-the-tenant-of-wildfell-hall-and-punch-or-the-london-charivari/> [Accessed: 02/01/2019].
- Stoneman, P. (2018). *Brontë Transformations: The Cultural Dissemination of Jane Eyre and Wuthering Heights*. Brighton: Edward Everett Root. (Original work published 1996).
- Summers, M. (2003). Anne Brontë on How to Bring Up a Child. *Brontë Studies*, 28(1), pp 85-87. doi: 10.1179/bst.2003.28.1.85.
- Thormählen, M. (2014). Standing Alone: Anne Brontë Out of the Shadow. *Brontë Studies*, 39(4), pp. 330-340. doi: 10.1179/1474893214Z.000000000128.
- Watson, M. R. (1949). *Wuthering Heights* and the Critics. *The Trollopian*, 3(4), pp. 243-263. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/3044506> [Accessed 07/01/2020].
- Winnifriith, T. (2002). Brontë Biography and Brontë Criticism. *Brontë Studies*, 27(3), pp. 181-184. doi: 10.1179/bst.2002.27.3.181.

**CARTAS DESDE EL SILENCIO.  
LA CORRESPONDENCIA  
DE MARGHERITA PIA SANSEVERINO<sup>1</sup>  
LETTERS FROM SILENCE.  
MARGHERITA PIA SANSEVERINO'S  
CORRESPONDENCE**

María José BERTOMEU MASIÀ  
*Universitat de València*

**RESUMEN**

Las cartas escritas por Margherita Pia Sanseverina a Giangiorgio Trissino en el lapso de 8 años (1512-1520), reflejan la marginalidad y la presión a la que eran sometidas las mujeres en general y las viudas en particular durante el siglo XVI, así como las dificultades para escribir a las que estas se enfrentaban. El estudio de estas cartas nos permite analizar la (auto)narración de la experiencia vital de esta mujer, de la desventura de una relación marcada por la estructura social patriarcal y la cultura hegemónica, que dictaba, también a través de tratados de literatura comportamental, cómo debían vivir su vida las viudas, y que acabó obligándola a poner fin a su relación y autoexiliarse en un convento. También la (auto)representación que elige como estrategia retórica basada en la *diminutio persona* que contrasta con unas cartas cultas que dejan traslucir a la mujer cultivada que fue en realidad. El fin de la relación, narrado en la última carta que conservamos, fechada en mayo de 1520, condujo a Trissino a la escritura de *Epistola della vita che dee tenere una donna vedova*, en la que, tras el velo de una obra de comportamiento, el autor insta a Margherita a callar, pues “tacere è ornamento nelle donne”. Por eso estudiar las palabras escritas por Margherita se convierte en la única forma de devolverle su voz.

**Palabras clave:** cartas, escritura, mujeres, silencio.

---

<sup>1</sup> La investigación que ha dado lugar a este capítulo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación de Excelencia del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, con ref. FFI2017-83252-P.

## ABSTRACT

The letters written by Margherita Pia Sanseverina to Giangiorgio Trissino in the span of 8 years (1512-1520) show the marginalisation and pressure to which women in general and widows in particular were subjected during the 16th Century and the difficulties they had to face in order to write. The study of these letters allows us to analyse the (self)narrative of this woman's life experience, the misfortune of a relationship marked by the patriarchal social structure dictated by the hegemonic culture, which also conditioned women's lives through literature treatises stating how widows had to live their lives. This ended up forcing her to end her relationship and to exile herself in a convent. Moreover, the (self)representation that she chooses as a rhetorical strategy, based on the *diminutio persona*, contrasts with such educated letters and allows us to see how cultured she actually was. The end of the relationship, narrated in the last letter preserved, dated May 1520, led Trissino to the writing of *Epistola della vita che dee tenere a donna vedova*, in which, through the veil of a work of behavioural literature, the author urges Margherita to remain silent, since "tacere è ornamento nelle donne". That's why studying Margherita's written words becomes the only way to give her back her voice.

**Keywords:** letters, writing, women, silence.

El códice 3078 del fondo Rothschild de la Bibliothèque National de Paris conserva, en dos volúmenes<sup>2</sup>, una colección de cartas originales escritas por diversos personajes durante la primera mitad del siglo XVI al intelectual vicentino Gian Giorgio Trissino con el título *Delle lettere scritte a messer Giovan Giorgio Trissino*, recogidas en 1746 por Bartolomeo Ziggiotti, a partir de los documentos procedentes del archivo familiar que le entregó Ciro Trissino, tataranieto del escritor<sup>3</sup>. El volumen tiene un frontispicio impreso, pero tanto la introducción de Ziggiotti, como la tabla con

---

<sup>2</sup> Los volúmenes se identifican como I-1-18 y I-7-13 respectivamente.

<sup>3</sup> Junto a estos dos volúmenes Bartolomeo Ziggiotti anuncia un tercer volumen misceláneo que incluye poemas y obras varias encontradas en el archivo de la familia entregadas también Ciro Trissino, sin embargo, este volumen no se encuentra junto con estos dos en el fondo Rothschild de la BNF.

la lista de cartas, como todos los documentos que se recogen, son manuscritos y originales. Muchos de ellos fueron publicados por Bernardo Morsolin en 1878 en la biografía de Trissino pero no a partir de los originales sino a partir de copias conservadas en el Archivo de Trissino y en la Biblioteca Comunale de Vicenza.

En el segundo volumen de la colección encontramos 9 cartas de Margherita Pia Sanseverino, escritas a Trissino a lo largo de 8 años, desde junio de 1512 hasta el 2 de agosto de 1519, junto a una postdata de Margherita escrita en una carta del 20 de abril de 1512 de Graziosa Maggi, su cuñada, que sería la primera comunicación entre ambos<sup>4</sup>. Además, Bernardo Morsolin publicó una décima carta, del 28 de mayo de 1520<sup>5</sup>, a partir de una copia conservada en la Biblioteca Comunale de Vicenza, que no se encuentra en los volúmenes de la BNF, y que fue la última carta de la correspondencia entre ambos, pues en ella Margherita rompe la relación para exiliarse a un convento de Carpi en el que acabaría sus días en 1556.

El contenido de las misivas no varía en las dos versiones, las variantes que podemos observar son fundamentalmente lingüísticas además de errores en la transcripción de los documentos y otros problemas de edición, así como alguno de datación<sup>6</sup>.

Los datos sobre Margherita Pia Sanseverino son escasos y a veces confusos, no ha sido nunca estudiada más allá de ciertas hipótesis sobre su relación con el intelectual renacentista Gian Giorgio Trissino, y, ni siquiera en esos casos, se ha ido más allá de la mención a su figura.

Las 10 cartas que escribió a Gian Giorgio Trissino a lo largo de 8 años, entre 1512 y 1520, hablan de una mujer noble que formó parte de un linaje de mujeres cultas, consciente del poder

---

<sup>4</sup> Las cartas están ordenadas cronológicamente y en este orden las de Margherita son la 39 (Milán, 3 de junio de 1512), 43 (Ferrara, 10 de abril de 1514), 45 (Ferrara, 15 de mayo de 1515), 54 (Belriguardo, 30 de mayo de 1516), 57 (sin fecha, c. 1517), 58 (Milán, 12 de enero de 1518), 60 (Milán, 7 de noviembre de 1518), 61 (Milán, 26 de febrero de 1519) y 62 (Milán, 2 de agosto de 1519); la de Graziosa Maggi es la número 37 (Borgo, 20 de abril de 1515).

<sup>5</sup> Morsolin transcribe *mazo* que en véneto significa *mayo* y no *marzo*.

<sup>6</sup> Por ejemplo, la carta 62, que en la biografía de Morsolin es la número 40, pp. 481-482, es del 2 de agosto de 1519, mientras que Morsolin la fecha el 2 de agosto de 1518.

de la escritura, pero privada de la libertad que deseaba para decidir su vida, que finalmente toma la decisión de liberarse rompiendo con el sistema y exiliándose a un convento.

Margherita era hija de Marco II Pio, señor de Carpi, y Benedetta del Carretto. Se casó con Antonio Maria Sanseverino, soldado y marqués de Gualsinara, que falleció en campaña militar. Era hermana de Ludovico Pio, casado con Graziosa Maggi, que será clave en esta historia, como veremos; de Emilia Pia, intelectual preferida de Isabella d'Este, y Alda Pia, condesa de Gambara, por matrimonio con Gianfrancesco Gambara, padres de la poetisa Veronica Gambara, de quien Margherita era pues tía.

La naturaleza de la relación que mantuvieron Margherita y Trissino ha sido objeto de debate entre los estudiosos del escritor vicentino, así como entre los estudiosos de la literatura comportamental, que se han fijado en esta raíz de la obra de este género que Trissino dedicó a Margherita tras el fin de su relación, como veremos más adelante. Entre los estudiosos, encontramos desde aquellos que piensan que en realidad no hubo tal relación o simplemente no la tienen en cuenta, ni siquiera para la interpretación de la obra, como Helena Samson (2015: 6) o Catherine King (1998: 34) hasta otros, como Bernardo Morsolin, biógrafo de Trissino, que no solo dio credibilidad a la relación, sino que habló incluso de una relación con miras matrimoniales (Morsolin, 1879: 129). La relación acaba, en todo caso, de forma abrupta y, como se deriva de las palabras por ella escritas en la última de las cartas, de 28 de marzo de 1520, no por voluntad propia sino tras las presiones por parte de su entorno, probablemente para que se casara de nuevo y abandonara su viudedad, presiones que la condujeron a meterse en el convento de Carpi en el que moriría en 1556.

La presión, la violencia, diría yo, que se ejercía contra las mujeres viudas para que volvieran a casarse o para que se retiraran de la vida activa y restringieran su actividad a recordar la memoria del esposo, a la casa y el cuidado de los hijos, debido a que se consideraba que quedaban en una situación de 'libertad' de los hombres de su entorno y que podían ostentar cierto poder, en muchos casos para manejar el patrimonio familiar, era especialmente fuerte pues el sistema patriarcal no estaba

dispuesto a permitir esa libertad<sup>7</sup>. De hecho, en este caso, el fin de la relación, narrado en esa última carta, no fue el final de la historia pues Trissino reaccionó escribiendo la *Epistola della vita chee tenere una donna vedova*, en la que, con la excusa de escribir una obra de comportamiento para mujeres viudas, que tan de moda se pusieron en esos años y a lo largo del siglo, el autor insta a Margherita a callar, pues “tacere è ornamento nelle donne” (Trissino, 1524: 52).

Los estudiosos han interpretado de manera muy diversa la composición de la obra, algunos como Morsolin (1879: 127) o Carlo Dionisotti (1980), interpretan la dedicatoria a Margherita como un intento por parte del autor de confortarse ante la soledad que la ruptura había supuesto en una especie de memoria afectiva; otros estudiosos, sin embargo, ven en ella, desde las primera palabras dedicatorias hasta las normas de comportamiento que establece a lo largo de sus páginas, una clara intención punitiva contra el abandono de la mujer en una clara muestra de misoginia y venganza, como es el caso de Rudolph Bell (1999: 268), quien remarca la crueldad y misoginia del texto, el cual, según él, “may have been written on the occasion of her entry into a convent, perhaps as some sort of literary vengeance after she dumped him [...]”.

Lo cierto es que poco después Trissino se casaría con Bianca Trissino, así que la exhortación a callar que hemos visto parece una advertencia a mantener en silencio una relación que podía ser incómoda, y no hace sino dar relevancia aún mayor si cabe a la necesidad de recuperar las palabras de Margherita, de devolverle su voz.

La escritura no era común para las mujeres en el siglo XVI, ni fácil. En los debates sobre la conveniencia de la educación de las mujeres, si bien la lectura era algo que se veía con buenos ojos, sobre todo porque permitía el acceso al saber religioso y espiritual, la escritura era en cambio considerada un instrumento de libertad excesiva para ellas, era entendida como un acto

---

<sup>7</sup> La literatura sobre el género comportamental es vasta y también lo es la literatura sobre las viudas así que me limito a citar algunos estudios muy útiles para comprender el género y el encaje de la obra de Trissino en él. Así recomiendo la lectura de Paolo Pucci (2015), C. Hufton (1991), Caroline Murphy (2001), Catherine King (1998), Helen Samson (2015 y 2016), Bertomeu (2018), entre otros que se pueden consultar en la bibliografía final.

peligroso, que no tenía una “finalidad espiritual y por el contrario abría un campo a la expresión profana, sobre todo a los billetes amorosos” (Baranda, 2003: 64)<sup>8</sup>:

Pero no siempre que digo que las doncellas aprendan a leer digo también que aprendan a escribir. [...] Porque muchas mugeres andan y perseveran en malos tratos, porque se ayudan del escribir para responder a las cartas que reciben y como escriben por su mano, encubren mejor los tratos que traen; y hazen más seguramente lo que quieren [...] (Areste, 1603)<sup>9</sup>.

El caso de las cartas de la mujer que ocupa nuestra atención en este trabajo es un claro ejemplo la dificultad para escribir, así como de la relativa libertad que daba a las mujeres saber escribir, libertad para decidir su vida fuera de la imposición del sistema patriarcal que la oprimía

A lo largo de las cartas queda patente que Margherita es una mujer culta que reflexiona sobre el papel de la escritura y que utiliza estrategias retóricas habituales en las escrituras privadas de mujeres. Todas las cartas comienzan con una suerte de *captatio benevolentia* en la que la *diminutio persona* le sirve para poder hacer aquello que afirma no ser capaz de hacer, es decir, escribir, proyectar su propia voz para afirmar un yo propio. En estas saluciones, Margherita insiste en sus supuestas *pigritia* y *negligentia* a la hora de escribir y pide disculpas por ello, sin embargo, la verdad es que escribe. Basten algunos ejemplos:

[...] cognosciuta la mia propria negligentia, pigricia et dapochagine, qual più volte ho con voi non solo con lettere, ma con viva voce damnata, non ho sapiuto fin qui correggiemi, il che la tarda tardità di questa apertamente vi dimostrerà [...] (Carta 57)<sup>10</sup>.

O

---

<sup>8</sup> Otros interesantes trabajos al respecto de esta cuestión son, entre otros, los de Graña Cid, 1999, 211-242 o Segura Graño, 2007.

<sup>9</sup> La cita ha sido extraída de Barrena Gómez y Núñez Fernández, 2015.

<sup>10</sup> Cito las cartas por el número asignado en el códice manuscrito de la BNF. La transcripción de los fragmentos se ha realizado respetando al máximo el original e interviniendo solo cuando es necesario para la inteligibilidad del texto, en la puntuación, la acentuación...

[...] Certo non, vedendo hora tanto più diligentia et solitudine,  
quanto per il passato haveti visto negligentia et pigritia [...] (45).

Además, en la carta a la que pertenece este último ejemplo, plantea la necesidad de respuesta para validar el ejercicio de la escritura, así como para redimirse de los defectos que ella misma se atribuye por lo que ruega esa respuesta “acciò sapia come governarmi et s’io debio o non talhor in questo a me dolce et diletevole exercitio procedere” y también para saber “se per la negligentia passata vi son men cara o non”.

Esta auto-representación como mujer incapaz se apoya en realidad en un discurso que revela el conocimiento de la tradición retórica y literaria de la escritura a través de un lenguaje codificado ya mediante el uso de las referencias literarias, desde Sócrates a Petrarca que utiliza de forma implícita, a través de elementos que habían ya pasado a la tradición y a la forma de expresar determinados sentimientos o situaciones por escrito. Ese es el caso del siguiente fragmento de la última carta, de 28 de marzo de 1518, que gira en torno a la pérdida de la relación y a la persistencia del amor más allá incluso de la muerte. Es evidente el aroma petrarquista de todo el texto:

[...] io vivo, come Dio vole, in lacrime et sospiri, penché me pare che li occhi mei non pianzano tanto quanto merita la perdeda que ho facto. E poi, quando penso a quell’altra cosa che mi bisogna fare contra il voler vostro e mio, non son perché non mora. Hoimè! Che questa è pur tropo inzuria che me ha facta la fortuna [...] questo animo sarà sempre vostro, finché viva et anche dopo la morte [...] (Morsolin, 1878: carta XLI, 482-483).

Pero también de forma más explícita, como autoridades cuyas palabras toma directamente, como cuando, en la misma carta de despedida, para afirmar que su amor continuará a pesar de no poder volver a ver a su amado nunca más, utiliza los tres primeros versos de la balada 59 del *Canzoniere* de Petrarca:

Perchè, quel che me trasse ad amar prima,  
Altrui colpa mi toglia  
Del mio fermo voler già non mi svoglia.

En realidad, toda la correspondencia cuenta una historia marcada por el vaivén entre la esperanza y la ausencia, por las dificultades de una relación que no podía ser del todo pública y que finalmente terminó, y que pudo ser solo en el espacio de lo escrito.

La palabra escrita se representa así en las cartas como el eje fundamental que permite transmitir su pensamiento de manera libre frente a los hombres, incluido el propio Trissino, que la invitan a callar. Sin embargo, la escritura no es reivindicada de forma expresa, no se atreve pues este era otro más de los espacios que le eran prohibidos, a ella y a la mayoría de las mujeres, sino que se reivindica a través de su uso, aunque ese uso se mantuviera siempre oculto en el espacio privado. No podemos despreciar esta escritura por ser privada, por estar fuera del canon de géneros literarios, porque ese espacio era el único a su alcance, el único al alcance de muchas mujeres, y en ese espacio permitido ella se configura como escritora y reflexiona sobre el valor y sobre la función de la escritura.

No pensemos, de todas formas, solo porque no conservemos, desgraciadamente, las cartas de Trissino, que se trata de un monólogo, a la manera de la narración petrarquista, sino que la escritura de las cartas Margherita la plantea como una suerte de conversación íntima, que tiene lugar en el espacio más privado, y se lamenta incluso de las interrupciones que pueda sufrir:

[...] che insuma altra cosa più non mi aggradisco, che il ragionare con voi: il che non possendo con la presentia, mi son levata da quest' altre turbe, che al solito modo pur il suo tempo passano, chi con gioco et chi con canti: et io qui nel mio camerino a ragionare, dico, con voi; ben che chiamata et levatami più volte, interota da visitacion, qual reputo fastidiosissimo, solo per questo impedimento mi fano [...] (45).

Sabemos además de algunas cartas de Trissino por las referencias internas en las cartas de Margherita. En la primera, por ejemplo, alude a que se trata de una respuesta, en otras, reporta incluso lo dicho en la carta anterior por el intelectual vicentino, e, incluso, en otras, en el vuelto, el lugar destinado para la dirección de envío, podemos leer la fecha de respuesta, como es el caso de la carta 45: “risposta a 8 di luglio”.

Aun así, la conversación no es fácil y está marcada por las dificultades que padece ella tanto para escribir como para enviar las cartas, así como recibir las respuestas de Trissino. La reflexión sobre la escritura de cartas como conversación es constante:

Se tante volte, ms. Giovan Giorgio mio, honesto et caro, con l'opera havesse il molto desiderio di scrivervi mandato a deffetto, et se tante volte con la viva voce con voi havesse ragionato, come più volte tacitamente fra me stessa ho facto, et se tanto di me vi foste recordato, quanto di voi mi sono sovenuta, senza dubio la memoria di me apresso di voi stata seria maggiore. La voce et li ragionamenti più spessi et il scrivere più frequente, le qual cose esendomi tutte, per maggior mio dispiacere state negate, non scio a che atribuirlo se non a la solita mia disgracia [...] (54).

En ocasiones las cartas revelan el uso de intermediarios. De hecho, la primera alusión a la relación la encontramos en una carta de su cuñada Graziosa Maggi, del 7 de marzo de 1506, en la que contesta de forma vaga a Trissino, suponemos que en una carta anterior de este, acerca del interés de Margherita con estas palabras “che mia sorella, se io non vi ne ho avisato, come ricerca l'amicitia vostra, a dirve il vero, io non sapeva niente”. Aunque no sabemos con exactitud cuándo se conocieron Margherita y Trissino, es probable que fuera durante la estancia de Trissino en Milán en casa de Enea Pio, familiar de ella y amigo de él.

Las primeras palabras que conocemos de Margherita a Trissino se incluyen también en una postdata en una carta de Graziosa Maggi al escritor enviada el 20 de abril de 1512, como ya hemos apuntado antes, en la que Margherita, de su propia mano, escribe:

Anchor che io non sia vostra, secondo che scriveti, M. Zan Zorzio mio, non sarà però che di propria mano non facia le mie raccomandacione, qual seran tante, quanto raccomandomi, dico, che è il numero de le tepide amicitie. Una Margherita infelicissima a lo mio molto amato (37).

Más adelante, usarán al amigo Cesare Trivulzio como intermediario, que llevará y traerá las misivas y también servirá para intermediar en la conversación.

Las dificultades son confesadas explícitamente en muchas ocasiones, como hemos visto, y le hacen temer el olvido por parte del amado, y le llevan incluso a reportar lo leído en las cartas del amado:

La solita mia negligentia, ms. Zaniorio mio, me ha fin qui ritardata a scrivere, né il puocho, tempo che io ho, hora consente che io sia multo longa, sì come haverà già deliberato, volendo alla vostra rispondere ove era necesario intrare in certi lamenti che non seriano stati puochi [...] (39)

O

[...] con il quai spesso spesso ragiono di voi, et al suo dispetto forse lo facciamo con li ragionamenti nostri presente, et così faremo, finché con la viva presentia no facti degni di voi, che quando il sia, non so, ma so ben ch'io il bramo assai et, benché da ogni tempo il vedervi et odirvi mi sia sopra modo grato, mi sarebbe gratissimo hora per intendere a quei nostri pensieri, facti sopra i miei pensieri, dal germoglio de li quali mi trovo anchor assai lontana; la causa sono infinite cause, né si stabiliranno, finché non intenda, oda et veda chi li ha da stabilire et ordinare poi ne scriveti anchor, che mille cose ad un tempo vi occurrevano da scrivermi. Et che eravati qual vergine, che arrivi in un bel prato; cosa, che estremamente mi ha cressuta, la quasi inextinguibile sete di vedervi et odirvi, sì che priegovi et ripriegovi strettamente a non sdegnare tanto queste nostre parti di Lombardia, che non solo me, tanto vostra, ma tanti altri amici, privati di quella vostra sì dolce et virtuosissima compagnia, de la quale confesso non solo queste parte meritarla, ma poche altre, per dire il vero (57).

Esta carta es importante también para entender las dificultades materiales a las que Margherita se enfrentaba tanto para escribir como para enviar sus misivas. Por la carta siguiente, sabemos que no la pudo mandar cuando la escribió, pero su existencia, y lo expresado en ella, le parecen tan importantes, en el hilo de la conversación que mantienen, como para mandarla adjunta a la siguiente, la carta 58, escrita en Milán el 12 de enero de 1518, a pesar de ser “vecchia e imperfetta como è”.

La dificultad para verse en persona, a raíz del control que su familia ejercía sobre ella, se aliviaba solo por las frecuentes

visitas justificadas de Trissino tanto a sus diferentes miembros de su familia como a la Duquesa de Ferrara, Lucrezia Borgia<sup>11</sup>. Sin embargo, en ocasiones esas esperanzas se veían truncadas y Margherita escribe sobre lo vano de esa esperanza y sobre el mantenimiento de la escritura como único modo de mantener abierto el canal de comunicación, ese “ragionar” con quien no está presente. Escribir es, en la ausencia del amado, la forma de establecer una conversación con él, pues las palabras traen y llevan la voz de ambos y permiten conservar la memoria.

Así en una carta de abril de 1514 en la que alude a la cuestión mediante el tópico de si duele más tener que despedirse o no llegar a verse y, sobre todo, alude a la escritura como recompensa de ese dolor:

Io pensava ms. Giangiorgio mio, che, senza dire adio al partire vostro, meno mi dovessi dolere assai essa partita; ma trovo essermi ingannata multo; però che non solo mi son privata del vostro da nui licenziarvi, ma di quello puoco rivedervi anchora; per il che ha cressuto dispiaceri a dispiaceri [...] ma per ricompensa di questo mi è parso scrivere queste puoche parole [...] nel solito camerino scritta (43).

O, en una carta ya casi al final de la relación, del 26 de febrero de 1519:

Oimé viver un certo tempo in speranza di giorno in giorno di vedere uno amico et de che sorte! non caro, non, ma carississimo et più di mille et mille volte più, et poi in fumo risolversi le speranze: ma che pegio può avvenire? Hor patientia adonque: forse in altro loco si vederemo [...]. Dico, che se mai questo desiderai, hor più dir usato il bramo pur assai, havendo bisogno quei pensieri de stabilirse hormai, essendo le cose mie in qualche miglior termine del passato [...] (61).

Un elemento muy interesante en todas las cartas es la despedida. La más común es un drámatico “infelicissima Margherita” que se amplía en otras cartas a expresiones como:

---

<sup>11</sup> En el epistolario encontramos cartas de varios miembros de la familia Pio que dan testimonio de estas visitas y de su justificación.

[...] quella infelicissima Margherita Sanseverina al mag. Et da me molto amato [...] (39).

[...] Quella che voria che'el dolersi de la partita vostra li giovasse, M. infelicissima [...] (43).

[...] Quella vostra resucitata da una gravissima infirmità che sumamente brama vedervi, Margherita Pia de Sanseverino, più vostra che sua (60).

[...] quella che del vostro ben gode et del suo mal se attrista. Margarita Pia de Sanseverin, vostra quanto può (61).

Las alusiones a la difícil situación que padece, que hemos reproducido en las citas de las cartas reportadas hasta el momento, se repiten durante toda la correspondencia con frases más o menos vagas como “il poco tempo che mi è concesso” (60) o “et in questa meglio me vi facio raccomandata tante volte, quante sono le insidie, gli inganni, le paure, timori et speranze diverse de questi travagliati et renrescevoli tempi”(39), hasta ser la causa de una gran angustia y sufrimiento, y de la ruptura final, que se explicita en la última carta, de 28 de mayo de 1520<sup>12</sup>, que reúne además todos los elementos de los que hemos venido hablando.

De ella hemos ya citado algún fragmento, pero merece ser reportada entera aquí porque condensa todos los recursos retóricos y estilísticos, además de todo el dolor, la imposibilidad y la inevitabilidad de la situación que la llevó a tomar la decisión final:

Signor mio charo. Io penso che ve dogliate di me con grandissima ragione, perché fra tanto e tanto tempo che siti fora, mai non ve ho scritto; la qual cosa non è già stata per dimenticanza, ma perché non era possibile. Ma, se vui sapesti lo esser mio, et con che difficoltà vi habia scritto questa, non solamente mi perdonaresti, ma mi havresti compassione. Io vivo, come Dio vole, in lacrime et sospiri, benché me pare che li occhi mei non pianzano tanto, quanto merita la perdeda che ho facto. E poi, quando penso a quell' altra cosa, che mi bisogna fare contra il voler vostro e mio, non so, perché non mora.

---

<sup>12</sup> Esta carta no está en la colección del fondo Rothschild, solo en la de Morsolin (1878), carta XLI, p. 482-483.

Hoimè! che questa è pur troppo inzuria, che me ha facta la fortuna e fanne offendere quella persona s'io spendesse questa vita, non satisfèria alle obligatione ch'io li ho. Ma faza come la voglia: questo animo sarà sempre vostro, finché viva et anche dopo la morte, che: "Perché, quel che me trasse ad amar prima, Altrui colpa mi toglia / del mio fermo voler già non mi svoglia".

E sempre ho in bocca il vostro motto, il qual me insegna a soffrire questi affanni. Ben vi priego, se la dimanda mia non è superba, che vogliati tenermi in qualche parte de l'animo vostro; pensando, che ben trovereti altre donne più belle et più degne di me, forse non ne trovereti una più fidele, né che più v'ami di quel che fazo io. Che dico povera mi! quasi che l'animo vostro non me sia chiaro horamai più, che al sole.

Non scriverò altro, salvo che a V. S. me raccomando mille miglia de volte e priegola che la si ricordi di chi r adora. A dì 28 de marzo. Quella vostra infelicissima.

Las cartas de Margherita sirven sin duda para arrojar más luz sobre la vida incluso sobre la obra del gran intelectual renacentista Gian Giorgio Trissino pero sobre todo nos sirven para arrojar luz sobre la práctica escrita de las mujeres, sobre cómo estas afrontaban ese ejercicio y sobre lo que para ellas suponía poder escribir.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### MANUSCRITOS

Paris. BNF. Rotshchild 3078. *Delle lettere scritte a messer Giovan Giorgio Trissino*. 2 vols. Bartolommeo Zaggiotti, 1746.

### IMPRESOS DEL S.XVI

Trissino, G. G. (1524) *La Sophonisba. I Ritratti. Epistola de la vita che de tenere una donna vedova*. Roma: Ludovico degli Arrighi et Lautizio Perugino.

### LITERATURA DE CONSULTA

Astete, G. (1603). *Tratado del gobierno de la familia y el estado de las viudas y doncellas*. Burgos.

- Baernstein, P. R. (2006). Sposa, figlia, sorella e vecchia madre. Invecchiare donna in età moderna, tra demografia e cultura. *Storia delle donne*, 2, pp. 212-230.
- Baranda, N. (2003). Mujeres y escritura en el siglo de oro: una relación inestable. *Litterae: Cuadernos sobre cultura escrita*, 3-4, pp. 62-83.
- Barrena Gómez, A. y Núñez Fernández, P. (mayo 2015). La escritura femenina en el siglo XVI a través de la figura de Ana de Dietrichtein. Conferencia sostenida en la Universidad de Málaga.
- Bell, R. M. (1999). *How to Do It: Guides to Good Living for Renaissance Italians*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bertomeu Masìà, M. J. (2017). La mujer invisible. Aproximación a los tratados italianos sobre las viudas en el siglo XVI. *RSEI. Revista de la Sociedad Española de Italianistas*, 11, pp. 39-50.
- Cavallo, S. et al. (1999). *Widowhood in Medieval and Early Modern Europe*. Harlow: Longman.
- Chemello, A. (1985). L'Institution delle donne di Lodovico Dolce ossia l'insegnar virtù et honesti costumi alla Donna. En Riondato, E. et al. (eds.). *Trattati scientifici nel Veneto fra il XV e XVI secolo* (pp. 103-134). Vicenza: Neri Pozza.
- Cox, V. (2011). *The prodigious Muse: Women's writing in Counter-Reformation Italy*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Dionisotti, C. (1980). L'Italia del Trissino. En N. Pozza (ed.), *Atti del Convegno di studi su Giangiorgio Trissino* (pp. 11-20). Vicenza: Accademia Olimpica.,
- Fusco, F. (2012). *La lingua e il femminile nella lessicografia italiana tra stereotipi e (in)visibilità*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Graña Cid, M. M. (1999). Palabra escrita y experiencia femenina en el siglo XVI. En A. Castillo Gómez (ed.), *Escribir y leer en el siglo de Cervantes* (pp. 211-242), Barcelona: Gedisa.
- Huffon, O. H. (1991). Donne, lavoro e famiglia. En G. Duby et al. *Storia delle donne in Occidente. Dal Rinascimento all'età moderna*, Natalie Zemon Davis e Arlette Farge (eds.). Bari: Laterza.
- Jordan, C. (1990), *Renaissance Feminism: Literary texts and political models*. Cornell: University Press.
- Kelso, R. (1978). *Doctrine for the lady of the Renaissance*. Chicago: University of Illinois Press.

- King, C. E. (1998). *Renaissance women patrons*. Manchester: Manchester University Press.
- McIver, K. A. (ed.). (2012). *Wives, widows, mistresses and nuns in Early Modern Italy: making the invisible visible through art and patronage*. Burlington: Ashgate.
- Mirror, L. (ed.). (1992). *Upon my husband's death. Widows in the literature and histories of medieval Europe*. Michigan: University of Michigan.
- Morsolin, B. (1878). *Giangiorgio Trissino. Monografia d'un gentiluomo letterato nel secolo XVI*. Florencia: Successori Le Monnier.
- Murphy, C. P. (2001). Il ciclo della vita femminile. Norme comportamentali e pratiche di vita. En S. F. Matthews Grieco et al. (eds.), *Monaca, moglie, serva, cortigiana: Vita e immagine delle donne tra Rinascimento e Controriforma* (pp. 15-47). Florencia: Morgana edizioni.
- Pucci, P. (2015). Finalmente libera ma non per molto: La vedova nella trattatistica italiana del XVI secolo. *Rivista di studi italiani*, anno XXXIII, n. 1, pp. 187-214.
- Sanson, H. (2003). *Ornamentum mulieri breviloquentia: Donne, silenzi, parole nell'Italia del Cinquecento*. *The Italianist*, 23(2), pp. 194-244.
- Sanson, H. (2015). Widowhood and Conduct in Late Sixteenth-Century Italy: The Unusual Case of La Vedova del Fusco (1570). *The Italianist*, 35(1), pp. 1-26.
- Samson, H. (2016). *Conduct Literature for and about Women in Italy, 1470-1900: Prescribing and Describing Life*. París: Classiques Garnier, co-edited with F. Lucioli.
- Segura Graíño, C. (2007). *La educación de las mujeres en el tránsito de la Edad Media a la Modernidad*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Zancan, M. (ed.) (1993). *Nel cerchio della luna. Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*. Venecia: Marsilio edizioni.
- Zarri, G. (ed.) (1996). *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo. Studi e testi a stampa*. Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Zavala, I. M. (2000). *Feminismos, cuerpos, escrituras*. Madrid: La página ediciones.



**CAOS Y COHERENCIA NARRATIVA  
EN *LES BELLES IMAGES*  
DE SIMONE DE BEAUVOIR  
CHAOS AND NARRATIVE COHERENCE  
IN *LES BELLES IMAGES*  
OF SIMONE DE BEAUVOIR**

Judith CASCÓN VICENTE  
*Universidad de Salamanca*

**RESUMEN**

En este estudio se pretende profundizar en el estilo de Simone de Beauvoir en *Les Belles Images*. Analizando su escritura y los estereotipos que reproduce, todo ello dentro de un cuadro social donde no falta la reflexión sobre el capitalismo, el machismo o la desigualdad.

**Palabras clave:** Beauvoir, estilo, estereotipos, cliché, sociedad.

**ABSTRACT**

This study aims to deepen the understanding of Simone de Beauvoir's style in *Les Belles Images*, by analyzing her writing and the stereotypes she reproduces, all within a social picture where there is no lack of reflection on capitalism, *machismo* or inequality.

**Keywords:** Beauvoir, style, stereotypes, cliché, society.

**1. SIMONE DE BEAUVOIR**

Simone de Beauvoir fue una célebre escritora francesa que nació en París el 9 de enero de 1908 en el seno de una familia burguesa. Comenzó sus estudios en el Cours Désir, una elitista escuela para señoritas de dogma católico, donde pronto descubre que la religión era una forma más de manipulación del ser humano. Más tarde continuó sus estudios especializándose en filosofía y consiguió la independencia económica ejerciendo como profesora en diversas escuelas para niñas.

Es importante recordar su relación con Sartre, su compañero de vida. A los dos los conocemos como célebres intelectuales del siglo XX; ambos se motivaban a escribir y a reflexionar. Son conocidos también por el tipo de relación amorosa que mantenían: una relación abierta y libre que se basaba en un pacto: Beauvoir y Sartre estaban unidos por un amor llamado *necesario*, pero podían tener relaciones amorosas con otras personas, sus *amores contingentes*.

Esta escritora es ampliamente conocida por ser una de las precursoras del feminismo. En su infancia descubre que el único destino de una mujer para ser aceptada y encajar en la sociedad es encontrar un marido del que depender y al que servir. Ha escrito ensayos como *El segundo sexo* que se considera la biblia del feminismo actual; también ha escrito novelas, como *Los mandarines* con la que recibió el premio *Goncourt*; o *La invitada*, obra que la hizo saltar a la fama por su contenido sexual y autobiográfico y que provocó gran revuelo entre los miembros de la sociedad conservadora.

Simone de Beauvoir ha narrado gran parte de su vida en obras que pueden considerarse memorias o autobiografías, como *Memorias de una joven formal*. Las narraciones autobiográficas constituyen su gran obra, a ellas ha consagrado mayor tiempo y esfuerzo. Beauvoir hizo de su propia existencia el objeto de su escritura, por así decirlo, encontró el significado de su ser plasmando su vida, porque sentía la necesidad de hacerlo así. Sus novelas también se fundamentan en algunas de sus experiencias vitales.

## **2. LES BELLES IMAGES**

*Les Belles images* es una novela que ha pasado desapercibida, oculta bajo reconocidas obras de esta misma autora, pero que, sin embargo, es un relato de gran riqueza. La narradora cuenta la historia de Laurence, mujer y protagonista de la historia, casada y con dos hijas, que nació y se crió en una familia burguesa. Estos detalles nos revelan algunos rasgos autobiográficos que comparte con su autora. La historia gira en torno a esta mujer y a su familia, pero especialmente se centra en su madre, Dominique, una mujer de 51 años, y en una de sus hijas, llamada Catherine, de 10 años.

Estas tres mujeres representan una unión, trazan una línea temporal que engloba el pasado, el presente y el futuro de Laurence. Cada una de ellas tiene sus propios problemas y atraviesa un periodo de angustia y ansiedad. Catherine, la niña de 10 años, empieza a ser consciente de los problemas que hay en el mundo: las guerras, el hambre o la explotación infantil. Este descubrimiento provoca en ella una serie de pensamientos existenciales que la apartan de una infancia feliz, inocente y despreocupada. Laurence, la protagonista, ronda la treintena y vive sometida a *la imagen* que los demás puedan formar de ella, empezando por su trabajo, ya que se dedica al mundo de la publicidad y a los anuncios. Sabe muy bien cómo tiene que actuar para quedar bien y qué tiene que decir, pero, sin embargo, por dentro, grita sus verdaderos sentimientos que, a la vista de todos, calla. Y la última es Dominique, una mujer de 51 años obsesionada con no envejecer, con parecer siempre joven y activa. Quiere conseguir y conservar esa figura perfecta que parece necesaria para encajar en los férreos cánones de belleza femeninos y para ser aceptada socialmente.

### 3. ESTILO DE LA OBRA

El estilo narrativo de la novela es muy libre; notamos que la autora escribe como si la historia ocurriera en la imaginación de Laurence; de allí parece que se recoge la información sobre sus pensamientos, sus recuerdos y sobre lo que está percibiendo en ese mismo momento, por ello la narración combina diferentes puntos de vista y distintas temporalidades. La autora se da la licencia de jugar pasando del estilo directo al estilo indirecto, e incluso al indirecto libre indistintamente. Beauvoir provoca en el lector una cierta sensación de desorden, y si lo hace de esta manera es para mostrar mayor expresividad; este caos narrativo es coherente con el contenido que propone la autora: es mayor en situaciones de nerviosismo, de anarquía o de inestabilidad emocional.

Propongo un ejemplo de una situación tensa, rápida y violenta: Dominique, la madre de Laurence, es abandonada por su pareja que ha decidido casarse con Patricia, una mujer mucho más joven. Dominique, rabiosa ante esta situación, decide vengarse; para ello

escribe y cuenta algo que Gilbert había ocultado a su futura mujer: que ha sido amante de la madre de Patricia, su futura suegra:

Dominique obedece. Y habla con una voz que no pertenece a nadie. Gilbert llamó a las diez. Ella creyó que era el portero, abrió. Patricia se había puesto a llorar enseguida en los brazos de Gilbert, Lucile gritaba, él cerró la puerta tras de sí de una patada, acarició la cabeza de Patricia, muy tiernamente, le habló con voz apaciguadora, y después ahí, en la antesala, la había insultado, abofeteado, la había tomado por el cuello de la bata azul y la había arrastrado hasta su cuarto. La voz de Dominique se sofoca (Beauvoir, 2004: 126-127)<sup>1</sup>.

En esta descripción se entremezclan tres acciones que han sucedido una tras otra muy fugazmente, pero la narradora las mezcla y las presenta casi de forma simultánea. La primera muestra a Patricia cuando se entera del engaño y comienza a llorar, rápidamente Gilbert se marcha de casa para enfrentarse a Dominique, y en casa de esta última, la agrade. A continuación, Gilbert regresa a casa con Patricia para tranquilizarla.

A menudo la narración mezcla el pasado y el presente. Lo hace sobre todo en el último capítulo de la novela, cuando Dominique cuenta su viaje a Grecia. Se trata de un recuerdo que se repite, que coincide con el estado de inestabilidad emocional que sufre la autora. El texto mezcla pensamientos, diálogos o actos.

Papá cambiaba algunas palabras en griego con el patrón y éste – como todos los clientes, pero cada cual sintiéndose por ello privilegiado – nos hacía entrar en la cocina y levantaba la tapa de las marmitas; entre papá y el dueño elaboraban cuidadosamente el menú. Yo comía con apetito e indiferencia...

La voz de Marthe:

- ¡Laurence! Es absolutamente preciso que comas algo.

- Duermo, déjame.

- Al menos, una taza de caldo. Voy a preparártela.

Me he distraído. ¿Dónde estaba? El camino de Delfos (Beauvoir, 2004: 160).

---

<sup>1</sup> Todas las citas pertenecen a la traducción española de la novela: Beauvoir, S. (2004). *Las bellas imágenes*. J. Bianco (trad.). Barcelona: Edhasa.

De igual manera que en el siguiente fragmento, donde además de mezclar el pasado de Grecia con su presente, lo hace de una forma muy drástica, chocante e incluso desagradable, produciendo en el lector una sensación muy viva: la situación está sucediendo tal y como lo cuenta, está reviviendo un recuerdo de una situación que le ha causado mucho malestar, y que se combina con una situación presente de molestia.

Hablaron de otras cosas y evocaron recuerdos de Grecia. Por la noche ella vomitó la cena; no se había levantado al día siguiente, ni al otro postrada bajo una caravana de imágenes y palabras que le pasaba por la cabeza, peleando entre ellas como guerreros malayos en un cajón cerrado (si lo abrimos, todo está en orden) (Beauvoir, 2004: 182).

Combina esta alternancia temporal con una metáfora, sus sentimientos son como un cajón, cuando está cerrado, cuando nadie ve lo que pasa en su interior; solo entonces se muestra tal y como es, caótico, anárquico; y cuando alguien decide abrirlo, por un instante, para interesarse en su intimidad, todo queda ordenado, colocado, para dar una imagen de estabilidad y normalidad. Algunas de las descripciones de la autora son muy gráficas, como acabamos de ver o como la siguiente. En este caso Laurence visita a su madre, sabe que ha hablado con Gilbert y no sabe qué situación puede encontrarse.

Baja por el ascensor hasta el garaje donde guarda el coche que le ha prestado su padre. ¡Por fin habló con Gilbert! Da marcha atrás, después avanza. Calma, calma. Respira a fondo varias veces. Conservar mi sangre fría. No correr demasiado deprisa. Por casualidad encuentra un lugar donde aparcar y deja el coche junto a la casa de Dominique. Al pie de la escalera permanece un instante inmóvil. ¿Qué encontraría detrás de la puerta? Sube, llama.

- ¿Qué te sucede? (Beauvoir, 2004: 116).

La autora mezcla descripciones, pensamientos, consejos que ella misma se da de manera arbitraria, consecuencia y expresión de nerviosismo y estrés. De igual manera, en la escritura, Beauvoir nos sigue sorprendiendo al utilizar dos narradoras: una

narradora omnisciente y una narradora protagonista: Laurence. Podemos ver bastante a menudo que estas dos narradoras se unen o se intercambian aleatoriamente como por ejemplo en esta ocasión: “Ella ha estado muy amable con todos y por eso ahora se siente deprimida, soy cíclica” (Beauvoir, 2004: 10). Es curioso destacar que la fórmula utilizada en esta frase: “Ella [...], soy cíclica” escrita en 1966, a partir del año 2018 se repite en las redes sociales convirtiéndose en viral, y paradójicamente se interpreta como algo innovador y moderno. Me refiero al uso de la tercera persona para hablar de la primera; el sujeto de la enunciación establece una distancia y se refiere a sí mismo como si fuera un personaje, una tercera persona. Nos queda claro que la escritora busca innovar; como ya hemos señalado, esta unión de narradores es caprichosa, combina diferentes posibilidades, para dotar el discurso de mayor expresividad, según observamos en el siguiente fragmento:

Le tenía afecto a ese ciclista imbécil porque no lo había matado, y a sus camaradas que me sonreían, y a esos desconocidos que nos proponían llevarnos a París. Y de pronto la cabeza me dio vueltas y perdí el conocimiento.

Despertó en el fondo de un Citroën DS (Beauvoir, 2004: 105).

Además del estilo narrativo innovador que observamos, analizando el discurso de Laurence, alter ego de Beauvoir, descubrimos ciertas contradicciones en su pensamiento, con respecto a ciertas ideas, como por ejemplo un odio al mundo de la burguesía. Laurence nace en una familia burguesa, es educada como burguesa... Laurence es burguesa. Ella se lamenta de su educación, porque la han instruido para aparentar, para no sentir y para ser fría; sin embargo, no puede evitar ciertos pensamientos burgueses:

- ¿Has visto personas desgraciadas? ¿Dónde, querida?

Catherine calla, con aire receloso. ¿Dónde? Goya es alegre y apenas habla francés. El barrio es lujoso: ni vagabundos, ni mendigos; ¿en los libros, entonces? ¿Las compañeras de la escuela? (Beauvoir, 2004: 26).

Justamente Laurence compara la pobreza con la infelicidad. El primer pensamiento referido a una persona desgraciada, lo es hacia las personas sin recursos, como los sintecho. De igual manera notamos que en el idioma español, el adjetivo *pobre* se utiliza para definir en primer lugar a una persona sin recursos, o algo que es escaso y, en segundo lugar, para referirse a una persona desgraciada, triste. De igual manera sucede en francés con el adjetivo *pauvre*. Ella misma, se contradice, porque detesta esa manera de ser que le ha otorgado su educación como vemos en estos ejemplos:

Ella ha sido siempre una imagen. Dominique ha velado para que lo fuera, fascinada en su infancia por las imágenes tan diferentes de su vida, resuelta toda ella – con toda su inteligencia y su enorme energía – a saltar el cerco (Beauvoir, 2004: 23).

Aunque al final se rinde, descubriendo que ya no puede hacer nada para cambiar su vida, que no tiene solución y que no merece la pena su lucha, como vemos en el final de la novela:

Laurence comienza a cepillarse el pelo, después pone un poco de orden en su rostro. Para mí, la suerte está echada, piensa mirando su imagen – un poco pálida, los rasgos alterados. Pero mis hijas tendrán una oportunidad (Beauvoir, 2004: 186).

Es importante recordar que Beauvoir escribe de una forma muy libre; como hemos visto, mezcla acciones, pensamientos, diálogos, descripciones e incluso conversaciones con ella misma, gracias a diferentes recursos y estrategias como entrecomillados, guiones o paréntesis; tampoco respeta unas normas de edición precisas, lo hace de forma caprichosa. Se apoya en dos narradoras, una omnisciente y otra, la protagonista principal, Laurence, desde su personal y subjetivo punto de vista. Las descripciones son gráficas y se incluyen repeticiones de escenas que coinciden con ese bucle de pensamientos reiterativos. Además, se mueve por el tiempo, adelante y atrás combinando sus pensamientos y recuerdos con el hilo de la historia.

#### 4. UNIÓN TEMPORAL

Como ya hemos dicho, existe una unión entre Laurence, la protagonista principal, su madre Dominique, y su hija Catherine. Esta *trinidad* representa en la historia el presente, el pasado y el futuro, imponiendo una línea temporal coherente.

A lo largo de toda la historia, se ve que Laurence empatiza mucho con su hija; esta es la única que parece comprender los problemas que tiene, aunque no sepa cómo ayudarla. Empatiza de esta manera porque, además, a ella le sucede lo mismo, no le encuentra significado a la vida, a todos esos reflejos que la ahogan pero que al mismo tiempo le sirven de flotador, y se siente como si ella fuera Catherine:

La garganta de Laurence se contrae. Jean-Charles no hubiera debido, al día siguiente, discutir en público el caso de Catherine. Una traición, una violación. ¡Qué romanticismo! Pero una especie de vergüenza la sofoca, como si fuera Catherine y hubiera sorprendido sus palabras (Beauvoir, 2004: 173).

De igual modo, mirando a Catherine, se ve cuando ella era niña y descubre muchas similitudes entre ambas: “Yo también, a su edad, lloraba: ¡cómo he llorado!” (Beauvoir, 2004: 27). La protagonista lloraba cuando era niña, también, como su hija, la comprende, aunque también cuenta que cuando ella lloraba era en el año 1945, coincidiendo con la segunda guerra mundial, cuando todo el mundo tenía motivos para hacerlo. Ante tales razones, y debido a la tristeza de su hija, en la que ella misma se ve reflejada, decide intentar cambiar las cosas para que su hija no padezca lo que ella ha padecido. Decide permitirle descubrir el mundo y reflexionar.

Cerrar de nuevo los ojos. ¿Y Catherine? ¿Clavarle los párpados? “No”; ha lanzado un grito. Catherine, no. No permitiré que hagan de ella lo que han hecho de mí. ¿Qué han hecho de mí? Esta mujer que no ama a nadie, insensible a las bellezas del mundo, hasta incapaz de llorar, esta mujer que vomita. Catherine: hacer lo contrario abrirle los ojos enseguida y acaso algún rayo de luz se filtre hasta ella, quizás logre librarse de todo... ¿De qué? (Beauvoir, 2004: 184).

Su intención es alejar a su hija de las imágenes, de las apariencias, del quedar bien, de mostrar una bonita fachada. Cree que eso la hará más feliz. Intenta educar a su hija de forma diferente a como la han educado a ella porque cree que eso es lo que la ha hecho a ella insensible y fría.

De igual manera Laurence se relaciona con su madre, con su futuro. Ve hacia dónde se dirige, y eso le causa mucho dolor y sufrimiento, quiere parar ese proceso, necesita cambiar. Pero en su presente, Laurence se muestra muchas veces fría, incapaz de sentimientos, actuando mecánicamente y aparentando. Como sucede en el siguiente ejemplo, Laurence se encuentra con su amante Lucien. Él reclama más atenciones y más cariño, sin embargo, Laurence ya está cansada, ya se ha divertido, piensa que ya no merece la pena seguir con este adulterio.

- No, porque no buscarás ninguna otra. Ya no me quieres – le dice.
- ¿Entonces por qué estoy aquí?
- Ya no me quieres como antes. Desde que has vuelto de vacaciones, ya no es como antes.
- Te aseguro que sí. Nos hemos peleado veinte veces por el mismo motivo. Déjame vestir.

[...]

Desde luego: yo aplastaría mis remordimientos si fuera como antes; la turbación que fulmina como un rayo, la noche que arde, torbellinos y avalanchas de deseos y delicias: por esa metamorfosis se puede traicionar, mentir, arriesgarlo todo. Pero no por esas amables caricias, por un placer tan semejante al que le otorga Jean-Charles. No por esas emociones sosegadas, que forman parte del ajeteo cotidiano: “Hasta el adulterio es funcional”, se dice. Esas disputas que la conmovían tanto, ahora la impacientan. Cuando vuelve a la alcoba, él ha tomado su segunda copa.

- Anda, ya he comprendido. Buscaste una aventura por curiosidad, porque a pesar de todo una es una imbécil si no ha engañado nunca a su marido... Eso es todo. Y yo, pobre idiota, que te hablaba de amor eterno.
- Es falso. – Se acerca y lo besa con ternura –: Me importas mucho (Beauvoir, 2004: 65).

En este fragmento se ve cómo la protagonista engaña, oculta. En los diálogos que mantiene con Lucien, le dice que le sigue

queriendo y que él es una persona importante para ella; sin embargo, en medio de esas conversaciones, Laurence reflexiona y comparte con el lector lo que en realidad piensa: que ya no merece la pena este adulterio, porque ya no le parece entretenido. Ofrece una imagen a Lucien totalmente opuesta a la que siente en su interior, necesita quedar bien delante de la gente e intentar gustar a las personas que la rodean, dar una *buena imagen*. En este fragmento, la oposición entre diálogo y pensamiento se materializa en una especie de *sándwich* que esconde en su interior la opinión real y verdadera, protegida y oculta con las palabras falsas. Vemos cómo Laurence se parece a su madre, lo único que las diferencia es que la protagonista es consciente, se siente vacía e intenta cambiarlo; por el contrario, Dominique no reflexiona, toda su energía la utiliza para aparentar.

Laurence se une a su hija al mismo tiempo que a su madre. Comparte con su hija su pasado y sus miedos y con su madre se reparte las apariencias y compartirá el futuro. Tal descubrimiento genera mucho malestar en la protagonista, que intenta luchar contra ello, pero siempre en su interior, sin mostrárselo a nadie. Este comportamiento sobrepasa sus límites; la hace caer enferma y la pone al límite de sus fuerzas tanto físicas como mentales; Laurence tira la toalla y acepta su presente y su futuro, guardando una pizca de esperanza para sus hijas.

## 5. ESTEREOTIPOS Y CLICHÉS

Los estereotipos<sup>2</sup> o clichés merecen ser estudiados en esta novela en relación con los comportamientos sociales. Anteriormente hemos hablado de las apariencias y las maneras de comportarse, consciente o inconscientemente, representando un papel. Los estereotipos forman parte del imaginario colectivo intelectual y a su vez son alimentados por los imaginarios individuales. Tienen una función práctica: intentar clasificar y poner orden en nuestros pensamientos, permitiendo una cierta *estabilidad*. Sin embargo, el cliché es un material desconcertante

---

<sup>2</sup> Un estereotipo es una especie de representación que la frecuencia y la simplicidad han impuesto como evidencia al conjunto de la comunidad (Boyer, 2008).

que escapa a toda tipología, es reconocible e inalcanzable y no deja de irritar y de seducir (Duchet, 1985: 110).

Según Amossy (1989), el estereotipo en la reflexión contemporánea es un concepto indeterminado por su extensión, una imagen fija o una idea mental heredada, de segunda mano, que un individuo recibe de su medio social y determina más o menos su manera de pensar, sentir o actuar. Por esta razón, los estereotipos son la base para toda construcción de identidad, son automatismos de pensamiento forjados por un cierto condicionamiento cultural (Bordas, 1999: 125). Es decir que el ser humano es social y muchos de los comportamientos sociales son imitados y aprendidos. Sin embargo, pueden existir excepciones, pero los clichés definen a los individuos por pertenecer a un grupo; generalizan sin considerar las variaciones. El estereotipo es una idea preconcebida no adquirida por la experiencia y sin fundamento preciso que se impone a los miembros de un grupo en un momento determinado. Es un juicio rápido y simplificado y una creencia exagerada, aprendida y asimilada, pero que sin embargo forma una estructura cognitiva que organiza nuestras experiencias.

Los conceptos *estereotipo* y *cliché*, pertenecen originalmente al mundo de la imprenta, eran las placas fijas que podían ser copiadas<sup>3</sup>. Ambos términos pasaron del sentido literal al figurado, y se empezaron a utilizar como sinónimos para mostrar situaciones banales, repetitivas. Además, sus connotaciones pasaron a ser peyorativas, ya que se castigaba la falta de originalidad. A pesar de ello, los estereotipos también favorecen la conversación y parece que sin estereotipos no se puede hablar, ni interactuar socialmente; sin ellos, ni siquiera se puede pensar. En la novela de Simone de Beauvoir existe un estereotipo recurrente, una utopía que repite el padre: “la gente es feliz”, y que se explica así:

Papá, un día, había afirmado que las comunidades verdaderamente pobres – en Cerdeña, en Grecia- acceden, gracias a su ignorancia del dinero, a valores que nosotros hemos perdido y a una austera felicidad. Pero los aldeanos del Peloponeso no parecían de ningún

---

<sup>3</sup> El estereotipo, está formado por la palabra griega *stereo* que significa “sólido” y la palabra griega *typos*, “carácter, grabado, letra”. La palabra *cliché* es onomatopéyica del francés porque imita el sonido de copia de estas placas.

modo contentos, ni las mujeres que picaban piedras en los caminos, ni las chiquillas que llevaban pesados cubos de agua (Beauvoir, 2004: 165-166).

Sin embargo, el concepto de capital, salario o recompensa existe hasta en las pequeñas comunidades aisladas; su padre se equivoca, no existen esos valores diferentes, su padre describe una utopía, y como todas las utopías, esta también es falsa porque se desarrolla en un plano teórico. En este caso, se trata de una descripción parcial; juega con la ventaja de que nadie más que él ha pisado tierras helenas o sardas, y nadie podrá rebatirlo por falta de experiencia.

Otro de los clichés que se citan, aunque solamente en un momento determinado, en Grecia, es el tópico de la Francia comunista, país libre y ejemplo a seguir por otras naciones. La escena sucede durante una conversación en un bar: un griego enamorado de Francia tiene una imagen utópica de la nación, la comparte con Laurence y su padre, y este último decide alimentar ese tópico, pues todos estamos encantados cuando se habla bien de nuestras raíces, por muy falsas, parciales o superficiales que sean las imágenes.

El griego ha comenzado a hablar de Francia: ¡era tan feliz cada vez que se encontraba con franceses! ¡Qué suerte teníamos nosotros de vivir en un país libre! Le gustaba tanto leer libros franceses, periódicos franceses. Ha bajado la voz, más por costumbre, sin duda, que por prudencia:

- Entre nosotros encarcelan a las personas por sus opiniones políticas.

Papá lo mira con un aire comprensivo que me sorprende: es verdad que sabe tantas cosas; es tan modesto que uno no se da cuenta de ello. Le ha preguntado, a media voz:

- ¿La represión sigue siendo tan severa?

El griego ha meneado la cabeza:

- La prisión de Egina está llena de comunistas. ¡Y si supiera usted cómo los tratan!

- ¿Es tan terrible como en los campos?

- Tan terrible. Pero no podrán con nosotros – ha agregado con un cierto énfasis.

Nos ha interrogado sobre la situación de Francia. Papá me ha lanzado una mirada cómplice y se ha puesto a hablar de las dificultades de la clase obrera, de sus esperanzas, de sus conquistas: se hubiera dicho que estaba inscrito en el partido comunista (Beauvoir, 2004: 168).

Como se ha visto anteriormente, las generalizaciones no están justificadas, y todo es relativo dependiendo desde el lado que se mire o la opinión que tenga la persona que se exprese. En este caso el padre representa un papel, se mete en la piel del comunista defensor de la clase obrera; sin embargo, sabemos que nunca mostró interés por el comunismo. Sabe lo que tiene que decir para agradar al griego, y será durante una breve conversación, no necesitará fingir durante mucho tiempo, algo que resultaría realmente cansado y difícil de sostener. Pero aquí será solo un momento, es hasta divertido.

Un rasgo fácilmente reconocible son los cambios de imagen en Dominique, una mujer de 51 años que necesita y se auto impone el estereotipo de la juventud:

Houdan besa la mano de Dominique, muy delgada dentro de su pantalón blanco y su blusa deslumbrante, el pelo pálido, entre rubio y blanco, de espaldas se le darían treinta años (Beauvoir, 2004: 9).

No solo es esa imagen física, sino también la imagen de un modo de ser sobrevalorado: un carácter vivo, alegre o sociable:

Se señala los ojos, el cuello. Evidentemente, no tiene ya cuarenta años.

- Se ve que ya no tienes veinte años – dice Laurence –. Pero muchos hombres prefieren a las mujeres que han vivido. La prueba es que Gilbert...

- Gilbert... Para retenerlo, me dejo el pellejo en juergas (Beauvoir, 2004: 18).

Dominique quiere mostrarse moderna, y le horroriza envejecer. Sin embargo, ser abandonada por Gilbert, la hace reconvertirse, necesita dar otra imagen:

Dominique da la impresión de muy “fiesta de familia”. Está vestida de “joven abuela” con un sobrio vestido de punto color miel, el pelo más blanco que rubio. Sonríe con dulzura, casi con timidez, y habla muy lentamente; abusa de los tranquilizantes, lo cual le da ese aire apático (Beauvoir, 2004: 144-145).

Ya no se muestra como una mujer atrevida, más bien como tímida, reservada, amable. Necesita mostrar que ha cambiado, no aparecer tan superficial, sino más preocupada por cosas importantes como la familia.

Consumismo y materialismo se mencionan frecuentemente en el relato. El desenlace de la novela coincide con la época navideña y esto hace que la decadencia de Laurence encaje con la saturación de imágenes y artificialidad, con una época llena de luces, colores, sonrisas, envoltorios. Laurence continúa representando el rol de mujer locamente enamorada y encantada con su marido cuando él le hace los regalos caros que ella podrá lucir.

Ella inclina un poco la cabeza para que él pueda de nuevo prenderle el collar: imagen perfecta de la pareja que aún se adora después de diez años de matrimonio. Él compra la paz conyugal, las alegrías del hogar, el entendimiento, el amor. Y el orgullo. Ella se mira en el espejo (Beauvoir, 2004: 143).

Todo se puede comprar, y todo se puede interpretar, ambos conocen la situación real, ninguno pregunta ni se adentra más allá. Mejor no remover, que todo siga aparentemente en calma. Los regalos solucionan conflictos, es lo que siempre se nos ha enseñado: este regalo es caro, él debe de quererla mucho, valorarla mucho, para invertir tanto en un sucedáneo del amor tan costoso. La idea del amor atraviesa toda la novela; todas las personas adultas que aparecen o están emparejadas o buscan emparejarse. El estar en pareja se convierte en una necesidad para encajar en la sociedad y no sentirse rechazados. El concepto *amor* puede ser un sentimiento, pero los sentimientos no se ven, están en el interior, y únicamente la persona que lo siente lo percibe, lo descubre, lo disfruta o lo sufre. Pero, por otro lado, también está la imagen del amor, en este caso, no se trata de un sentimiento, sino de la idea del amor. Es un concepto social y, como todo lo social,

es repetido por imitación, está presente en la cultura, en la literatura, en los cuentos, en las películas; se ha ido forjando en cada imaginario individual pero forma parte del imaginario colectivo. La idea del amor, en la época que sirve de contexto a la novela, es la de una pareja, un hombre y una mujer que mantienen su unión sentimental durante muchos años, y lo normal es que formen una familia y que ese vínculo les haga más fuertes para seguirse queriendo y sintiendo respeto el uno por el otro. Sin embargo, como hemos visto, todo esto dibuja una imagen, una idea teórica, una utopía. Como ya hemos comentado, las utopías, al ser llevadas al plano práctico, dejan de ser utopías: los inconvenientes se vuelven palpables y reales. Es lo que sucede con el amor que Laurence siente hacia su marido:

“Por qué Jean-Charles antes que Lucien”, se pregunta Laurence mientras mira fijamente a su marido, que extiende mermelada de naranja sobre una tostada. No ignora que Lucien terminará por separarse de ella y amar a otra. (¿Por qué yo antes que otra?) Consciente en ello y a la larga lo desea. Pero se pregunta, sencillamente: “¿Por qué Jean-Charles?” (Beauvoir, 2004: 67).

La protagonista comparte con nosotros que no siente nada especial hacia su marido, solo que fue él quien apareció, hacían buena pareja, él tenía una buena posición, pero *él* puede ser intercambiable. Fue fruto de una casualidad, Laurence se burla de las historias de almas gemelas.

¿Qué pienso, en el fondo, de Jean-Charles? ¿Qué piensa Jean-Charles de mí? Quizá no tenga ninguna importancia. De todos modos, estamos ligados para toda la vida. ¿Por qué Jean-Charles en vez de otro? Porque es así (otra mujer joven, centenares de mujeres jóvenes, se preguntan en este minuto: ¿por qué él en vez de otro?) (Beauvoir, 2004: 139).

Describe su realidad y esos sentimientos la condicionan para mirarlo todo a través de un filtro de desconfianza, por algo muy sencillo: lo único que siente es hipocresía y falsedad; se pregunta varias veces si alguna vez ha amado, a Jean-Charles o a Laurence, y si surge la duda, si esta cuestión no está clara, es porque realmente nunca ha amado verdaderamente. Este sentimiento es tan falso, que

se conforma tan solo con ser una imagen del sentimiento. En la novela se empieza a utilizar el término “amar de amor”, porque el verbo “amar”, por sí solo, ha cambiado su significado, lo ha perdido y por eso necesita ser reforzado. Con este filtro de incredulidad, como Laurence misma sabe que sus actos no son verdaderos, cree que los actos del resto de parejas tampoco lo serán y que siempre actúan, imitando esos estereotipos que calcamos y repetimos. Como en la siguiente escena:

(Justo en ese momento, en otro jardín, completamente diferente, exactamente igual, alguien dice las mismas palabras y la misma sonrisa se posa en otra cara: “¡Qué maravilloso domingo!”. ¿Por qué pienso en esto?).

Todo ha sido perfecto: el sol y la brisa, la barbacoa, la carne asada, las ensaladas, las frutas, los vinos (Beauvoir, 2004: 9).

En esta situación, la burguesía pudiente (como podemos ver en la descripción de manjares abundantes y con toda seguridad de la mejor calidad), tiende a mostrar, a aparentar, a dar una imagen de riqueza, evidentemente, pero al mismo tiempo, de felicidad y bienestar. Por ello, esta idea del jardín perfecto, la barbacoa perfecta, es experimentada por Laurence como una réplica mecánica que se repite en otros sitios, porque ha sido copiada de un cliché, como de una placa en una imprenta.

Laurence es incapaz de diferenciar el *ser* del *parecer*, la imagen que quiere mostrar de sus emociones y sus emociones reales. “Detrás de las imágenes que giran en los espejos, ¿quién se esconde? Quizá nadie” (Beauvoir, 2004: 19). Por esta razón Laurence siente la necesidad de escapar de lo artificial, quería acercarse a la naturaleza, a lo puro, a lo que no está corrompido por ideas ajenas y externas. Laurence, en el viaje a Grecia, solo es capaz de prestar atención a la naturaleza. No quiere ver edificios modernos ni históricos, porque ambos son el resultado de una civilización que ha sido el fruto de la construcción humana. Este es el único momento de la historia donde podemos verla disfrutar con algo que le apasiona: “Me gustaba el paisaje seco y blanco, el soplo agudo del viento sobre el mar; pero sólo veía las piedras y el agua, ciega a todas esas cosas que mi padre me mostraba” (Beauvoir, 2004: 160).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amossy, R. (1989). “La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine”. *Littérature*, 73(1), pp. 29-46. Recuperado de <https://doi.org/10.3406/litt.1989.1473> [Fecha de consulta: 15/09/2019].
- Barousse, C. (1992). “Ruth Amossy, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*”. Collection “Le texte à l’oeuvre”, 1991. *Littératures*, 27, pp. 269-271. Recuperado de [https://www.persee.fr/doc/litts\\_0563-9751\\_1992\\_num\\_27\\_1\\_1616\\_t1\\_0269\\_0000\\_4](https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_1992_num_27_1_1616_t1_0269_0000_4) [Fecha de consulta: 09/09/2019].
- Beauvoir, S. (1989). *Mémoires d’une jeune fille rangée*. París: Gallimard.
- Beauvoir, S. (1992). *Une mort très douce*. París: Gallimard.
- Beauvoir, S. (2000). *La force de l’âge*. París: Gallimard.
- Beauvoir, S. (2004) [1966]. *Las bellas imágenes*. J. Bianco (trad.). Barcelona: Edhasa.
- Bordas, É. (1999). “Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*”. *Romantisme*, 104, Penser avec l’histoire, pp. 125-127. Recuperado de [https://www.persee.fr/doc/roman\\_0048-8593\\_1999\\_num\\_29\\_104\\_3424](https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1999_num_29_104_3424) [Fecha de consulta: 10/09/2019].
- Boyer, H. (2008). “Stéréotype, emblème, mythe. Sémiotisation médiatique et figement représentationnel”. *Mots*, 88, pp. 99-113. Recuperado de <https://doi.org/10.4000/mots.14433> [Fecha de consulta: 04/09/2019].
- Duchet, C. (1985). “R. Amossy et E. Rosen, *Les discours du cliché*”. *Romantisme*, 48, Dédalles du sujet, pp. 109-110. Recuperado de [https://www.persee.fr/doc/roman\\_0048-8593\\_1985\\_num\\_15\\_48\\_4773](https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1985_num_15_48_4773) [Fecha de consulta: 09/09/2019].
- Garrigou-Lagrange, M. (Productor); Du Bouchet, M. (Directora) y Triandafyllidès, N. (Realización). (2008). *Simone de Beauvoir une vie une œuvre* [Película cinematográfica]. Francia: France Culture. Recuperado de <https://www.franceculture.fr/emissions/une-vie-une-oeuvre/simone-de-beauvoir-1908-1986> [Fecha de consulta: 11/09/2019].
- Ina Stars (9 de enero de 2018). “Qui était Simone de Beauvoir?” [Archivo de video]. Recuperado de <https://bit.ly/3dQBJq1> [Fecha de consulta: 09/09/2019].



**TRAVELING BEYOND FEMALE IDENTITY:  
CORA SCOTT'S  
SPIRITUALIST AUTOBIOGRAPHY  
VIAJANDO MÁS ALLÁ DE LA IDENTIDAD  
FEMENINA: LA AUTOBIOGRAFÍA  
ESPIRITISTA DE CORA SCOTT**

Clara CONTRERAS AMEDURI

*Universidad de Salamanca*

**ABSTRACT**

The main purpose of this article is to examine the complex body politics and transgression of binary oppositions presented in Cora L. V. Scott's mediumistic autobiography in order to take into consideration the subversive potential of spiritualist literature and practice in the reevaluation of female identity in the late nineteenth century.

**Keywords:** spiritualism, mediumship, autobiography, feminism, borders.

**RESUMEN**

El propósito de este artículo es examinar las complejas políticas corpóreas y la transgresión de oposiciones binarias presentes en la autobiografía mediumística de Cora L. V. Scott para así tomar en consideración el potencial subversivo de la literatura y prácticas espiritistas en la reevaluación de la identidad femenina a finales del siglo diecinueve.

**Palabras clave:** espiritismo, médiums, autobiografía, feminismo, fronteras.

**1. INTRODUCTION**

During the second half of the nineteenth century, the rise of Anglo-American Spiritualism filled sitting rooms and lecture

theatres with disembodied voices announcing the dawn of a new era of progress and social reform. Such phenomena depended entirely upon the participation of mediums: young women who momentarily gave up their consciousness to spirit agency in order to channel messages from the great beyond. At a time of crucial transformations in the conception of women's property, self-expression, and bodily autonomy, spiritualists stirred up issues concerning the borders of the female body and mind, the re-evaluation of Victorian notions of femininity, and the transition of female agency from the private to the public sphere. By employing occult practices and verbalizing their liminal existence through literature, spiritualist mediums generated a discourse of ambivalence in which concepts like trance speech, or the appropriation of diverse identities facilitated the unfolding of a new subjectivity. Despite the fact that the theoretical approach to mediumship was based upon traditional gender roles, the practices documented in spiritualist texts present evidently transgressive aspects that undermined the binary oppositions upon which dominant power structures were founded.

This article explores the function of spiritualist narratives and, in particular, mediumistic life writing as instruments for subversive self-representation in the public eye. Taking into account conceptions of the female body as a flexible and porous domain, it is possible to observe how mediums such as the celebrated Cora L. V. Scott employed spiritualist cosmology as a strategy to devise a public persona that enabled them to call into question the culturally imposed barriers which silenced them according to notions of gender and social class. As an example, special focus is placed upon Scott's work *My Experiences While Out of My Body and My Return After Many Days* (1915). Though published in the twentieth century and in the author's later years, this "narrative written for others to read" (Scott, 1915: 8) provides insight into key elements of the medium's spiritual training and the consequent reconfiguration of femininity.

The spiritualist movement was characterized by a blurring of coherent identity which was a product of its time: a period of social and cultural unrest, scientific innovations, and archaeological discoveries. In her convincing analysis of the renewal of the Self in spiritualist culture, Marlene Tromp draws

attention to how the transformations taking place throughout the long nineteenth century resulted in a des-integration of Victorian self-understanding, as well as in a consequent reconfiguration of the relationship between Self and Other (2006: 5). Accordingly, Spiritualism entailed a preoccupation with the perception of the Self in the world and thus mirrored the aforementioned fluctuations. Both in the séance and the literary text, the spiritualist medium embodied a decisive symbol for such metamorphoses.

The participation of mediums was decisive, for instance, in the transition of female authority from the private to the public sphere. By analysing spiritualist concepts such as possession, trance states, and out-of-body experiences against the backdrop of shifting Victorian ideologies concerning women's rights, duties, and position, it is possible to interpret such practices as a form of construction of identity through which the medium wrote herself out of the social, legal, and cultural bounds which were intrinsically linked to the female anatomy.

## **2. SPIRITUALIST NARRATIVES AND THE RECONFIGURATION OF FEMALE IDENTITY**

### **2.1. Mediums, Spectres, and Table-turners: Transformative Women in the Modern Spiritualist Movement**

Spiritualism was, in many ways, a women-centred movement from its very beginning. The first spiritualist mediums were three young girls, the Fox sisters, who, after claiming to have discovered a system of communication with the souls of the deceased, quickly became familiar with the pulpit and the stage as they journeyed from New York to other cities, including Pittsburgh, Philadelphia, Washington D.C. so as to parade their newly acquired psychic abilities (Braude, 1989: 17). Spiritualism soon evolved from an eccentric group to an immensely fast-growing religion (Albanese, 2001: 221). Its impact spread so quickly that the Transcendentalist theologian Theodore Parker speculated that it seemed "more likely that Spiritualism would become the religion of America than in 156 that Christianity would become the religion of the Roman Empire" (qtd. in Moore, 1977: 4).

The development of the movement depended upon the public presence and mobility of mediums who sailed between British

and American shores to establish connections between communities of believers across the Atlantic (Owen, 1990: 31). Professional mediumship, that is to say, the ability to communicate with the spirits of the deceased by means of trance states, offered diverse advantages for spiritualist women. As noted by Tatiana Kontou, the Occult “was, after all, a female affair” (2008: 280). Becoming involved with the voices of the dead represented, for instance, an opportunity to gain economic independence, travel, and obtain visibility in the political arena by engaging in ardent activism. Spiritualist women were not afraid to speak against the established beliefs which were meant to bound them to silence and paralysis. For instance, the trance poet Lizzie Doten denounced the lack of female religious leadership while underlining the central function of women in a new understanding of spirituality which extended beyond the walls of orthodox Christianity:

It is a shame for women to speak in the Church; and woman ought to be ashamed [...] of the church. Let woman come out of the church; and, when she comes out, the minister and all the congregation will go out with her (*Banner of Light*, 11 February 1860: 5).

Spiritualist women encouraged the redefinition of borders not only in terms of religious principles, but also with relation to dominant conceptions about race and gender. Mediums such as Emma Hardinge Britten, Laura de Force Gordon, and Anna Henderson addressed large audiences to deliver trance speeches advocating for the abolition of slavery, universal suffrage, the reform of marriage and divorce laws (Braude, 1989: 85), and their acknowledgement as salaried professionals (McGarry, 2008: 45). Moreover, the substantial and successful body of literature generated by the spiritualist movement enabled further participation of its female followers in public life. Besides Cora Scott, prominent mediums such as Florence Marryat, Lizzie Doten, or Achsa Sprague made use of their position to fulfil their literary aspirations. Ranging from automatic writing to sensation novels, Victorian spiritualist culture presented a rich variety of polyphonic narratives which constituted an innovative vehicle for the recovery of silenced or forgotten voices in nineteenth-century culture.

In addition to transcending the thin veil between this world and the next, Spiritualism allowed mediums to surpass boundaries such as those between the private and public spheres, active and passive states of consciousness, or the perception of Self and Other, thus unsettling the dichotomies which constituted the basis of Victorian values. This ghostly aspect of mediumship often allowed women writers to challenge their alienation by using their paranormal abilities to create a public entity. As it is made explicit in spiritualist texts, mediums often engaged in subversive forms of self-representation by applying spiritualist philosophy in order to blur the boundaries between Self and Other.

## **2.2. Ghostly Narrators: Deconstructing Selfhood at the Spiritualist Séance**

As the nineteenth century drew to a close, the mesmerizing trend of spiritualist practice had shifted from the subtle table-rapping of its early years to the more explicit, spectacular, and, for some, outrageous full-form spirit materializations (O'Brien, 2014: 333). The dark cabinet into which the medium retired and out of which emerged a series of impersonations presented a transformative potential which configured the séance table as a space for transgression brimming with narratives involving "notions of the double, of fragmented bodies and identities" (Kontou, 2009: 87). In this way, the medium verbalized fictionalized (auto)biographies through a highly theatrical ceremony which raised significant issues concerning women's body politics and self-perception.

As Alex Owen indicates, the medium's renunciation of her body and her "ability to absent herself in order to become the vessel for spirit possession" (1990: 11) implied an "abdication of responsibility" (1990: 212) that conformed the basis of paranormal communications. Spiritualist women made room for the Other, the unfamiliar, and the abject while engaging in a process of self-reinterpretation through the theatrical aspects of the séance<sup>1</sup>. In agreement with Hilary Grimes (2016: 102), women's awareness of

---

<sup>1</sup> Julia Kristeva defines the abject as the element which "disrupts identity, system, order" and is inherently "in-between" and "ambiguous" in relation to dominant culture (1982: 4). In their ambivalent role, mediums and ghosts constituted evident instances of this concept.

sexual difference and their consequent marginal condition encouraged their identification with the Other, described by Hélène Cixous as a spectral “no-body wrapped in veils, carefully kept distant” which embodies the “invisible, foreign, secret, hidden, mysterious, black, forbidden” elements of dominant discourse (1986: 200). The spiritualist séance therefore constituted a context in which the othered, invisible, and mysterious aspects of femininity could be processed, verbalized, and re-imagined.

Parlour tricks in the dark thus became what Marlene Tromp describes as “sites of intellectual, emotional, physical and spiritual refiguration” (2006: 4) due to “women’s access to the ghost, the disruption of sex and gender codes, the appropriation of ‘othered’ identities” (2006: 4). Such metamorphoses often entailed the creation of an alter ego via role-playing, as it can be appreciated in séance narratives (Lehman, 2002: 9). By allegedly abandoning their anatomy in order to let spirits speak and act through them, spiritualist mediums crafted a suitable framework for autonomous expression, far from normative womanhood. While the medium remained possessed or in the process of materializing a spirit, the ghost would speak through her, sometimes producing “four voices at the same time” (Marryat, 1891: 115), shocking respectable participants and researchers by uttering witty comments, flirting with séance sitters, and engaging in cross-gendered behaviour by exhibiting assertive or violent attitudes (Owen, 1990: 216)<sup>2 3</sup>.

For instance, séance accounts concerning the famous Victorian medium Florence Cook and her spirit-guide, Katie King, provide clear evidence of how young female psychics made use of the tools

---

<sup>2</sup> As an example, Florence Marryat developed a rather intimate relationship with Katie while attending Florence Cook’s séances. “She sat on my lap”, she describes in *There Is No Death*, “[and] called me after her into the black room and, dropping her white garment, stood perfectly naked before me. «Now», she said «you see that I am a woman». Which indeed she was, and a most beautifully made woman too; and I examined her well [...] She knelt down and kissed me, and I saw that she was still naked” (1891: 132).

<sup>3</sup> Jannet Oppenheim documents how William Crookes claimed to have clasped the “ghost” in his arms, thus confirming that he undoubtedly “considered Florence a highly attractive young woman and may have been unable to resist the chance to flirt with her, or «Katie», during the séances” (1985: 341).

provided by spiritualist discourse in order to generate a double entity. In his work *Researches in the Phenomena of Spiritualism*, the psychical investigator William Crookes assured that Katie, who claimed to be the daughter of a fearsome buccaneer named John King, would entertain spectators by narrating how, as a bold sea-rover, she had visited numerous exotic settings on her sensational transatlantic adventures (1874: 110), and even murdered men with her own hands (Marryat, 1891: 127). Critics such as Janet Oppenheim and Tatiana Kontou have clarified that “it seems impossible to doubt that [...] the spirit figure was Florence in disguise” (Oppenheim, 1985: 341), and interpret these phenomena as projections of the medium’s desire to explore a different life through a ghostly persona (Kontou, 2009: 85). Just like Katie’s features became blurred and distinct” (Marryat, 1891: 128), the medium presented herself as one of those liminal “bodies of polymorphousness” which challenged “facile readings of [...] gender, and corporeal identity politics” (Brooks, 2006: 21), recreating, through her performance, an elusive reimagining of conventional femininity.

### **3. REWRITING HER SELF: CORA SCOTT’S CREATION OF A PUBLIC PERSONA**

Although Cora Scott’s speciality was trance speech rather than spirit materialization, her paranormal activities displayed the same shapeshifting personhood as the ghosts who spoke through her fellow mediums. Through her advantageous position as a famous and respected spiritualist medium, Scott was able to negotiate the limits of female experience by expanding them beyond her physical Self.

#### **3.1. Blurring Boundaries: Cora Scott, Mediumship, and the Public Sphere**

Having displayed signs of supernatural powers since her birth<sup>4</sup>, Scott began to unfold her mediumship at the age of eleven, when

---

<sup>4</sup> Scott was born with a caul over her face, which, according to certain folk beliefs, could be interpreted as a sign of future magical abilities in the child (Melton, 2008: 269).

she started “writing in her sleep” to deliver messages from departed family members (Barrett, 1895: 9). Before touring various cities to exhibit her supernatural skills, she and her initially Presbyterian family joined Hopedale, Adin Ballou’s spiritualist, abolitionist, suffragist, temperate, and pacifist community of radical reformers and free lovers (Owen, 1990: 210). Such revolutionary ideas were echoed by the spirits that Scott channelled during a highly successful career which lasted into the twentieth century. Due to her remarkable ability to “move [...] from the spiritual to the social” (Owen, 1990: 211) in her trance lectures, she earned the admiration of the American public and her spiritualist companions, who regarded her as “one of the most remarkable women the world has ever produced” (*Banner of Light*, 24 October 1857, 5). In the following fifteen years, she delivered no less than 3,000 speeches (Podmore, 1902: 134) during which she discussed the philosophy of Spiritualism with “the most distinguished savans of the country” (Britten, 1869: 49-50) while engaging in controversial debates among European-American reformist circles, covering a variety of topics ranging from the necessary harmony among souls to critiques towards the London slums (Owen, 1990: 211).

Yet Scott’s life and work represented a “combination of classical feminine passivity and scandalous, unwomanly acts” (McGarry, 2008: 39) in the eyes of her nineteenth-century American audience, for which she was perceived, like many other trance speakers, as “a site of multiplicity and contradiction” (Kucich, 2014: 11). According to the Victorian gendered ideology by which the spiritualist movement was heavily influenced, women were conceived as innately pious, passive, receptive, and hence better mediators to interact with the realm of the Occult (Welter, 1976: 21). However, although mediums appeared to embrace this notion, their words and actions were far from powerless, as Molly McGarry illustrates:

When speaking, [Cora Scott] did so in a trance, the most passive of states, performing masculine prowess in a stereotypically feminine embodiment. On the one hand, she spoke, but her speech was understood as ventriloquized; she received no credit for her own intellectual, verbal, or performative skills. On the other hand, she carved out a space and commanded a public unique for a woman of her day (2008: 39).

One of Scott's admirers echoed these concerns in a letter to the editor of the spiritualist periodical *Banner of Light*, where he expressed his firm conviction that, if the trance speaker presented the ability of "being conversant with all the topics that come before her", it was due to the fact that she was "evidently under the control of a higher order of spirits" (*Banner of Light*, 15 September 1860, 2). "Her use of language is almost perfect", he proceeded, "while it is obvious to everyone that she has not above ordinary intellect" (*ibidem*). The concept of a woman lecturing from a pulpit was so ground-breaking that it made certain listeners reconsider the role of women in religious leadership: "I was prepared to believe her an exception", the novelist Nathaniel Parker Willis reflected about Scott, "either that a male spirit was speaking through her lips, or that the relative position of the sexes is not the same as in the days of Saint Paul" (1859: 303)<sup>5</sup>.

In these ways, the spiritualist medium constituted a simultaneously fascinating and disturbing figure. Her ambivalent existence remained outside the margins of the binary oppositions which lay at the core of conventional culture. As an entity floating between the world of the living and the words of the dead, she eluded a fixed classification. In her receptive attitude towards the thoughts and utterances of others, she conformed to the norms of feminine passivity, yet her position as orator and writer transgressed the modesty and decorum expected of a lady. Cora Scott therefore employed restrictive notions regarding women's nature in order to transgress the boundaries of feminine existence, both symbolically, by reaching positions of authority, and literally, by letting herself drift beyond her body, as she narrated in her mediumistic autobiography.

### **3.2. Mediumistic Life Writing: Visibilizing Liminal Women**

A popular but now overlooked genre in Victorian spiritualist literature, mediumistic life writing englobed biographies of celebrated nineteenth-century mediums who narrated the

---

<sup>5</sup> An allusion to the following biblical passage by Saint Paul: "As in all the churches of the saints, the women should keep silence in the churches. For they are not permitted to speak but should be subordinate" (1 Cor 14:33-34).

discovery and development of their psychic skills, as well as their achievements in the field of spirit communication as a form of empirical proof of the existence of a paranormal plane (Ferguson, 2012: 23). Spiritualist autobiographies entitled Victorian mediums to assume religious command by reinforcing the contemporary view of women as particularly gifted in spiritual matters. In such texts, they presented themselves as unique witnesses of otherworldly messages which configured the medium as “a teacher and a priestess divinely ordained” (qtd. in Braude, 1989: 114)<sup>6</sup> whose assigned mission was to guide humanity for the betterment of their fellow beings.

Mediumship was therefore portrayed as an essential tool for social progress through the discovery of the spiritual plane, as it was manifested in works such as Sophia de Morgan’s *From Matter to Spirit* (1863), Emma Hardinge Britten’s *Modern American Spiritualism* (1869), Louisa Lowe’s *How and Old Woman Obtained Passive Writing* (1873), Mary Dana Shindler’s *A Southerner Among the Spirits* (1877), Florence Marryat’s *The Is No Death* (1891), or Elizabeth d’Espérance’s *Shadow Land or Light from the Other Side* (1897). While these stories may be read as a clear form of spiritualist religious propaganda, they also shed light on to the complex dynamics of self-representation and the medium’s creation of a public persona. Narrations involving similarly uncanny events contributed to the verbalization of ghostly aspects of the lives of women who, in agreement with Hilary Grimes, confronted their lack of visibility by identifying with disembodied entities (2016: 102).

### **3.3. Cora Scott’s Traveling Spirit: Redefining Borders**

In Cora Scott’s mediumistic autobiography, the medium’s self-reconfiguration implies a radical dissociation from the earthly limitations ascribed to the physical body. As the title indicates, *My Experiences While Out of My Body and My Return After Many Days* (1915) describes her exploits during an out-of-body experience, an account by which the author blends testimonial narrative and travel writing in order to reflect the

---

<sup>6</sup> Trance poet Achsa Sprague was thus baptized by the spirits through automatic writing.

transformative potential acquired through her contact with the supernatural. Scott's appropriation of the traditionally male genre of travel literature denotes the "repressed desire of a life like a man's" which Sidonie Smith identifies as a common characteristic in nineteenth-century women's autobiographies (1987: 50). For example, the author introduces her text by signing as "Reverend Cora Richmond", thus assuming an occupation that was strongly associated with the male sphere<sup>7 8</sup>. Certainly, by asserting her existence on paper, the medium engages in a form of cross-gendered behaviour by disturbing the perimeter of male discourse while remaining self-conscious of her spectral nature:

The woman who writes autobiography is doubly estranged when she enters the autobiographical contract [...] she approaches autobiography as one who speaks from the margins of autobiographical discourse and on the outskirts of it [...] attuned to [...] the price women pay for public self-disclosure (Smith, 1987: 49).

Rather than merely emulating male aspirations, Scott's textual rejection of her anatomy suggests a desire for a life outside feminine propriety. In her mediumistic life writing, she designs herself as an adventurer who is able to travel into the unknown world of the spirits without leaving the domestic sphere to which female existence was limited. Whereas her body remains within the walls of her home and the safety of her bedroom, her soul has drifted far away. This paradox constitutes one of the many instances of Scott's disruptive management of hegemonic dichotomies.

---

<sup>7</sup> After divorcing her first husband, the mesmerist Benjamin Hatch, Cora Scott married three more times, thus adopting the surnames Hatch, Daniels, Tappan, and Richmond throughout her life. This level of independence and social mobility in her personal affairs constitutes further evidence of her privileged position as a spiritualist woman.

<sup>8</sup> Such an identification reflects the degree of female authority among the spiritualist movement, which was the second Protestant community to ordain women as religious leaders. As clarified by Ann Braude, Quaker communities had hitherto been the only religious group to ordain female ministers in the United States. However, Quaker women did not enjoy the same degree of authority as spiritualist women (1989: 3).

Throughout the text, the speaker manifests a constant desire to transcend the borders of her physical Self: “I was suddenly and finally released from my body”, she states, “‘this time’, I said, or thought, ‘I will not have to return’” (1915: 7). Although such a yearning is a common element in mystical experiences belonging to diverse religious traditions, this paranormal phenomenon acquires additional significance when understood in light of the social and political transformations among which Modern American Spiritualism flourished.

As Susan Poznar points out, there existed close links between the *fin-de-siècle* spiritualist craze and the controversy regarding women’s rights (2008: 412). Just when the changes involving women’s property legislation began taking place during the decades of 1870 and 1880, Occult séances and literary texts were especially haunted by images of young women giving up their bodies and consciousness to the influence of unseen agencies. This tendency, Poznar argues, reflected diverse reactions to “women’s ownership of their bodies, their children and their property” (2008: 412). In spite of the seemingly passive role of mediums and mesmerized ladies, spiritualists encouraged the “self-ownership” and “individual sovereignty” of women over their bodies with regard to marriage, sexual intercourse, motherhood, and divorce from “inharmonious alliances” (Braude, 1989: 17)<sup>9</sup>. Yet the conflicting attitudes surrounding women’s bodily autonomy throughout the century resulted in a complicated relationship between the medium and her own anatomy, as it is implied in Scott’s text. In a sense, the author’s disembodiment suggests an alienated self-perception in which she drifts away from social and legal attempts to control her fleshly garment.

Restrictions over the female anatomy were also present in the patriarchal discourse often endorsed by the nineteenth-century medical establishment, which defined women as permanently ill and invalid (Arias, 2005: 165). Theories supporting the constitutional

---

<sup>9</sup> Mediums like Emma Harding Britten demonstrated their concern with self-ownership over their bodies by advocating for women’s right to refuse their husbands’ sexual advances or to prevent the consequent pregnancies: “Rape is punished *out* of wedlock but *in it* payed no attention to” (*Banner of Light*, 16 January 1864, 3. Original emphasis).

nervous instability of the physically and emotionally vulnerable feminine nature famously established direct connections between female sexuality and conditions such as hysteria. Malfunctions in the reproductive system, such as irregular menstruation, vaginal infections, or, as the term itself indicates, uterine irritation were perceived as direct causes behind the deviant behaviour labelled as hysterical (Owen, 1990: 147). Spiritualist mediums were particularly exposed to being diagnosed and incarcerated as hysterical patients, or “mediomaniacs”, as they were denominated by the physician and clergyman Frederic Marvin (1874: 47).

In Marvin’s words, the “mediomaniac” would “become possessed by the idea that she has some startling mission in the world” (1874: 47). Explicitly linking “mediomania” to rebellion against orthodox femininity, he described the hysterical medium as a woman who “forsakes her home, her children, and her duty to mount the rostrum and proclaim the peculiar virtues of free-love, elective affinity, or the reincarnation of souls” (1874: 47). In opposition, spiritualists “firmly rejected medicine’s attempts to equate mediumship with female [...] sickness” (Owen, 1990: 202). For this reason, Scott’s allusion to how “[b]odily imperfections, infirmities and disease [...] are dropped with the body” (1915: 55) may constitute a subversive strategy to set a distance between the medium’s spiritual calling and the biologically determinist views which discredited their supernatural powers and unconventional ways as hysterical behaviour.

Besides blurring the borders of the female body, Scott embraces a general dissolution of “all [...] lines, barriers, and human standards” (1915: 31) which conforms to spiritualist cosmology. In line with the ethereal conception of mediumistic vocation as a purely spiritual aspect, the narrator notes how “differences of birth, nationality, outward rank or even of education are not real differences” in the afterlife (1915: 32). Such divisions, including the patriarchal conventions governing nineteenth-century America, “are removed – or rapidly vanish – in spirit states” (1915: 32). Spiritualists urged for a re-evaluation not only of the role of men and women, but also of all human relationships. Following the instructions dictated by the spirit of the departed reformer Robert Owen through the mediumship of Emma Hardinge Britten, the community emphasized equality in

the “brotherhood of man” as one of its seven principles (Byrne, 2010: 82). According to spiritualist philosophy, social reform depended upon the transcendence of the culturally imposed borders of race, gender and social class:

The most egregious evils of the nineteenth-century Atlantic world – racial slavery, the institutional subordination of women to men, international war – were rooted in bodily distinctions of race and sex and nation. Those evils might be eradicated if blacks and whites, women and men, Americans and foreigners could transcend their bodily differences, if they could relate to one another as undifferentiated and equal spirits (Nelson, 2013: 34).

Such notions are evidently reflected in Scott’s utopian vision of the afterlife as a state where “there is no formal taking of «one’s place» or «position», no ceremonious «assigning» of «duty» or «work», but [...] a mutual understanding of purpose” (1915: 64). This harmonious arrangement mirrors the spiritualist community’s rejection of hierarchical organization within their movement, as well as in their worldview (Braude, 1989: 7). Once more, the medium rises above old power structures governing her earthly existence, cutting across the borders of dominant culture to reinvent her narrative voice and selfhood.

#### 4. CONCLUSION

Paradoxically enough, spiritualist women’s identification with the ethereal and the ghostly granted them the opportunity to claim visibility in the public sphere and the literary canon. By means of mediumistic life writing and séance narratives, authors such as Cora Scott found a way of escaping a background in which their autonomy and presence were constantly erased or misunderstood on the grounds of their sex. In her spectral ambivalence, the medium invoked a vehicle for self-expression, placing herself simultaneously at the margins of society and the centre of her séance room, thus shaking the foundations of nineteenth-century conceptions of female identity.

**WORKS CITED**

- Albanese, C. (2007). *A Republic of Mind and Spirit: A Cultural History of Metaphysical Religion in America*. New Haven: Yale UP.
- Arias, R. (2005). Between Spiritualism and Hysteria: Science and Victorian Mediumship in Michèle Roberts' *In the Red Kitchen*. *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 50, pp. 161-180.
- Barrett, H. D. (1895). *Life Work of Mrs. Cora L.V. Richmond*. Chicago: Hack & Anderson.
- Braude, A. (1989). *Radical Spirits: Spiritualism and Women's Rights in Nineteenth-Century America*. Bloomington: Indiana UP.
- Britten, E. H. (1869). *Modern American Spiritualism: A Twenty Years' Record of the Communion Between Earth and the World of Spirits*. New York: Published by Banner of Light and the New York Printing Co.
- Brooks, D. (2006). Our Bodies, Our/Selves: Racial Phantasmagoria and Cultural Struggle. *Bodies in Dissent: Spectacular Performances of Race and Freedom, 1850-1910* (pp. 14-66). London: Duke UP.
- Byrne, G. (2010). Spiritualism in Context. *Modern Spiritualism and the Church of England, 1850-1939* (pp. 18-39). Woodbridge: Boydell Press.
- Cixous, H. (1986). Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays. *The Newly Born Woman*. Betsy Wing, trans. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Crookes, W. (1874). *William Crookes, Researches in the Phenomena of Spiritualism*. London: J. Burns.
- Espérance, E. (1897). *Shadow Land or Light from the Other Side*. London: George Redway.
- Ferguson, C. (2012). *Determined Spirits: Eugenics, Heredity and Racial Regeneration in Anglo-American Spiritualist Writing, 1848-1930*. Edinburgh: Edinburgh UP.
- Grimes, H. (2016). Ghostwomen, Ghostwriting. *The Late Victorian Gothic: Mental Science, the Uncanny, and Scenes of Writing* (pp. 83-111). New York: Routledge.
- International Association for the Preservation of Spiritualist and Occult Periodicals* (Last Updated 2011). <http://iapsop.com/>.

- Kontou, T. (2009). *Spiritualism and Women's Writing: From Fin de Siècle to the Neo-Victorian*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Leon S. Roudiez, trans. New York: Columbia UP.
- Kucich, J. (2014). *Ghostly Communion: Cross-Cultural Spiritualism in Nineteenth-Century American Literature*. Hanover: Dartmouth College Press.
- Lehman, A. (2002). *Victorian Women and the Theatre of Trance: Mediums, Spiritualists, and Mesmerists in Performance*. Jefferson: McFarland & Co.
- Lowe, L. (1873). How and Old Woman Obtained Passive Writing and the Outcome Thereof. *Quis Custodiet Ipsos Custodet?* no. 3 (pp. 1-11). London: James Burns.
- Marvin, F. R. (1874). *The Philosophy of Spiritualism and the Pathology and Treatment of Mediomania. Two lectures read before the New York Liberal Club*. New York: Asa K. Butts & Co.
- Marryat, F. (1891). *There Is No Death: On Crossing Over*. New York: National Book Co.
- McGarry, M. (2008). *Ghosts of Futures Past: Spiritualism and the Cultural Politics of Nineteenth-Century America*. Berkeley: University of California Press.
- Melton, J. G. (2008). *The Encyclopedia of Religious Phenomena*. Detroit: Visible Ink.
- Morgan, S. E. (1863). *From Matter to Spirit: The Result of Ten Years' Experience in Spirit Manifestations*. London: Longman.
- Moore, R. L. (1977). *In Search of White Crows: Spiritualism, Parapsychology, and American Culture*. New York: Oxford UP.
- Nelson, R. (2013). Spirit Politics: Radical Abolitionists and the Dead End of Spiritualism". Ben Wright, and Zachary W. Dresser, eds. *Apocalypse and the Millennium in the American Civil War Era*. (31-51). Baton Rouge: Louisiana State UP.
- O'Brien Hill, G. (2014). "Above the Breath of Suspicion": Florence Marryat and the Shadow of the Fraudulent Trance Medium. *Women's Writing*, 15(3), pp. 333-347.

- Oppenheim, J. (1985). *The Other World: Spiritualism and Psychical Research in England, 1850-1914*. Cambridge: Cambridge UP.
- Owen, A. (1990). *The Darkened Room: Women, Power, and Spiritualism in Late Victorian England*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press.
- Shindler, M. D. (1877). *A Southerner Among the Spirits: A Record of Investigations into the Spiritual Phenomena*. Memphis: Southern Baptist Publication Society.
- Podmore, F. (1902). *Modern Spiritualism: A History and a Criticism*, vol. 2. London: Methuen & Co.
- Poznar, S. (2008). Whose Body? The “Willing” or “Unwilling” Mesmerized Woman in Late Victorian Fiction. *Women's Writing*, 15(3), pp. 412-435.
- Scott, C. L. V. (1915). *My Experiences While Out of My Body and My Return After Many Days*. New York: Christopher Press.
- Smith, S. (1987). *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-representation*. New York: Indiana UP.
- Tromp, M. (2006). *Altered States: Sex, Nation, Drugs and Self-transformation in Victorian Spiritualism*. Albany: States University of New York Press.
- Willis, N. P. (1859). *The Convalescent*. New York: Charles Scribner.
- Welter, B. (1976). The Cult of True Womanhood. *Dimity Convictions: The American Woman in the Nineteenth Century* (pp. 15-34). Athens: Ohio UP.



**RASGOS AUTOBIOGRÁFICOS  
EN UNA DE LAS RELACIONES PERIODÍSTICAS  
DE ANA MARÍA CARO MALLÉN DE TORRES  
AUTOBIOGRAPHIC FEATURES  
IN ONE OF THE JOURNALISTIC RELATIONS  
OF ANA MARÍA CARO MALLÉN DE TORRES**

Juana ESCABIAS TORO

*Universidad Complutense de Madrid*

**RESUMEN**

Este artículo analiza los rasgos autobiográficos encontrados en una de las *relaciones* escritas en 1628 por la dramaturga Ana María Caro Mallén de Torres. Las *relaciones*, género antecesor del periodismo que surge en España en el Siglo de Oro, eran crónicas de sucesos basadas en hechos históricos o de actualidad. Caro Mallén las elaboraba por encargo. En este estudio, se compara la propia vida de la autora con su crónica periodística, encontrándose coincidencias que justifican los motivos por los que eligió realizar este trabajo.

**Palabras clave:** Caro Mallén, Siglo de Oro, relaciones, periodismo, Sevilla.

**ABSTRACT**

This article analyzes the autobiographical features found in one of the *relationships* written in 1628 by the playwright Ana María Caro Mallén de Torres. The *relations*, gender predecessor of journalism that emerged in Spain during the Golden Age, were chronicles of event base on historical or current events. Caro Mallén prepared on request. In this study, the author's own life is compared with her journalistic chronicle, finding coincidences that justify the reasons why she chose to do this work.

**Keywords:** Caro Mallén, Golden Age, Relationships, Journalism, Siville.

## 1. UNA AUTORA MERECEDORA DE RECONOCIMIENTO

Resulta más que obligado mencionar al inicio de este artículo el escaso reconocimiento que Ana María Caro Mallén de Torres posee a día de hoy en los manuales genéricos de la historia de la literatura española, comparado con la importancia y calidad de su legado. No se explica el olvido que padecen su obra y su persona, pues en vida gozó de fama y reconocimiento. Luis Vélez de Guevara la mencionó en su novela *El diablo cojuelo*, dedicándole en ella el calificativo de “décima musa sevillana” a propósito de unos versos que la escritora recitó públicamente en un encuentro literario:

Sosegada la Academia al repique de la campanilla del presidente, habiendo referido algunos versos de los sujetos que habían dado en la pasada y que daban fin en los que entonces había leído con una “Silva al Fénix”<sup>1</sup> que leyó Doña Ana Caro, décima musa sevillana, les pidió el presidente a los dos forasteros que por honrar aquella academia repitiesen algunos versos suyos, que era imposible dejar de hacerlos muy buenos los que habían entrado a oír los pasados (Vélez de Guevara, 1941: 186).

La autora aparece en la Biblioteca Hispana Nova de Nicolás Antonio, que habla de ella en los siguientes términos. “Cultivó la poesía en nuestro tiempo, y permitió que fueran representadas en público algunas comedias, que efectivamente lo fueron con gran éxito.” (Antonio, 1999: 368) También se encuentra su nombre en la compilación de Rodrigo Caro<sup>2</sup> *Varones insignes en letras, naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla*, en la que este poeta natural de la localidad de Utrera, le dedica las siguientes palabras de elogio:

Doña Ana Caro, insigne Poeta que ha hecho muchas Comedias representadas en Sevilla, Madrid y otras partes con grandísimo aplauso, y ha hecho otras muchas y varias obras de Poesía,

---

<sup>1</sup> El Fénix al que se refería Ana Caro Mallén era José García de Salcedo Coronel, editor de Luis de Góngora y uno de los apoyos fundamentales que poseía el ilustre poeta, personaje que también pertenecía a los círculos de la escritora.

<sup>2</sup> La coincidencia de apellidos desató durante años la infundada hipótesis de que Rodrigo y Ana eran hermanos, sostenida sin prueba alguna por varios investigadores.

entrando en muchas Justas Literarias en las cuales casi siempre se le ha dado el primer premio (Caro, 1915: 73).

El dramaturgo y poeta Juan Matos Fragoso (1608-1689) alaba a la autora y da noticia en su pieza *La Corsaria catalana* de la existencia de una de sus comedias, *El conde Partinuplés*. Alonso del Castillo Solórzano, otro escritor conocido en los salones madrileños que frecuentó la autora, la ensalza en su novela *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*. Los elogios a Ana Caro Mallén van unidos a los que el autor dedica a María de Zayas, amiga de la anterior. En el mencionado texto, Castillo Solórzano dice sobre la afamada novelista y temprana feminista que deambulaba por Madrid acompañada por doña Ana Caro de Mallén, dama de Sevilla, a quien, según Solórzano, se debían tantas alabanzas como a la novelista por la calidad de sus versos y por ser estos excelsos.

La amistad entre estas dos escritoras queda patente en las tres décimas que María de Zayas dedica a Ana María Caro Mallén en los preliminares de sus *Novelas amorosas y ejemplares*, editadas en 1638, en la que se refiere a ella por su segundo nombre, María, hecho que originó algunas confusiones en las investigaciones dedicadas a la reconstrucción biográfica sobre esta autora.

Crezca la gloria española  
 insigne doña María,  
 por ti sola, pues podría  
 gloriarse España en ti sola.  
 Nueva Safo, nueva Pola  
 Argentaria, honor adquieres  
 a Madrid, y te prefieren  
 con soberanos renombres,  
 nuevo prodigio a los hombres,  
 nuevo asombro a las mujeres.

## 2. SU RECONOCIMIENTO DURANTE EL SIGLO XIX

Durante el siglo XIX el nombre de Ana Caro Mallén consigue captar la atención de algunos críticos. En esa época, Ramón de Mesonero Romanos publica en su Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días en

su compilación *Dramáticos Posteriores a Lope de Vega, Tomo II, El conde Partinuplés* “por ser fundamentalmente comedia de una dama” (Mesonero Romanos, 1859: XI).

El rastro de Ana Caro Mallén reaparece a lo largo de todo el siglo XIX por diversas compilaciones y estudios, como el *Catálogo Bibliográfico y Biográfico del Teatro Antiguo Español*, de Cayetano Barrera y Leirado, en el que queda recogida su producción dramática, elogiada por este investigador (Barrera y Leirado, 1860: 71-72). Asimismo la mencionan Bartolomé José Gallardo en su *Ensayo sobre una biblioteca española de libros raros y curiosos* de 1866, y Ángel Lasso de la Vega, en su *Historia y juicio crítico de la Escuela Poética Sevillana en los siglos XVI y XVII*, de 1871, que afirma que *El conde Partinuplés* está escrita con soltura, ingenio y conocimiento del teatro de la época a la que pertenece. “Es superior, sin disputa, a otras comedias de la misma índole aún de autores de mayor nota, como Guillén de Castro, Rojas, Montalbán y el mismo Vélez de Guevara” (Lasso de la Vega, 1871: 205-206).

Diego Ignacio Parada, en 1881, incluye el nombre de la autora y una breve reseña biográfica en el segundo tomo de su recopilación *Escritoras y eruditas españolas*. Vicente Díez Canseco hace lo mismo en 1885 en el segundo volumen de su *Diccionario Biográfico Universal de Mujeres Célebres*. José Sánchez Arjona, en 1887 y 1889, publica varios inventarios sobre el devenir teatral en la ciudad Sevilla desde principios del siglo XVI en el que se recogen informaciones a propósito de la representación de algunas de las obras de Ana Caro Mallén y reproches a los estudiosos literarios por la falta de dedicación que venía recibiendo esta autora.

De lamentar es la falta de noticias biográficas de quien llegó a obtener señalado lugar entre los escritores de su época. Si escasas son las noticias de su vida, no lo son menos las de su obra. De las muchas comedias que dicen escribió sólo se conservan dos (Sánchez Arjona, 1889: 349).

Antonio Paz y Meliá cataloga algunas de las piezas manuscritas de Ana Caro Mallén en 1889. Manuel Serrano y Sanz realiza un estudio biográfico sobre la autora en su compilación

*Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, catalogando sus obras fundamentales y publicando dos de sus textos. En su estudio biográfico, recalca este investigador lo que en su día hizo Sánchez Arjona, lamentar la falta de informaciones biográficas sobre la autora.

Pero lamentablemente, esa correa de transmisión que no de forma abrumadora pero sí con lo que podríamos definir como cierta constancia operó durante años, se cortó de manera súbita. En la actualidad, Ana María Caro Mallén continúa sin ocupar un destacado y merecido puesto en la historia de nuestra literatura y en nuestra propia historia, ni como dramaturga y hábil versificadora ni tampoco como pionera cronista que fue cultivando ese género antecesor del periodismo que fueron las *relaciones*.

### 3. UN GÉNERO ANTECESOR DEL PERIODISMO

Las *relaciones* son un género antecesor del periodismo que cobró auge durante el Siglo de Oro, gozando entonces de gran popularidad. Describía un acontecimiento de actualidad y se escribía en verso, convirtiéndose así en la crónica poética de un suceso. Solía realizarse por encargo de los organizadores del evento, y su propósito era informar al pueblo de cómo se había desarrollado la conmemoración o sobre el hecho histórico en sí que en él se relataba... Se imprimía en pliegos sueltos, y posteriormente era divulgado de forma masiva.

En las fiestas barrocas, ya fueran cortesanas, urbanas o eclesiásticas, la ostentación era una de las características predominantes. La descripción detallada de todo cuanto en ellas acontecía formaba parte de ese deseo de magnificencia: el acontecimiento quedaba retratado y la publicidad generada en torno al acto de su difusión se convertía en la segunda fase del proceso. Es bien sabido que la afición de Felipe III por celebrar con fiestas los acontecimientos públicos se incrementó durante el reinado de su sucesor Felipe IV. Las relaciones se multiplicaron en esta época<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Sobre el auge que cobraron las *relaciones* (consideradas por los autores como los comienzos del periodismo) y su desarrollo y repercusiones, este es un pionero trabajo cuya línea de investigación, no dudamos, terminará reescribiendo la historia del periodismo español e internacional.

Henry Ettinghausen y Manuel Borrego, en su trabajo sobre uno de los *relacioneros* más célebres del Siglo de Oro, Andrés Almansa y Mendoza, analizan este género y el significado que implicaba el hecho de referir un suceso concreto en una relación impresa en papel que luego se difundía, lo que en su opinión situaba inmediatamente a ese suceso en la categoría de lo extraordinario y, por ello, de lo memorable.

De forma general, las relaciones van dirigidas principalmente a la exaltación de los dos ámbitos de poder más importantes del sistema vigente: la realeza y la religión. Ambas tienen necesidades representativas, ambas exigen la difusión de un sistema de imágenes que tiene como objeto el mantener o el suscitar una emotividad que garantice la adhesión instintiva del pueblo a los valores de propagan (Ettinghausen y Borrego, 2001: 68).

Las *relaciones* constituyen un auténtico género perfectamente definido en su época que, en la actualidad, apenas se tiene en cuenta en las historias de la literatura. No obstante, durante el Siglo de Oro, formó parte de conjunto de la producción literaria de la época, y fueron muchos los escritores de renombre que lo cultivaron. La historia de las *relaciones* y su categorización como género antecesor del periodismo está en estos momentos empezando a generar cualificados estudios que poco a poco, van cobrando peso científico y auge numérico.

#### **4. LA VERSATILIDAD DE UNA AUTORA**

En la actualidad, la vertiente más desconocida de Ana María Caro Mallén de Torres es, sin duda, su quehacer como cronista de la historia de su propio tiempo. Esa interesante faceta que también cultivó al mismo tiempo que el teatro y la poesía nos ha dejado varios trabajos de entre los que hoy elegimos como muestra y exponente de todos ellos *La Relación que se da cuenta de las grandiosas fiestas que en el convento de nuestro padre San Francisco de la Ciudad de Sevilla se an hecho a los santos mártires del Japón*, publicada en 1628.

La casualidad ha querido que esta sea la primera publicación que conservamos de esta autora<sup>4</sup>. El año en el que vio la luz ante el público fue 1628, el lugar de la impresión, Sevilla. Ese dato desveló a quienes buscaban pistas biográficas sobre esta autora, que había residido allí. En esa ciudad, de forma equívoca, se situó su nacimiento durante muchos años, aunque en realidad este se produjo en la ciudad de Granada. Sevilla fue residencia constante de la autora desde que abandonó Granada con su familia para que su hermano menor, fruto del segundo matrimonio de su padre tras haber enviudado, pudiera estudiar el lectorado en esa ciudad, equivalente al doctorado para quienes profesan en una orden religiosa, como fue el caso del hermano menor de la autora. En esa ciudad fallecería años después Ana María Caro Mallén y quedaría enterrada.

En esa *relación*, Ana María Caro Mallén de Torres relata unos acontecimientos históricos de reciente actualidad para aquel momento, los asesinatos masivos de cristianos civiles y sacerdotes sucedidos en Japón a partir de la prohibición por parte del Emperador de aquel reino del culto cristiano, que hasta entonces había permitido junto a la entrada de misioneros cristianos llegados a ese territorio para evangelizarlo.

La diplomacia entre Japón y España atravesó diferentes etapas. Durante los siglos XVI y XVII se establecieron lazos comerciales entre ambos imperios, flujo comercial en el que también participaron los portugueses, que competían con los españoles EN aperturas de rutas en ultramar y cristianización de infieles. Portugal y España, países que hicieron del catolicismo una auténtica bandera de colonización de almas, se habían establecido en el oriente medio con numerosos misioneros que alcanzaban aquellos territorios tras durísimos viajes en los que, en el caso de los españoles, recalaban en México.

---

<sup>4</sup> A día de hoy, con todas las pruebas documentales existentes sobre la trayectoria literaria de Ana María Caro Mallén de Torres podemos afirmar que es su primera publicación. Queremos dejar constancia, no obstante, del enorme número de informaciones que fueron encontradas por la autora de este artículo durante una investigación extendida desde 2007 a 2013 (documentos de pago por representaciones, actas de bautismo y defunción, etc.) y que esa investigación ha sido reanudada por la misma persona hace dos meses, no descartándose que en el futuro puedan hallarse otras obras inéditas de la autora que pudieran cambiar esta constatación.

Jesuitas, franciscanos y dominicos (las órdenes predominantes en aquel tiempo) tomaron estas tierras movidos por un empeño evangelizador. Este es otro de los rasgos biográficos sobre Ana María Caro Mallén reflejados en esta relación, ya que su hermano, conocido como Fray Juan Mallén, arribó a Manila, donde dedicó su existencia a la conversión de infieles, falleciendo de muerte natural en esas tierras. El conocimiento y la sensibilización que la autora poseía sobre los acontecimientos que sucedían en aquel extremo del mundo, era continuo a través de las noticias de su hermano.

Como hemos apuntado en párrafos anteriores, Japón y España mantuvieron relaciones desiguales en todos los terrenos. En el ámbito religioso, Japón pasó de la tolerancia a la animadversión más brutal en varias ocasiones, en función del estado de sus relaciones comerciales. Súbitamente, la nación oriental se negó a continuar comerciando con los europeos, y la anterior tolerancia religiosa se volvió cruel persecución. Jesuitas y franciscanos, órdenes establecidas en aquel país, fueron objeto de la ira nipona y expulsados e incluso asesinados. Muchos autores, entre ellos el propio Felix Lope de Vega y Carpio, escribieron sobre esos acontecimientos. La obra del Fénix *El triunfo de la fee en los reynos de Japón por los años de 1614 y 1615*, que apareció publicada en 1618, es un ejemplo de la proyección (en este caso literaria) que tuvieron los acontecimientos, que generaron en su época múltiples informaciones realizadas en forma de cartas informativas, prosa, teatro y, como es el caso que nos ocupa ahora, *relaciones* de sucesos.

## 5. UN RELATO CONMOVEDOR Y ÉPICO

El relato descrito en esta *relación* sucedió en la ciudad de Nagasaki el cinco de febrero de 1597. El gobernador de la villa ordenó crucificar y matar a lancetazos a veintitrés personas. Seis de ellos eran misioneros franciscanos que habían viajado a esas lejanas tierras para convertir al cristianismo a sus habitantes, y el resto, diecisiete japoneses que habían abrazado el cristianismo gracias a los anteriores.

El orden cronológico de los hechos fue el siguiente: los sacerdotes fueron crucificados y los civiles japoneses, ante la vista

del horror de su martirio, declararon su solidaridad con ellos, asegurando que también eran cristianos y que deseaban morir con ellos. El gobernador nipón ordenó su detención y también su martirio.

Las víctimas, veintitrés personas en total, fueron posteriormente beatificadas por el papa Urbano VIII, en el año 1927. A partir de esa fecha, en diversos lugares de la geografía española se celebra esa beatificación dando a la vez noticia detallada de los sucesos, fundamentalmente del martirio, como es el caso de la conmemoración de la que Ana María Caro Mallén de Torres habla en su *relación*.

El lugar elegido para la celebración que ella convierte en crónica fue el convento de San Francisco, que en aquel tiempo era la sede de la orden de los franciscanos en Sevilla. El edificio no existe en la actualidad. Destaca la dedicatoria realizada por la autora al vizcaíno Juan de Elossidieta (versos 1-16)<sup>5</sup>.

Recebid, señor Juan de Elossidieta,  
 este rudo discurso en vuestro amparo,  
 que, de mano tan tosca e imperfeta,  
 sale a luzir en vuestro valor raro.  
 Podréis decir muy bien que a sido treta 5  
 el valerme de vos, que os cuesta Caro,  
 pues e querido lo que nada vale,  
 que a la mayor grandeza casi yguale.  
 perdonad los borrones y las faltas  
 del ignorante entendimiento mío, 10  
 pues fuera numerar glorias tan altas  
 de Faetón, segundo desvarío.  
 Y tú, Señor, que con tus pies esmaltas  
 bellas nubes de cándido rozío,  
 recibe la afición con que e descrito 15  
 de aquestos Santos el martirio invicto.

Destaca, asimismo, la dedicatoria realizada al guipuzcoano Lorenzo de Cárdenas y Valda (161-164). Vizcaínos y

---

<sup>5</sup> Para las citas literales correspondientes al texto, se ha empleado el manuscrito *Relación en que se da cuenta de las grandísimas fiestas que en el convento de Nuestro Padre San Francisco de la ciudad de Sevilla se an hecho a los santos mártires del Japón*. de doña Ana Caro. Sevilla, sin editor.

guipuzcoanos fueron los promotores de la ceremonia, y los que sufragaron todos los gastos económicos que esta generó. La relación, tras la primera dedicatoria a Juan de Elossidieta y al lector, se inicia relatando la llegada a Japón de los franciscanos (veintitrés sacerdotes misioneros de quienes, tras su martirio, la autora asegura han sido convertidos en estrellas en el cielo), su tarea evangelizadora y su crucifixión. Se describe también la solidaridad que recibieron de varios japoneses convertidos y que, según el relato, en un número de diecisiete, y una vez iniciado el martirio de los santos varones, declararon ser cristianos y se ofrecieron a sufrir el mismo martirio que ellos.

En el jardín o soberano aprisco	25
del dichoso Hortelano o Pastor santo,	
de la Yglesia de Dios, excelso risco,	
y del demonio pavoroso espanto;	
Del humilde y seráfico Francisco,	
cuya pobreza Dios estima en tanto,	30
oy aparecen veynte y tres Estrellas,	
bien que Luzeros claros las seis dellas <sup>6</sup> .	

## 6. UNA ESTRUCTURA QUE ENLAZA DOS ARGUMENTOS

Como era protocolario en estas *relaciones*, la autora realiza una descripción espacial del lugar donde sucedían los hechos, en este caso la fiesta celebrada: la ciudad de Sevilla, destacando en el texto la belleza y grandiosidad de la urbe y mencionando algunos de sus más emblemáticos lugares, como La Giralda, de la que habla como octava maravilla del mundo. A continuación, se describe la algarabía de la fiesta, en la que el sonido de las campanas se mezcla con los fuegos artificiales que por la noche alegraron la ciudad, como extensión de la celebración. La narración nos indica de este modo, con precisión, la duración y características de la fiesta.

Suenas alegres, dulces instrumentos,	65
y las campanas con las chirimías,	

---

<sup>6</sup> Con la mención a los seis “luzeros” se refiere a los sacerdotes muertos durante el martirio, destacándolos del resto de los asesinados, los civiles japoneses.

agradables haziendo los acentos,  
 muestran de la Ciudad las alegrías.  
 Rompe veloz la pólvora los vientos,  
 travando con el fuego mil porfías,                   70  
 y, exalando en el ayre luzes bellas,  
 parece emulación de las estrellas.

También se describe con todo lujo de detalles el número de personas asistentes al evento. Según la autora acude la ciudad entera, y el gentío resulta de tal magnitud que unos topan con otros. Pero no solo los habitantes de Sevilla llenan la celebración con su presencia, sino que han acudido (según el texto) a millares de las vecinas villas y también de las lejanas, fundamentalmente de los remotos lugares y provincias donde nacieron los seis sacerdotes martirizados.

A continuación, se detallan las características del templo que albergó la conmemoración. La iglesia del convento es bosquejada con ceremoniosidad, sus diez altares configurados en gradas, las tallas e imágenes santas que llenan el lugar, así como las reliquias, y el marco de riqueza y poderío que adornan el lugar enclave. También aparece en la descripción de la totalidad del edificio, los bellos claustros escondidos, la torre de la iglesia, e incluso el jardín de la portería.

Los festejos se extendieron durante ocho días con diferentes actividades cuya pormenorizada enumeración llena la *relación*: sermones, predicaciones, fiestas nocturnas para acompañar la solemnidad de los días. En cada uno de esos ocho días, una orden religiosa se unió a la ceremonia en memoria de las víctimas. Los nombres de los ilustres asistentes a cada uno de los actos tienen cabida en la crónica, dejando el rastro de la vinculación que la autora poseía con la sociedad sevillana del momento, que completa el marco de su biografía con todo lujo de detalles. En esa enumeración destaca la participación de los frailes dominicos, orden a la que pertenecía el hermano menor de la autora, y la asistencia de miembros de todas las órdenes religiosas, representados a su más alto nivel. La *relación* finaliza con un ruego a los mártires para que otorguen su favor a los vivos y a la ciudad de Sevilla.

Comprobamos, por lo tanto, que puede encontrarse en esta *relación* una doble estructura discursiva, la que relata los hechos históricos acontecidos en Japón y la que describe su celebración. La crónica del entonces y el allá va turnándose en la crónica periodística con la del ahora y el acá, en una exposición que la autora domina con maestría. La historia, la explicación pormenorizada de los asesinatos, se entremezcla con el presente inmediato, cómo se desarrolló la celebración en la que la autora estuvo presente para poder convertirla en noticia.

Pero lo más importante en este texto es que, junto con el relato de los hechos y la pormenorizada relación del acontecimiento social, Ana María Caro Mallén de Torres realiza funciones de informadora local, dejando noticia puntual de estos acontecimientos en este género antecesor del periodismo que ella cultivó en diversas ocasiones (recibiendo remuneración por esa tarea), lo que aporta de cara a futuras y nuevas investigadores la polifacética trayectoria de esta autora que merece un reconocimiento que todavía no posee en todas aquellas áreas que cultivó: la poesía, el teatro religioso, la comedia profana y la crónica de sucesos de actualidad.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antonio, N. (1999). *Biblioteca Hispana Nova. Apéndice: Gineceo de la Minerva Hispana*. Tomo II. (Traducción de la edición que hizo D. Fco. Pérez Bayer en 1788 y que fue impresa en Madrid en la Imprenta de la Viuda y herederos de D. Joaquín Ibarra, Impresor Real). Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Barrera y Leirado, C. de la (1860). *Catálogo Bibliográfico y Biográfico del Teatro Antiguo Español. (Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*. Madrid: Imprenta y Estereotipa de M. Rivadeneyra.
- Caro, R. (1915). *Varones insignes en letras, naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla* (reedición con Estudio Biográfico-crítico de Santiago Montoto). Sevilla: Real Academia Sevillana de Buenas Letras.
- Caro Mallén de Torres, A. M. (1628). *Relación en que se da cuenta de las grandísimas fiestas que en el convento de Nuestro Padre San Francisco de la ciudad de Sevilla se an hecho a los santos mártires del Japón*. Sevilla: sin editor.

- Castillo Solórzano, A. (1642). Elogio de D<sup>a</sup> Ana Caro de Mallén. En *La garduña de Sevilla y Ançuelo de las bolsas*. Madrid: Imprenta del Reyno, a costa de Domingo Sanz de Herrán.
- Ettinghausen, H. y Borrego, A. (2001). Andrés Almanza y Mendoza, obra periodística. Madrid: Castalia.
- Lasso de la Vega, Á. (1871). *Historia y juicio crítico de la escuela poética sevillana en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Imprenta de la viuda e hijos de Galiano.
- Paz y Meliá, A. (1889). *Catálogo de piezas de teatro manuscritas*. Madrid: Imprenta Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos.
- Paz y Meliá, A. (1902). *Sales españolas, ó Agudezas del ingenio nacional*. Madrid: Estudio Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra.
- Sánchez Arjona, J. (1887). *El teatro en Sevilla*. Madrid: Establecimientos Tipográficos de Alonso.
- Sánchez Arjona, J. (1898). *Noticias referentes a los Anales del Teatro en Sevilla: desde Lope de Rueda hasta finales del siglo XVII*. Sevilla: Imprenta de E. Rasco.
- Mesonero Romanos, R. de (1859). *Biblioteca de Autores Españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Dramáticos posteriores a Lope de Vega*. Tomo 49. Madrid: Imprenta Rivadeneyra.
- Vélez de Guevara, L. (1941). *El diablo cojuelo*. Edición de Francisco Rodríguez Marín. Madrid: Espasa Calpe.



**D’ALEMBERT VENTRÍLOCUO DEL AMOR  
LA PRESENCIA CLANDESTINA  
DE JULIE DE LESPINASSE  
EN LAS CARTAS DE D’ALEMBERT  
AL DUQUE DE VILLAHERMOSA  
D’ALEMBERT AS A VENTRILOQUIST OF LOVE  
THE HIDDEN PRESENCE  
OF JULIE DE LESPINASSE  
IN D’ALEMBERT’S LETTERS  
TO THE DUKE OK VILLAHERMOSA**

Carmen GARCÍA CELA

*IEMYRdh-Universidad de Salamanca*<sup>1</sup>

**RESUMEN**

En 1889, el hispanista francés Alfred Morel-Fatio supo por Eduardo de Hinojosa que Marcelino Menéndez Pelayo había descubierto unas cartas enviadas al duque de Villahermosa, por D’Alembert, el abate Galiani y el dramaturgo Beaumarchais. La correspondencia, que demuestra el intercambio epistolar entre los ilustrados españoles y los escritores franceses, tiene por telón de fondo los amores de Julie de Lespinasse y el marqués de Mora. El presente estudio rastrea a los personajes a través varias correspondencias del siglo XVIII publicadas en el siglo XIX.

**Palabras clave:** s. XVIII (España y Francia), género epistolar, hermenéutica, mujer y escritura.

**ABSTRACT**

In 1889, the French Hispanicist Alfred Morel-Fatio learned from Eduardo de Hinojosa that Marcelino Menéndez Pelayo had

---

<sup>1</sup> Este estudio se inscribe en el marco del Proyecto de investigación nacional MINCI “Teoría de la lectura y hermenéutica literaria en la Ilustración (1750-1808): edición y estudio de fuentes documentales y literarias” (FFI2016-80168-P). La traducción de los textos franceses es nuestra.

discovered a certain amount of letters sent to the Duke of Villahermosa by D'Alembert, the abbot Galiani and the playwright Beaumarchais. The collected letters, which demonstrate the epistolary exchange between Spanish illustrators and French writers, have as a backdrop Julie de Lespinasse's and the Marquis of Mora's love story. This study follows the trail the characters through several 18th-century collected letters published in the 19th century.

**Keywords:** 18th century (Spain and France), epistolary genre, hermeneutics, women and writing.

## 1. EL DESFILE DE LAS SOMBRAS

Cuando, el 22 de enero de 1981, Marguerite Yourcenar (1903-1987), la primera mujer acogida en la Académie Française, acudió a pronunciar su discurso de ingreso, lo hizo acompañada por un séquito invisible de mujeres que, antes que ella, hubieran merecido recibir los honores de la más alta institución de la lengua francesa. Cediéndoles el paso, quiso que, ante todos, desfilasen las sombras de esas reinas de los salones literarios del Antiguo Régimen que tanto empeño pusieron en que algunos de sus protegidos ocupasen los sillones que les estuvieron negados a ellas (Yourcenar, 1981).

Puede que entre esas sombras se encontrase la de Julie de Lespinasse (1732-1776), nacida en Lyon e hija ilegítima de la condesa de Albon (1695-1746). Tras la desaparición de su madre, fue recogida por su hermanastra, Diane d'Albon (1716-1773), casada con el conde Gaspar Nicolas de Vichy (1699-1781), para hacerse cargo de la instrucción de sus hijos en el castillo de Champrond. Fue en Champrond donde, en 1752, conoció a la hermana del conde, Madame du Deffand (1697-1780), que regentaba un salón en París. Humillada por los suyos – menos movidos por los afectos que por el temor a que reclamase una herencia a la que nunca aspiró –, a Julie poco le costó aceptar convertirse en dama de compañía de Mme du Deffand. En la primavera de 1753, Mademoiselle de Lespinasse llegaba a París al convento de Saint-Joseph, adonde Mme du Deffand había trasladado su residencia y su salón literario (Laurent, 1892: 25-

126). Allí fascinó, entre otros, a Turgot (1727-1781), al caballero de Chastellux (1734-1788) y al propio D'Alembert (1717-1783) con quien entabló una amistad que les unió de por vida. Por entonces, Julie tenía veintidós años y D'Alembert treinta y siete.

Poco más de una década duró el entendimiento entre las dos mujeres. En 1764, Madame du Deffand, viuda y prácticamente ciega, abandonaba su lecho poco antes del inicio de sus tertulias – hacia las seis de la tarde – y sus parroquianos no dudaban en adelantarse a esa hora para compartir conversación con Julie en sus aposentos. Enterada, Mme du Deffand puso el grito en el cielo, “como si se tratase de un robo doméstico”, apunta Sainte-Beuve (Lespinnasse, 1925: V-VI), y, apartándola de su lado, exigió exclusividad a sus ilustres amigos (Laurent, 1892: 165) que uno a uno la abandonaron para seguir a Julie a la rue Saint Dominique, cerca del convento de Bellechasse, donde abrió uno de los salones más relevantes de las Luces francesas.

Julie carecía de fortuna, pero sus incondicionales, atraídos por su inteligencia, no echaron de menos las cenas opíparas con que eran agasajados en otros salones. En el llamado “laboratorio de l'*Encyclopédie*” (Beunier, 1925: 39), cuya estrella fue D'Alembert, no solo se hacían debates y lecturas sesudas, también se creaban académicos (Asse, 1903: XXXIV).

Mademoiselle de Lespinasse, a quien una lenguaraz Mme du Deffand llamó irónicamente la “Musa de la *Encyclopédie*” (Ségur, 1905: 151), acabaría convirtiéndose en una de las mujeres más influyentes de la sociedad francesa de su tiempo.

## 2. CARTAS DE D'ALEMBERT AL DUQUE DE VILLAHERMOSA

*El sueño de D'Alembert* – publicado en 1830 – inmortalizó a Mlle de Lespinasse, pero los lectores del siglo XIX supieron de ella a través de las numerosas correspondencias en que aparece. Una de ellas, la que mantuvo D'Alembert con el duque de Villahermosa, vincula a Julie con los círculos ilustrados españoles.

Durante el último tercio del siglo XIX, Marcelino Menéndez Pelayo, mantuvo un intenso intercambio epistolar con el hispanista francés Alfred Morel Fatio a quien, en 1889, Eduardo de Hinojosa anunció el hallazgo de unas cartas D'Alembert (1717-1783) dirigidas al duque de Villahermosa (1730-1790), que habían

llegado a manos de M. Pelayo. El francés no escondía su impaciencia ante el español que, distraído, demoraba su respuesta pues tenía esperanzas de hallar alguna carta de Voltaire. Poco amigo de los filósofos franceses, M. Pelayo acabó remitiéndole en 1894 las “Cartas de D’Alembert y cofrades” para que él mismo las publicase en Francia donde despertarían más interés que en España (García Cela, 2014: 236-237). Las “Lettres inédites de Beaumarchais, Galiani et d’Alembert” veían la luz en 1894, en la *Revue d’histoire littéraire de la France*<sup>2</sup>. El legajo incluía tres misivas del dramaturgo Beaumarchais (1732-1799) y dos del abate Galiani (1728-1787). Pero el grueso de los papeles lo forman catorce cartas de D’Alembert fechadas entre el 7 de diciembre de 1772 y enero de 1775.

Al recordar a los personajes que transitan por los pliegos, emerge el contexto en el que las cartas fueron escritas. D’Alembert es el redactor de las cartas. El filósofo y Julie, ambos hijos bastardos, parecían estar hechos el uno para el otro. Abandonado por su madre, Madame de Tencin (1682-1749), a las puertas de la iglesia de Saint-Jean-le-Rond, vivió en casa de su nodriza hasta que, en 1765, aquejado de fiebres tifoideas, se mudó al piso superior de la casa de Julie.

Es posible que, entre 1760 y 1766, ambos mantuviesen una relación amorosa (Henry, 1887: 13). Pero, en 1766, se cruzó sus vidas un joven aristócrata aragonés, José María Pignatelli de Argón y Gonzaga (1744-1774), marqués de Mora y duque de Solferino que viviría, junto a Julie, un apasionado romance.

El marqués de Mora, hijo del conde de Fuentes (1724-1776) aprendió de niño el francés junto a su preceptor, el abate de la Garanne, en la corte de Turín donde su padre representaba a Fernando VI desde 1754. Con doce años, fue nombrado oficial del ejército, en 1756, y ese mismo año se hicieron las capitulaciones matrimoniales que precedieron a su boda con Maria Ignacia del Pilar (1745-1764) – de once años –, hija del conde de Aranda (1719-1798). En 1760, apenas cumplidos él los dieciséis, los esposos recibieron la bendición religiosa y se mudaron a Londres en donde el conde de Fuentes había sido

---

<sup>2</sup> Las referencias a la correspondencia entre D’Alembert y Villahermosa aparecen indicadas mediante la sigla *CV*, seguida del número de página.

nombrado embajador. La tragedia no dejó de abatirse sobre la familia: en Londres murió su primera hija, a los pocos meses de nacer y, en 1764, en Zaragoza, perdía la vida la joven marquesa al dar a luz a su segundo hijo que fue confiado a su abuela materna (Coloma, 1943: 1342). El “apuesto viudito” (Coloma, 1943: 1347) de veinte años buscó consuelo en sus padres instalados en París.

Durante dos años, Mora compartió apartamento con el duque de Villahermosa y Fernando Magallón (1724-1781), respectivamente Agregado y Secretario de la embajada española en la capital francesa (Coloma, 1943: 1347). Con toda probabilidad, conoció a Julie en diciembre de 1766 (Badinter, 2007: 164) quien, en una carta fechada el 19 de diciembre, confiaba al barón de Holbach la grata impresión que había causado en ella el aristócrata, que rozaba su “idea [...] de la perfección” (Beaunier, 1925: 43). A principios de 1767, requerido por su regimiento en Madrid, Mora llegaba a España, pero un nuevo revés le esperaba: el 5 de julio de 1767 también moría su hijo.

Hasta octubre tuvo que esperar para tomar el camino de vuelta a París (Ségur, 1905: 321) donde su pasión por Julie solo conoció las trabas de los deberes patrios que lo trajeron de vuelta a Madrid a finales de mayo de 1768 (Ségur 1905: 332-335). El ejército no le daba cuartel y solo en junio de 1769 surgió el pretexto que le permitió cruzar una vez más los Pirineos: el 1 de junio, su hermana, Manuela Pignatelli (1753-1816), se casaba por poderes con su amigo el duque de Villahermosa y, el 20 de junio de 1769, llegaba con ella a París (Castries: 120-130).

Los amantes podían al fin pasear su amor a la luz del día. Fueron tiempos dulces en los que Mora, era “objeto de moda” (Ségur, 1905: 360) en los salones, esas “cátedras de impiedad”, como los llama el padre Coloma (1943: 1354).

Por entonces, la tuberculosis ya había hecho mella en el marqués y su padre utilizó sus influencias para que fuese nombrado general de brigada en Madrid. Pero su salud no mejoró en España y se vio obligado a abandonar definitivamente el ejército en diciembre de 1770. Y, cuando pensaba haber vencido todos los obstáculos para regresar a los brazos de Julie, sufrió una grave hemorragia en enero de 1771 que frustró sus planes.

Dos meses de convalecencia pasó Mora en Valencia y, en agosto de 1771, cuando estuvo repuesto, le faltó tiempo para

levantar el vuelo hacia París haciendo oídos sordos a cuantos se lo desaconsejaron. La enfermedad siguió hostigándole y, tras una fuerte hemorragia, el 7 de agosto de 1772, por indicación del médico francés Lorry (1726-1783), partió hacia el balneario de Bagnères, donde le practicaron hasta nueve sangrías (Ségur: 363). Vista la escasa eficacia del tratamiento, en septiembre se dirigió a Bayona, donde lo espera su hermana, en cuya compañía llegó a Zaragoza en octubre. Poco queda de las cartas de Mora, pero en una que había enviado a Condorcet el 1 de julio de 1772, le confesaba que soportaba el dolor causado por su partida porque sabía que, a su regreso sus deseos y sus esperanzas se verían cumplidos (Henry, 1887: 267).

Los Fuentes no veían con buenos ojos el giro que tomaba la relación entre su hijo y la *salonnière*. No resulta difícil imaginar que, además de desear traerlo a España por ver si mejoraba, también querían distanciarlo de una compañía poco conveniente, por su edad, por su condición ilegítima y la precariedad de su situación financiera.

Pasaba el tiempo y, en París, nada o poco se sabía del marqués: las cartas de España eran escasas o llegaban con retraso y las que mandaba Julie no obtenían respuesta. Desesperada, rogó a D'Alembert que escribiera al duque de Villahermosa. El 7 de diciembre de 1772, accedía a su deseo, suplicando al español le diera noticias del marqués (*CV*, 338). En la única carta que se conserva de él, Villahermosa se muestra sorprendido porque sabe que Mora ha escrito a París (*CV*, 339). Se confirman así las sospechas de Julie que corrobora el padre Coloma: “La de Fuentes [...] ayudada por su hija la duquesa de Villahermosa, intentó aislar a Mora de la camarilla de la Lespinasse, interceptando las cartas que él enviaba y las que de París llegaban” (Coloma, 1943:1369).

D'Alembert y Villahermosa se convertían así en aliados de los enamorados. Julie de Lespinasse y Madame Geoffrin (1699-1777), se sumaban siempre a la cordialidad epistolar de D'Alembert. Pero, cuando D'Alembert escribe, en la carta del 11 de marzo de 1774, “las palabras que eran las últimas de vuestra carta, encima del sello: ‘se encuentra bien’ me devolvieron la vida” (*CV*: 347), es Julie quien desde el silencio parece guiar la mano del filósofo. La escritura del “infortunado D'Alembert” (Beaunier, 1925: 78), es más que un dictado: es la acción de un

ventrílocuo que presta su cuerpo para que a través de él circulen las muestras de un amor cuyo objeto no es él. Y por amor, tampoco dudará en hacerse heraldo de cuantas noticias vayan llegando: “Perdiendo el aliento vine a traer estas nuevas a Mlle de Lespinasse quien por el terror y el pavor con que las esperaba me causó gran alarma. Ningún lugar hay en el mundo, Señor, donde más se ame al marqués de Mora” (CV: 347), le dice a Villahermosa. “Vergonzosos oficios de D’Alembert”, sentencia el padre Coloma (1943: 1369).

A medida que se acumulan las cartas crece la tensión: la salud de Mora empeora y los franceses no comparten los dictámenes de los médicos españoles. Con vehemencia reitera el ventrílocuo que Mora debe “huir de los médicos que lo han envenenado” (CV: 11 de marzo de 1774, 347): toma quinina y hierro (CV, 349), como dispone el padre Rodríguez, a quien, como recuerda Gregorio Marañón, “en su tiempo llamaron *magister sine magistro*” (Marañón, 1962: 58). Pero D’Alembert insiste en que ha de ser oída la opinión del francés Lorry, que acompaña la carta del 14 de marzo de 1774, en la que prescribe el traslado de Mora a Francia cuyo clima le resultará menos dañino que el de España (CV, 348).

El duelo entre médicos esconde otra lidia, la que intuye Coloma entre “la” Lespinasse y una moribunda condesa de Fuentes, “queriendo aquella arrancar a Mora del lado de su madre para traerle a París, luchando ésta por romper las redes en que la astuta francesa envolvía a su hijo” y “tratando de resucitar los antiguos amores de Mora con la duquesa viuda de Huéscar, a fin de casarle con ella” (Coloma, 1943: 1368-1369). Así lo vio el propio Marmontel para quien la intervención de Lorry, amigo de D’Alembert, era un “ardid” urdido por Lespinasse para traer a Mora a su lado (1891: 236).

Mora se puso en manos de Lorry e inició el viaje a París el día 3 de mayo de 1774. El 23 llegó a Burdeos donde la muerte le alcanzó el 27. Ese mismo día se despidió de Julie: “Iba para volver a veros; es preciso morir. ¡Qué horrible destino!”<sup>3</sup>, le dice

---

<sup>3</sup> En una carta del 24 de septiembre de 1774, recogida en la edición de Villeneuve-Guibert, de 1906, Julie de Lespinasse reproduce las palabras que le dedicó Mora en la última que recibió de él. Las referencias de las cartas aparecen entre paréntesis e incluyen el número de la carta y la página.

en su última carta (LXVI, 168). Se había ido de París el viernes 7 de agosto de 1772 y nunca volvería a ver a su amada.

Las malas noticias no tardaron en llegar París y en junio de 1774, D'Alembert, secundado por Julie, transmite a Villahermosa su aflicción por tan gran pérdida (CV: 350). El 24 de septiembre, ambos se fundieron en un mismo llanto al leer una emotiva carta enviada por Fuentes a Julie rogándole que mediase ante D'Alembert para que éste escribiera “un elogio fúnebre que honr[ase] la memoria de su hijo” (LXV, 167). En la carta que D'Alembert dirigió a Fuentes el 30 de septiembre de 1774, le comunicaba el pesar universal por la muerte de Mora y la conmoción creada por “la voz pública que hac[ía] su elogio fúnebre” (D'Alembert, 1822: 42-43), pero no hay constancia de que correspondiera a la petición del conde.

### 3. EL CORO EPISTOLAR

Cuando las cartas de D'Alembert a Villahermosa fueron publicadas, en 1894, había transcurrido más de un siglo desde la desaparición de Julie de Lespinasse y vinieron a colmar una laguna en la que la *salonnière* y D'Alembert aparecían como testigos del fatídico final del marqués de Mora. El interés editorial que despertaron en el siglo XIX las correspondencias y las memorias del XVIII permitió desempolvar una copiosa red de textos que, en la trastienda de la privacidad, desvelaban algunos pormenores que atañen a los personajes que aparecen en el epistolario español.

Así, la correspondencia entre D'Alembert y Voltaire sorprende al director de *L'Encyclopédie* – justo antes del regreso de Mora a España en mayo de 1768 –, recomendando al “patriarca de Ferney” (Coloma, 1943: 1343), a “un joven español de alta cuna y mayor mérito” (Voltaire, 1821: 4 de abril de 1768, 447), que, acompañado por el duque de Villahermosa, se encuentra de paso hacia Ginebra. En su respuesta del 27 de abril, Voltaire acepta recibir a Mora y a su amigo aunque, dada la fragilidad de su salud, les pide indulgencia si, al verlo, creen tener ante ellos a un “don Quijote haciendo penitencia en la Montaña Negra” (Voltaire, 1821: 450). Tras la visita, en la carta del 1 de mayo que llega de Ferney, todo son alabanzas: “Un nuevo siglo se forma para los

Ibéricos – dice un entusiasmado Voltaire –. La aduana del pensamiento ya no cierra el paso a la verdad [...] Las garras del monstruo de la Inquisición han sido cortadas” (Voltaire, 1821: 451). En España no se ve con los mismos ojos esa estancia de tres días “bajo la venenosa influencia de aquel diabólico viejo”, “el catecúmeno de Ferney” (Coloma, 1943: 1336 y 1342).

La amistad entre D'Alembert y Mora se afianzaba. No así la relación entre los dos amigos de la calle de Bellechasse. Las primeras cartas que envía Julie al “bon Condorcet”<sup>4</sup> en 1769, escritas en cierto modo a cuatro manos, muestran a la *salonnière* en la intimidad de su baño dictando cartas a D'Alembert al que llama su “Secretario” (Henry, 1887: 49-50). Pero no durará mucho la armonía: estando Mora ausente, a Julie le incomoda la presencia vigilante del enciclopedista, cuya bondad es fuente de remordimientos para ella. El propio D'Alembert, le reprochará, en el retrato que le dedicó en 1771<sup>5</sup>, su actitud arisca producida por una “suerte de movimiento sordo e intestino” que ella reprime por su deseo de gustar a todos y cuyos signos, el mal humor y la sequedad, únicamente se destapan ante su retratista (Lespinnasse, 1921: 399).

Cada cual busca consuelo por su lado. D'Alembert confiesa a Marmontel las penas que lo consumen: Julie “ya no era la misma” y él “enjugaba su frialdad”, agria y amarga (Marmontel, 1891: 236). Julie, por su parte, rompe el unísono de las cartas a Condorcet en la misiva del 27 de julio de 1770, cuando, de espaldas a D'Alembert, le señala el estado de “profunda melancolía” en que éste estaba sumido y le propone que lo acompañe en un viaje a Italia.

Condorcet impuso discreción a las confidencias amorosas de Julie y la reserva presidió la correspondencia que mantuvo con Turgot. Más preocupaba a los interlocutores el deterioro de la salud de Julie, anotado con la regularidad de un diario, pues había contraído la misma enfermedad que su enamorado (Condorcet, 1970).

Otros, como Marmontel, fueron más incisivos con el trato de Mlle de Lespinnasse para con el leal D'Alembert (Marmontel, 1891: 236). Y tampoco se libró D'Alembert de la ironía de Grimm que no entendió que “el primer geómetra de Europa, el jefe de la

---

<sup>4</sup> Se trata de un conjunto de 57 cartas fechadas entre el 3 de junio de 1769 y enero de 1776, editadas por Charles Henry en 1887 (pp. 35-187).

<sup>5</sup> Ver Lespinnasse (1921: 392-402).

secta enciclopédica” se sometiese a la dura tiranía que le imponía su amiga (Grimm, 1830: 21). La imagen de D’Alembert se tambalea: las dudas sobre su virilidad planean sobre él (Badinter, 2002: 179).

Las voces de estas correspondencias forman una suerte de coro epistolar que, a tientas, hace eco a una tragedia apenas intuida porque su centro de gravedad no se reveló hasta 1809 cuando aparecieron las *Lettres de Julie de Lespinasse*, “uno de los monumentos más curiosos y memorables de la pasión”, según Sainte-Beuve (Lespinasse, 1921: II).

Antes de que Mora partiese para no volver, Julie ya manifestaba su admiración por el conde de Guibert (1743-1790), un hombre en cuya “alma se dibuja cuanto dice” y “a nadie se parece”, le dice a Condorcet en una carta del 24 de junio de 1722 (Henry, 1887: 81). Lo había visto hacía tres días en una reunión en casa del pintor Watelet (1718-1786), en Moulin-Joli, a la que Guibert también había sido invitado. Y aunque, como dice Ségur, de este primer encuentro no nació ninguna novela (1905: 375), lo que ninguno de sus contemporáneos supo, salvo tal vez Condorcet, es que Guibert ocupó los días de Mlle de Lespinasse hasta el final de su vida.

#### 4. HERMENÉUTICA DEL INSTINTO

En 1809, ayudada por Barrère de Vieuzac (1755-1841) – célebre personaje de la época del Terror –, la viuda de Guibert, de soltera Mlle de Courcelles (1758-1826), publicó las cartas que Julie de Lespinasse enviara a su esposo entre 1772 y 1776. La aparición de los dos tomos las *Lettres de Mlle de Lespinasse*, supuso una auténtica conmoción. Como lo recuerda Sainte-Beuve, algunos de sus amigos acusaron a los editores de deshonorar su memoria (Lespinasse, 1821: III). Otros, como Mme de Staël – que también mantuvo una relación con Guibert –, cayeron rendidos (Ségur, 1905: I) ante un libro en el que Sainte-Beuve vio una “Nueva Eloísa en acción” (Lespinasse, 1821: III). Los hábitos de lectura estaban cambiando y, tanto la autenticidad como la inmediatez del texto respondían a una exigencia de veracidad que en los albores del siglo XIX se imponía a la verosimilitud exigida por el canon dieciochesco (Siess, 1996b: 10).

Las cartas llegaron incompletas a las prensas. Obsesionada por disimular en su entorno su relación con Guibert, también por temor a que llegasen ecos a Madrid, Julie pidió a su amante que las quemase. Él consideró más adecuado devolvérselas (LXXII, 192-193) y Julie las conservó. Cumpliendo sus últimas voluntades, D'Alembert se las devolvió a Guibert tras su muerte. En cuanto a las cartas de Guibert, sabemos por las de Julie que quedaron diezmadas tras las quemaduras provocadas por las crisis amorosas (LXXV, 207). Muerto el conde de Guibert, su viuda, que prefería no despejar dudas sobre la reciprocidad de la relación, renunció a incluir en el volumen las cartas de su esposo (Villeneuve-Guibert, 1906: II).

Solo en 1906, el biznieto de Guibert, el conde de Villeneuve-Guibert, respetando los originales, publicó una edición que incluía las 39 cartas de Guibert que sobrevivieron y 21 de Julie, suprimidas en 1809<sup>6</sup>. La comparación de ambos volúmenes permite observar cómo el primer editor, a partir de una correspondencia privada, creó una autora, siguiendo el modelo de las *Lettres portugaises* (1669) de Guilleragues; transformando lo real en literatura y a la mujer de carne y hueso en personaje literario (Pascal, 1981:381, 387).

Pero, en sus cartas, Julie no se personó como autora. El único conato de creación literaria que se le conoce consiste en dos capítulos que prolongan el *Viaje sentimental* (1768) de Sterne (1713-1768)<sup>7</sup> a quien admiraba. Guibert, en cambio, tenía una carrera militar brillante y su libro *Essai général de tactique* (1770), que estaba en boca de todos, puso de acuerdo con militares y a filósofos: Voltaire, reconoció en él a un “hombre lleno de genialidad” (Voltaire, 1821: 19 de noviembre de 1773, 656) y Federico II de Prusia lo recibió en su corte en 1773<sup>8</sup>.

Su correspondencia con Julie de Lespinasse se inicia en los prolegómenos a este viaje de Guibert a Prusia, el 15 de mayo de 1773. La escena epistolar encuentra a Julie leyendo una carta de

---

<sup>6</sup> Seguimos aquí la edición de 1906.

<sup>7</sup> La edición de 1821 de las *Lettres* incluye en apéndice estos dos capítulos (pp. 383-391).

<sup>8</sup> Ver carta de D'Alembert del 17 de mayo a Federico de Prusia (D'Alembert, 1822: 339).

Guibert y otra de Mora que acaba de llegar. La de Guibert tiene “la energía de Jean-Jacques”; la de Mora expresa confianza en sus sentimientos (I, 2). Enseguida nace el remordimiento: devastada por el dolor, había aceptado que Guibert reanimara su alma distrayéndola de su objeto amoroso.

Superponiendo el viaje de Guibert al que arrancó a Mora de su lado, Julie teme la separación: en el desplazamiento, no solo el cuerpo se aleja; también el pensamiento se mueve e incorpora ideas y objetos nuevos que diluyen en la “memoria la huella de los afectos” y transforma el objeto amoroso en un desconocido (II, 2): la verdadera distancia no es la que marca el espacio, sino “el olvido”, que se asemeja a la muerte (XI, 37). Solo las cartas pueden acortar la distancia si, en la expresión del sentimiento, los amantes comparten “el mismo diccionario” (LXXXV, 236) y “una lengua que a mucha gente parecería extranjera” (LXVII, 173). El pacto de escritura de las cartas se acantona así en una intimidad circunscrita al “nosotros”.

Sin embargo, el intercambio epistolar entre Guibert y Julie es disonante. Las quejas de Julie se multiplican: escribe más cartas de las que recibe (XI, 37), éstas omiten respuestas pautadas en las suyas (VIII, 25) y hasta puede que algunas de las suyas no hayan sido leídas. Él acepta el sentimiento que la une a Mora; los celos de ella no toleran que él nombre a su amante, Mme de Montsaugé. “Dadme mi lugar” (IV, 10), le pide Julie, pero, desde septiembre de 1774, Guibert busca casarse para saldar sus deudas y proporcionar una situación honorable a su familia (LVII, 144-145) y lo hará con una joven de 17 años, Mlle de Courcelles<sup>9</sup>.

Guibert es hombre de acción y, aunque le reproche que no está “hecho para la intimidad” (XXXI, 79) y el tono de las cartas encadene desencuentros, un único anhelo habita en Julie: “deseo vuestras cartas” (IV, 9). Ella misma contempla con extrañeza esta situación paradójica: “explicadme por qué os juzgo con una severidad insoportable” (X, 34), le escribe a Guibert.

Las cartas no caen en el artificio de la seducción. Más bien escrutan el sentimiento en su verdad cruda y desnuda. Más que la entrega de los cuerpos importa el don del sentimiento a corazón

---

<sup>9</sup> Ocultándosele a Julie, Guibert y Mlle de Courcelles se casaron el 1 de mayo de 1775.

abierto que ha de darse a leer en las cartas: “conocedme toda entera – solicita Julie –; ved en mi alma un veneno que me consume y que no oso mostraros” (CXII, 280) y “un mal que me altera la razón y la salud” (CXII, 280-281).

Sobre la naturaleza de la pasión recaen los interrogantes de Julie. Para ella, la pasión se teje en el binomio amar-sufrir donde el sufrimiento es el contrapunto del amor cuando aparece la privación. De tres remedios dispone para aplacar el desconsuelo que produce la carencia: la presencia del amante, la música, cuyo sonido actúa como un “bálsamo” y el opio, “el recurso de la desesperación” (LXXV, 202), frecuentemente utilizado por algunas mujeres del siglo XVIII contra “los tormentos del *tedium vitae*” (Starobinski, 2012: 141). Amor, música y opio actúan como sustancias adictivas y condicionan el comportamiento obsesivo de Julie que orienta todo su espacio mental hacia un punto fijo en el que concentra todas sus energías (XI, 10). Todo, salvo el objeto amoroso, le es ajeno: “vos solo en el universo podéis ocuparme y atarme” (XXXVII, 95), le dice a Guibert.

Como lo ha visto Voguel, en el siglo XVIII, las cartas, excluidas del sistema de los géneros, constituyen campos de escritura propicios a la transgresión y a la experimentación de nuevos tipos de expresión que rompen con las formas y exploran nuevas maneras de conocer (Voguel, 2004: 89).

Las cartas de Julie de Lespinasse indagan en la expresión del sentimiento. Desmarcándose de los argumentos de la racionalidad, se pregunta: “¿dónde encontrar las expresiones que conviertan un sentimiento en algo totalmente nuevo para mi alma” (LXXVII, 207). Es llamativa la abundancia de citas literarias que acompañan su exploración de la pasión. Pero lejos de tratarse de un ejercicio erudito, el intertexto que, frecuentemente se inclina sobre las tragedias, le descubre analogías con sus personajes cuyos rasgos incorpora. Si los numerosos fragmentos de las tragedias de Racine la llevan a verse como una nueva Fedra, las novelas de Prévost y Richardson palidecen ante su propia historia “a menudo lo verdadero no es verosímil” (LI, 127), apostilla. Pero será Rousseau quien le revele, a través de una cita de *La nueva Eloísa*, que, en el texto, el soporte de la pasión no es el personaje sino el lenguaje confrontado a sus límites: “hay situaciones que no tienen ni

palabras ni lágrimas” (CXXXVII, 322), afirma con Rousseau. Y en Rousseau reconoce su propia dificultad para “expresar la fuerza de una pasión que se nutre de lágrimas y remordimientos” (CXLIV, 350), que desborda el cuerpo de las palabras.

Pese a todo, es la formulación verbal la que da consistencia a la realidad y a la energía de la pasión. Las cartas exhiben una escritura en petición de lectura que, a su vez, desencadena la escritura de la respuesta y así sucesivamente. Julie escruta el sentimiento en las cartas, pero su lectura se ancla en las palabras para reparar en lo que siente y no en lo que ve. Como lo ha visto Siess, la carta es una pantalla interpuesta entre el lector y quien escribe la carta: “en la expresión del afecto, el instinto se exterioriza” (Siess, 1996a, 12). En sus cartas, Julie de Lespinasse, practica una auténtica hermenéutica del instinto que la lleva a conocer la verdad sobre el sentimiento del otro para así poder hallar en ella un sentimiento novedoso que, en sintonía con el compañero amoroso, cobrará forma en la respuesta que le envíe.

Los procedimientos de Julie no resultan de la imitación de ningún modelo literario. Son más bien la rememoración de una acción compartida a través de la escritura con el marqués de Mora en 1771. En aquella época, él tuvo que acudir a la corte, a Fontainebleau, y ella recibía dos cartas por día: 22 cartas le llegaron durante los 10 días que duró su ausencia: Mora “quería vivir en mi pensamiento, quería llenar mi vida; y, en efecto, recuerdo que durante aquellos diez días no salí ni una sola vez: yo esperaba una carta y escribía otra”, le dice a Guibert (CLXXIII, 422). Los silencios de Guiber, su frialdad, no permitieron a Julie reeditar el episodio epistolar que le hizo conocer el momento supremo en que el amor, pegado a la letra, hizo desaparecer el universo entero.

Guibert siempre fue comparado a Mora cuya memoria nunca abandonó a Julie. En 1775, incluso tuvo la idea de resucitarlo escribiéndole (CXXVII, 310). Para ella, escribir era existir y la escritura también podía devolver la vida aunque ella corriese el riesgo de despegarse de la realidad y ser absorbida por la ficción. Sin embargo el papel de Guibert también resulta problemático: Julie necesitaba un destinatario real a quien seguir escribiendo sus cartas y, en no pocas ocasiones, Guibert aparece como el médium

en el que no siempre pudo encarnarse el espectro del marqués de Mora.

Guibert nunca dejaría de escribir a Julie, y la acompañó hasta que ella le impidió verla por no querer mostrarle su rostro deformado por la enfermedad. Fue D'Alembert quien permaneció junto a su lecho hasta que se apagó, el 23 de mayo de 1776. Si dijo que nada sabía de su relación con Mora, tal vez fue por proteger su reputación (Badinter, 2007: 166). Pero cuando, en 1776, ante la Academia, leyó su "Elogio de Sacy" todo sabían que estaba llorando a Julie.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Asse, E. (1903). Notice sur Mlle de Lespinasse. En *Lettres de mademoiselle de Lespinasse* (pp. I-LXXIX). París: Eugène Fasquelle.
- Badinter, E. (2002). *Les passions intellectuelles. Exigence et dignité (1751-1762)*, t. 2. París: Fayard.
- Badinter, E. (2007). *Les passions intellectuelles. Volonté de pouvoir (1762-1778)*, t. 4. París: Fayard.
- Beaunier, A. (1925). *La vie amoureuse de Julie de Lespinasse*. París: Flammarion, col. "Leurs amours".
- Castries, R. de (1985). *Julie de Lespinasse. Le drame d'un double amour*. París: Albin Michel.
- Coloma, L. (1943). El marqués de Mora. En *Obras completas del P. Luis de Coloma*. Madrid: Razón y fe, 1329-1380.
- Condorcet, J. de C. (1970). *Correspondance inédite de Condorcet et de Turgot: 1770-1779*. Ginebra: Slatkine Reprints.
- D'Alembert, J. Le Rond (1822). *Œuvres complètes de D'Alembert, T. V. Correspondance particulière. Correspondance avec Voltaire*. París: Belin
- García Cela, C. (2014). "Nuestras cosas" y los franceses. Apuntes sobre la recepción de Marcelino Menéndez Pelayo en Francia. En M. J. Rodríguez Sánchez de León (ed.), *Menéndez Pelayo y la literatura. Estudios y Antología* (pp. 226-237). Madrid: Editorial Verbum.
- Grimm, F. M. y Diderot, D. de (1830). *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, t. XII (1784-1785). París: Furne.

- Henry, C. (ed.) (1887). *Lettres inédites de mademoiselle de Lespinasse*. Paris: E. Dentu.
- Laurent, É. [pseudónimo: Émile Colombey] (1892). *Ruelles, salons et cabarets. Histoire anecdotique de la littérature française*, vol. 2. Paris: E Dentu.
- Lespinasse, J. (1921). *Lettres de Mlle de Lespinasse*. Paris: Garnier Frères.
- Marmontel, J. F. (1891). *Mémoires de Marmontel*, Maurice Tourneux (ed.), t. II. Paris: Librairie des Bibliophiles.
- Menéndez Pelayo, M. (1894). Lettres inédites de Beaumarchais, Galiani et d'Alembert. *Revue d'histoire littéraire de la France*, n. 1, pp. 330-352.
- Pascal, J. N. (1989). De la lettre au roman. Sur l'entrée en littérature de Julie de Lespinasse. En *Dix-Huitième Siècle. Montesquieu et Révolution*, n. 21, pp. 381-393.
- Richard, P. E. (2013). *Madame du Deffand et Julie de Lespinasse. Papiers de famille*. Nîmes: Nombre 7.
- Séгур, P. de (1905). *Julie de Lespinasse*. Paris: Calman-Lévy.
- Siess, J. (1996a). Passion et pouvoir. Lespinasse et Diderot dans leurs lettres d'amour. En *Recherches sur Diderot et L'Encyclopédie*, n. 20, pp. 7-20.
- Siess, J. (1996b). L'épistolière comme auteur: Julie de Lespinasse femme de lettres. En Gabrielle Chamarat y Alain Goulet (eds.) *L'auteur* (pp. 61-73). Caen: P.U. de Caen. Recuperado de <https://books.openedition.org/puc/9891?lang=es#text> [Fecha de consulta: 20/11/2019].
- Starobinski, J. (2012). *L'encre de la mélancolie*. Paris: Seuil, Col. "La librairie du XX<sup>e</sup> siècle".
- Villeneuve-Guibert (ed.) (1906). *Correspondance entre Mademoiselle de Lespinasse et le Comte de Guibert*. Paris: Calman-Lévy.
- Vogel, C. (2004). Une correspondance entre réalité et fiction. Lettres amoureuses de Julie de Lespinasse. *Poétique*, 1, n. 137, pp. 87-98.
- Voltaire (1821). *Oeuvres complètes de Voltaire. Correspondance avec D'Alembert*, t. LXII. Paris: Antoine-Augustin Renouard.
- Yourcenar, M. (1981). Discours de réception à l'Académie Française. Recuperado de <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-marguerite-yourcenar> [Fecha de consulta: 20/11/2019].

**LA SEDUCCIÓN DE LAS LOCAS:  
SIMONE DE BEAUVOIR, MÁS ALLÁ  
DE LA HERENCIA SURREALISTA  
FASCINATION ABOUT INSANE WOMEN:  
SIMONE DE BEAUVOIR,  
BEYOND THE SURREALISTS' LEGACY**

María Vicenta HERNÁNDEZ ÁLVAREZ

*Universidad de Salamanca*

**RESUMEN**

En *El Journal de Guerre* incluido en *La Force de l'Âge* Simone de Beauvoir recuerda su fascinación por las locas y los personajes marginales (herencia romántica y surrealista), y muestra su evolución hacia una visión mucho más realista de la locura. En las páginas centrales de esta obra describe su visita al asilo de los locos, cerca de Rouen.

**Palabras clave:** literatura, surrealismo, locura, mujer, Simone de Beauvoir.

**ABSTRACT**

In *The War Journal* included in *La Force de l'Âge* Simone de Beauvoir remembers her fascination with insane women and marginal characters (as part of a Romantic and Surrealistic legacy). She also shows her evolution towards a more realistic view of madness and insanity. In the central pages of this work she describes her visit to the insane asylum, near Rouen.

**Keywords:** literature, surrealism, madness, woman, Simone de Beauvoir.

**1. EN LITERATURA LA LOCURA SEDUCE**

En la literatura el tema de la locura tiene ecos distintos cuando el personaje que lo soporta es un hombre o una mujer. Los locos gozan del privilegio de un discurso propio, liberador, original y a contra corriente. La locura femenina, en cambio, no es el sujeto

de ningún lenguaje, solo es un calificativo despectivo en boca de los otros, es esa característica, terrible, que mejor la aparta y la excluye del orden social.

Sin embargo, el atractivo de ambas figuras, locas y locos, es innegable; si el loco se convierte en la literatura romántica en un símbolo de la genialidad creativa; si muchas veces los poetas se presentan como locos inspirados, las locas no entran en este juego tranquilizador de la alegoría, y siguen siendo completamente *locas*, conservando toda la fuerza, el interés y el temor de lo que no se explica, de lo que quizás no puede explicarse, porque no habla el mismo lenguaje que sus pretendidos interlocutores.

En la literatura del siglo XIX el loco aparece como un “tema de reconocimiento” (Felman, 1978: 51)<sup>1</sup>. Los estereotipos de género, siguiendo una lógica estricta de contrarios y la retórica de la antítesis tan apreciada por los románticos, se han estructurado en listas bien conocidas que organizan nuestro pensamiento<sup>2</sup>. Adoptar una o varias características del otro lado es peligroso, tanto que puede conducir a los márgenes de la sociedad y precipitar a los sujetos en la locura. Ese fue el caso de las Contra Revolucionarias al final del siglo XVIII; mujeres fuertes y violentas, que constituían una afrenta para las convenciones que encerraban al sexo femenino; para explicarlas se recurrió a las “furias” mitológicas<sup>3</sup>. Son las que rompen los esquemas y las convenciones<sup>4</sup>; la sociedad no puede permitir que se conviertan en ejemplo para las demás mujeres, porque mientras que la locura masculina entra en el canon como ambigüedad positiva, sin que se rebaje su energía ni su fuerza, para que la locura femenina goce

---

<sup>1</sup> “La locura que no es «enfermedad mental», que no es objeto, no es más que ese exceso lírico y el exceso de los valores del patetismo: esa capacidad de desgarro, de sufrimiento, de vértigo y emoción, de fascinación literaria” (Felman, 1978: 52).

<sup>2</sup> Mujer = Naturaleza, Belleza/Hombre = Cultura, Inteligencia (Genio).

<sup>3</sup> “Ven a las mujeres de la marcha de octubre como «Furias» que han cometido una afrenta contra el sexo femenino” (Ripa, 2010: 17-18).

<sup>4</sup> “Olympe de Gouges será guillotizada. El Procurador Chaumette la condena por ser «mujer-hombre», «virago» que abandona las tareas del hogar, quiere meterse en política y comete crímenes” (Ripa, 2010: 23). “Se hizo pasar por loca a la autora de los *Derechos de la mujer* por miedo a que fuera tomada como ejemplo por las mujeres del pueblo” (Aubaud, 1993: 93).

de una mínima aceptación, para que despierte la curiosidad o la simpatía, ha de transformarse en locura curiosa y amable.

El surrealismo sucumbió al horror y al encanto de las locas, permitió y alabó, sobre todo, sus expresiones plásticas; a menudo, como en el pasado a las mujeres, a las locas del surrealismo solo las dejaron ser musas, o artistas, porque “las artistas están más locas”<sup>5</sup>. Pero su herencia persiste en la literatura: personajes centrales algunas veces (en estos casos la carga subversiva se suaviza con características pintorescas y más amables, como en *la Folle de Chaillot* de Giraudoux,) o, más frecuentemente, personajes episódicos, aparentemente irrelevantes, como las locas que, muy de cuando en cuando, aparecen en la obra autobiográfica de Simone de Beauvoir, como chispas de silencios fulgurantes.

## 2. LAS LOCAS “SURREALISTAS”

André Breton publicó el primer *Manifiesto Surrealista* en 1924. Cuatro años más tarde, en 1928, escribe *Nadja*. La primera parte de la novela, bastante teórica, recuerda el *Manifiesto*. En la segunda parte Breton dice que contará la verdad sin añadidos; cuenta, como en un diario<sup>6</sup>, precisando las fechas y señalando los lugares reconocibles de París donde sucede la aventura, los encuentros de Breton y Nadja<sup>7</sup>, la mayoría casuales y en lugares públicos; Breton se fija en las extrañas coincidencias presentando a Nadja como una especie de maga, mujer “fascinante”, extravagante, desconcertante, enternecedora y, sobre todo, libre.

Las dos primeras partes de la novela Breton las ha escrito en poco más de dos semanas; la última parte la escribirá meses más tarde, después de conocer el internamiento de Nadja en un

---

<sup>5</sup> “Los críticos siempre han considerado a las productoras de literatura, arte y música, pocas y aisladas como son, como aberraciones exóticas” (Ecker, 1986: 27). La locura masculina se explica por las circunstancias, es consecuencia de los excesos: de la bebida, de las responsabilidades... La locura femenina es esencial a la naturaleza de la mujer (Ripa, 2010: 28).

<sup>6</sup> “Of particular importance is the choice of the diary form, the very genre of personal witness and record for the central section of the book” (Walker, 2002: 50).

<sup>7</sup> Nadja era Léona Camille Ghislaine; una mujer que acabó sus días en un asilo para pobres. Murió en 1941, a los 39 años.

manicomio. A partir de aquí, el testigo, que no fue capaz de intuir este final ni de ayudarla, se justifica descargando toda su responsabilidad en la psiquiatría y en los sanatorios mentales.

Breton permitió “que una mujer desquiciada diera forma y estructura a la obra”<sup>8</sup>. Gracias a mujeres como Nadja, mujer-niña, los poetas y los pintores surrealistas se aproximaron sin temor a la locura, pero, casi siempre, conservando el control; seducidos y temerosos al mismo tiempo, supieron atraer la locura a sus juegos mientras preservaban su propia integridad física y moral; y es quizás esta una de las razones del imperativo *anti-literario* que Breton se impone en *Nadja*: ese tono de *observación médica* que pretende no alterar el *documento auténtico* marca la distancia y la reserva. Le asegura a su autor una posición de dominio y lo preserva de cualquier posibilidad de contaminación. Pero, ¡qué difícil empresa, contemplar el *amour fou* y no precipitarse en su abismo!, como si la historia de Nadja, un caso clínico transformado en relato, le tocara apenas, igual que una obra de teatro<sup>9</sup>, como la *mise en abyme* del motivo de la locura femenina, un suceso trágico, incomprensible, pero transformado en espectáculo<sup>10</sup>.

Breton pretende acercarse a la locura salvaje, pero lo hace rodeado de precauciones, parapetado tras su estudiada objetividad, que sin duda chirría, paradójica, porque al mismo tiempo quiere resaltar aquello que a él lo hace diferente, que lo singulariza como portador de un “mensaje único” (Breton, 1964: 11). Si Breton se

---

<sup>8</sup> “En síntesis, la locura fingida es una fuente de creatividad para el hombre surrealista, mientras que en el caso de la mujer la locura ha de ser real. Es la distancia que va de Salvador Dalí a Leonora Carrington” (Dalmau, 2012).

<sup>9</sup> Como ocurre con *Les Détraquées* (Las Desequilibradas), que Breton dice admirar sin límites. Los comentarios y las notas que incluye en *Nadja* resultan reveladores: “En 1956 la revista *Surrealismo* publicó el texto completo de las Desequilibradas con un comentario de P. L. Palau [...]. Se trataba de un caso de locura recurrente y periódica”. A Breton lo golpea la seducción y el miedo, pero siempre como espectador: “La falta de indicios suficientes sobre lo que ocurre [...] sobre aquello de lo que Solange y su compañera pueden experimentar para convertirse en estas soberbias bestias de presa sigue siendo, principalmente, lo que me confunde” (Breton, 1964: 55-57).

<sup>10</sup> Sartre y Simone de Beauvoir también eran muy aficionados a la sección de sucesos de los periódicos. Constituía una reserva de casos que se ofrecían a sus minuciosas interpretaciones (Walker, 1992).

considera “distinto”, especial, es precisamente gracias a los encuentros repentinos y fortuitos (señales) con algunos seres verdaderamente originales. En la primera parte de la novela cuenta hechos y coincidencias extraordinarias anteriores a Nadja: son casi una lista de ejemplos, anécdotas recuperadas desde su mirada surrealista donde quiere demostrar “un espíritu de aventura”, “esas sorprendentes ecuaciones poéticas”, “el valor de oráculo que adquirirían” (36); se trata de descender, conscientemente “a los bajos fondos del espíritu” (45), pero en su caso, ese lugar escogido para la bajada mística no es más que un teatro, y hoy un cabaret.

Los encuentros con Nadja<sup>11</sup> se teñirán de magia: la singularidad de esta mujer, la pobreza, unos ojos únicos, un aire de misterio... porque Breton, en esta novela que él quería sin espacio para la descripción, la presenta atribuyéndole las características que tradicionalmente acompañan a las locas:

Viniendo en sentido contrario veo a una mujer joven, vestida muy pobremente; ella también me ve o me ha visto. Camina con la cabeza alta, a diferencia de todos los demás paseantes [...] No había visto nunca unos ojos así [...] Sonríe, pero muy misteriosamente... (72-73).

Entrarán en un café cerca de la Estación del Norte, y Breton insistirá en el carácter “extraordinario” de sus ojos, en un contraste que no comprende, “obscurément de détresse et lumineusement d’orgueil?” (73), síntomas de “un enigma<sup>12</sup> que señala el comienzo de una confesión” (76). Y así conoce su nombre, Nadja, y su significado, su pasado en dos palabras: su padre y su madre, “un hombre tan débil” y “una buena mujer” (76), y lo que hace en París: aparentemente nada:

Lo que Nadja hace en París, ella también se lo pregunta. Por la tarde, hacia las 7, le gusta estar en el metro, en un compartimento

---

<sup>11</sup> Los espacios de encuentro forman parte de la estética surrealista, como el Rastro de París (Le Marché aux Puces), donde Breton busca “esos objetos que no se encuentran en ninguna parte, obsoletos, rotos, inservibles, casi incomprensibles, en fin, perversos...” (62).

<sup>12</sup> Nadja es un enigma, de ahí la pregunta y la respuesta, un nuevo enigma con eco de oráculo: “- ¿Quién eres? Y ella, sin dudar: “Soy el alma errante” (82).

de 2ª. La mayoría de los viajeros son gente que ha acabado la jornada de trabajo. Se sienta junto a ellos, intenta sorprender en sus rostros lo que les preocupa (77).

Su salud es precaria y, como no tiene dinero, no puede curarse. Sin embargo, hay en ella una ligereza, una libertad que Breton no ha visto en ninguna otra persona.

Al final del siguiente encuentro, en el taxi, Nadja le propone un juego:

Nadja me acompaña en taxi. Permanecemos algún tiempo en silencio, luego me tutea de pronto: “Es un juego: di algo. Cierra los ojos y di algo [...]. Así es como yo me hablo cuando estoy sola, me cuento toda clase de historias. Y no solo historias banales; incluso es así, siempre, mi manera de vivir (85-87).

Al día siguiente el encuentro resulta más extraño; Nadja no sabe por qué está donde está ni cómo ha llegado allí. Pero se trata de un lugar donde Nadja recuerda haber estado antes, en otro tiempo, en una historia ya vivida, hasta el punto de que es capaz de anunciar lo que va a ocurrir en los minutos siguientes: la ventana que se iluminará de rojo, como realmente ocurre. Nadja cree haber vivido otras vidas, hace siglos, “¿Quién era, hace siglos? [...] Se pregunta quién pudo ser en el círculo de María Atonieta” (98).

Ante semejantes ideas y hechos, Breton confiesa que tuvo miedo (96), y miedo de Nadja, a la que ve “temblorosa”, “alarmada”, “enferma”.

El día 7 de octubre se produce otro encuentro casual. Parece que los problemas de Nadja se agravan: “su situación material es completamente desesperada” (106). Breton se siente desconcertado, recuerda algunas de sus enigmáticas palabras, cuando la besa:

La comunión se realiza en silencio... la comunión se realiza en silencio. Es, me explica, porque este beso le deja la impresión de algo sagrado, sus dientes “eran como la hostia”... (108-109).

El día 8 Breton no la ve y teme que desaparezca (109). El día 9 Nadja llama por teléfono. Él no está en casa. Nadja deja otras

enigmáticas palabras: “A la persona que contestó, que le preguntó de mi parte cómo encontrarla, ella le respondió: «No se me encuentra»” (111).

Nadja sabe que atrae a los niños, también reconoce su poder de fascinación sobre algunos hombres (115). Frecuentemente está distraída y al mismo tiempo concentrada en sus visiones; a Breton algunas le convienen particularmente:

Andrés, Andrés... Escribirás una novela sobre mí. Te lo aseguro. No digas que no. Ten cuidado: todo se debilita, todo desaparece. De nosotros tiene que permanecer algo. Prométemelo. Es necesario (117-118).

La comunicación será cada día más difícil: cada día los silencios son más largos, Nadja habla sola. “Cada vez me cuesta más seguir su soliloquio, sus largos silencios empiezan a hacerlo intraducible” (125). La seducción mental, el maravilloso estupor que experimentó el poeta ante este “genio libre”, “espíritu del aire”, “presa del demonio de la analogía” (130), reflejo vivo de su arriesgada teoría surrealista, prosigue, pero al mismo tiempo crece en él la alarma: “Tengo que confesar que cada vez tenía menos consideración conmigo, que a veces teníamos discusiones violentas...” (158). Porque, considerando el mundo de Nadja, allí todo “adquiría rápidamente la apariencia de la elevación o de la caída” (159).

La aventura acaba. Pasa el tiempo. Un día Breton se entera de que Nadja está en un manicomio:

Alguien vino hace algunos meses a decirme que Nadja estaba loca. Como consecuencia de las excentricidades a las que, parece ser, se había librado en los pasillos de su hotel, tuvo que ser internada en el asilo de Vaucluse (159-160).

Para Breton todo se explica ahora, es “el resultado fatal de cuanto precede” (160); su intervención ha podido ser determinante, sin embargo, se justifica diciendo que nunca pensó en el peligro. Desafortunadamente Nadja carecía del instinto de conservación que si poseían, y en grandes dosis, sus amigos surrealistas:

Pues, nunca pensé que pudiera perder o que ya hubiera perdido el apoyo de este instinto de conservación [...] el mismo que hace que a pesar de todo mis amigos y yo, por ejemplo, estemos bien, – limitándonos a volver la cabeza, ... (169).

Breton que dice no hallar frontera entre la cordura y la locura<sup>13</sup>, que “cree ciegamente en el genio” de Nadja, y asegura que la lógica es la más odiosa de las prisiones, demasiado lúcidamente, se aparta a tiempo para no ser arrastrado en la misma deriva, y a Nadja, ¡qué mejor defensa!, la convierte en personaje; él se asoma al espectáculo.

### 3. LAS LÍNEAS ROJAS DEL SILENCIO: LAS LOCAS SON LAS OTRAS

En los estudios y aproximaciones al arquetipo de la mujer surrealista y del *amour fou* es frecuente acudir a la interpretación de Simone de Beauvoir<sup>14</sup> porque su mirada prefiere intentar entender la vida no a partir de las convenciones de *lo normal*, sino a partir, sobre todo, de sus excepciones y extravíos. Para Simone, Nadja es la más extraordinaria de las encantadoras: predice el futuro, de su boca brotan las palabras y las imágenes que están en la mente de su amigo. Nadja está completamente libre de cualquier tipo de apariencia, de la razón y de la lógica.

Pero Simone de Beauvoir también tenía un programa que debería estar presidido por la razón, la lucidez y la sinceridad: vivir, conocer a los otros y conocerse a sí misma, escribir.

En el *Diario de Guerra (1939-1941)*, miedo y locura forman una combinación destructiva. A menudo se describe la autora “presa de un pánico loco” (Beauvoir, 1990: 28) o, paradójicamente, considera que en las circunstancias terribles en las que viven toda tranquilidad

---

<sup>13</sup>“La ausencia bien conocida de frontera entre la no-locura y la locura no me predispone a otorgarle un valor diferente a las percepciones y a las ideas que surgen de una o de otra” (171).

<sup>14</sup> Simone de Beauvoir ha leído las obras de A. Breton y las cita con frecuencia. “As Simone de Beauvoir observed of Nadja (contrasting her with Gérard de Nerval’s fictional heroines Sylvie and Aurelie) «one comes across her, not in a half-dream, but wide awake, on a commonplace day that has its date like all the other days in the calendar – 12 April, 4 October, or whatever – in a commonplace setting: a café, some street corner»” (Walker, 2002: 50).

se convierte en síntoma de locura (39). Pero sus *locuras* son locuras transitorias con las que es necesario lidiar. Son enajenaciones puntuales que le vienen de fuera y, aunque hieran en lo más íntimo, el exterior las explica; las explica la guerra.

En el *Diario* aparecen otras dos formas de locura: se trata de dos personajes demasiado próximos a los estereotipos, como si la percepción de la realidad estuviera siempre prevista y dirigida por las convenciones, incluso en los márgenes donde habita la locura: la “mujer lunar” y “una especie de loca envuelta en una manta” (307). La “mujer lunar” resulta pintoresca:

Salida con la lunar [...] La lunar llega al cabo de cinco minutos, casi bonita con su gran sombrero de fieltro marrón, con su abrigo forrado de piel, su bolso en bandolera y un gran paraguas. [...] La mujer lunar es divertida, dice que al venir no tenía ganas de contarme sus historias, pero me las cuenta (189-190).

Entre las refugiadas miserables que esperan en la estación junto a Simone destaca una loca; los horrores de la guerra pueden explicar su locura<sup>15</sup>, pero esta ya no resulta pintoresca:

Me senté en la terraza de un café en la plaza de la estación; estaba abarrotada de refugiados que no sabían qué hacer con su alma pues no existía ningún lugar donde alojarse. Vuelvo a ver a una especie de loca envuelta en una manta que empujaba un carrito cargado de maletas; indefinida y desesperadamente daba vueltas alrededor de la plaza. Esta mujer me contó más tarde que Angers siempre había estado abarrotada de refugiados, y que los del norte venían con sus autos acribillados, traían los cadáveres sobre el techo de los coches entre dos colchones (307).

En *La Fuerza de la edad* Simone de Beauvoir señala la atracción que sobre ella ejercían las locas, pero también se encamina hacia una visión mucho más realista de la locura. En las páginas centrales de esta obra describe su visita, junto a Sartre, a los asilos de los locos y las locas cerca de Rouen.

Hasta entonces, antes de cumplir los treinta años, se ha sentido fascinada por una locura mistificada. En la primera mitad de *La*

---

<sup>15</sup> La relación entre locura, mujer y miseria parece demostrada (Ripa, 2010: 50).

*Fuerza de la Edad* domina un vocabulario de la pasión, de la plenitud, de la exaltación y el exceso, considerado siempre en sus matices y connotaciones positivas. Las emociones superlativas que escapan al control de la razón y al sentido común aparecen sobrevaloradas porque se presentan como la alternativa de libertad frente a las normas y convenciones sociales; de algún modo son las que expresan y aseguran la diferencia y la originalidad del sujeto; son las que afirman su indestructible individualidad.

Los términos *alegría, juego, encanto, pasión o felicidad*, muy abundantes, se quedan cortos para expresar la plenitud del vivir. Simone recurre a términos con matices filosóficos como “vital” u “optimismo”<sup>16</sup> y a aquellos que presentan la vida como una “borrachera” sin perder la referencia concreta al alcohol, para señalar “esta efervescencia” (Beauvoir, 1960: 36), la “explosiva alegría” (34), “la exaltante impresión de aventura”. En sus largas caminatas Simone se siente “cebada de clorofila y de azul” (251). Cuando los adjetivos no alcanzan a decir el exceso, llegan los adjetivos antepuestos<sup>17</sup>, los adverbios poderosos<sup>18</sup>.

Sin embargo, Simone observa a los demás y quiere comprender sus comportamientos, sus palabras, sus gestos, de manera lúcida y sincera<sup>19</sup>; trabaja, sobre todo, observándose a sí misma, y no pretende que esta tarea que se ha impuesto la conduzca a la calma o a la tranquilidad de conciencia. Su empeño no la lleva al orden ni al equilibrio, sino que abre brechas refractarias a la interpretación como ladrillos sueltos, materiales vacíos y engañosos.

La atracción del caos, confundida con la rebeldía, la originalidad o la libertad es una constante en su juventud; fruto de una historia propia pero también resultado de una herencia estética; con más de cincuenta años, Simone puede afirmar lo que aparece en su recuerdo y es también el resultado de sus análisis. Es la primera persona y es el imperfecto iterativo la fórmula que mejor expresa el desfase temporal, la distancia entre quien vivió y analizó en su momento y quien, treinta años más tarde, lo recupera en la

---

<sup>16</sup> “Nos uníamos al optimismo kantiano: si debes, puedes [...] compartíamos la euforia” (21-22).

<sup>17</sup> “radical libertad” (22).

<sup>18</sup> “más apasionadamente” (36, 39), “enormemente” (57).

<sup>19</sup> Tenía una pasión “[...] la de entender a la gente” (43).

escritura: “Y además, dice Simone, yo admiraba todo lo que se oponía a la banalidad cotidiana” (46), “Amaba mi cansancio, amaba los excesos” (67). Admira lo que en los otros escapa a la norma y ella misma se deja ir a los excesos de sus emociones: “Sin descanso, mis emociones, mis alegrías, mis placeres me precipitaban al futuro y su vehemencia me sumergía...” (71). Pero ya entonces, en su juventud, Simone era sensible a los cambios y consciente de ellos; parece que solamente sabía vivir en los extremos: “Reinaba o me hundía” (74), “Atravesaba semanas de euforia; y luego, durante algunas horas, un tornado me devastaba, lo destruía todo” (79).

¿Cómo explicar estos cambios repentinos? Simone toma los términos de la psicología o de la psiquiatría; se refiere a su “gran delirio optimista” (252), o la *depresión* que asoma cuando consume alcohol: “el alcohol me deprimía y, engañosamente, le prestaba a mi estado razones metafísicas” (239). “Delirio”, “trances”, “crisis”, “neurosis”, “psicosis”, “locura”, “esquizofrenia”, “frenesí”, la mujer que quiere una observación lúcida acude a los conceptos de unas ciencias que ella modela a su gusto para crear los términos que convengan a su caso sin que se le retire el aura de misterio que la diferencia y que ella no quiere perder. Pero esta deriva puede resultar peligrosa. Esos “trances” de los que hablan Simone o Sartre (cuando Sartre utiliza esta palabra refiriéndose a Simone ella se siente halagada<sup>20</sup>, porque en ella ve un reflejo de su superioridad y diferencia reconocidas por alguien que le importa) que traen ecos de locuras místicas y superlativas, sitúan a esta mujer al borde de lo sobrenatural y de la genialidad<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Por eso Simone se apropia la fórmula y la convierte en slogan positivo de su estado: “¡Ya está aquí el Castor entrando en trance!” (49), “mis trances” (68), “Todavía era capaz de trances” (239); La pertinencia y el peligro de estas fórmulas son equivalentes; bastan para ofrecer la síntesis de un individuo y presentarlo y reconocerlo sin más matices, encerrándolo en un cliché que, aceptado y aplaudido por el propio sujeto, lo fija y lo limita.

<sup>21</sup> “En este terreno (la filosofía) los espíritus verdaderamente creativos son tan raros que resulta ocioso preguntarse por qué; yo no intentaba situarme entre ellos; más bien habría que explicar cómo ciertos individuos son capaces de desarrollar bien este delirio concertado que es un sistema y de dónde les viene el empeño que da a sus intuiciones el valor de claves universales. Ya he dicho que la condición femenina no dispone de esta especie de obstinación” (254).

Simone establece grados: mientras no peligre su integridad psíquica puede permitirse el juego, sus “pequeños delirios” (32); aunque a veces, pocas veces, el alcance del juego se le escapa, nunca le resulta demasiado difícil retomar el control: “Solo raramente caía en estas crisis” (79).

Sartre y ella misma utilizan otra palabra que escapa al imperio de la mística, “esquizofrenia”: “Eres una esquizofrénica, me decía Sartre: en lugar de adaptar mis proyectos a la realidad, los perseguía contra viento y marea, considerando la realidad como un simple accesorio” (108). Pero en lugar de considerar el término como la denominación de una enfermedad mental, Simone lo interpreta como el resumen de ciertos rasgos de carácter, como la síntesis de una tendencia “extrema” en la inteligencia de la vida:

Esta “esquizofrenia” me aparece como una forma extrema y aberrante de mi optimismo; me negaba, como a los veinte años, a que la vida respondiera a “una voluntad distinta de la mía”<sup>22</sup> (108).

Simone se sitúa al lado de los personajes que la atraen, personajes en los márgenes, más allá de las líneas rojas; esta atracción es fruto de su carácter, de su cultura y, sobre todo, de una herencia literaria romántica y surrealista<sup>23</sup>: “Me sentía atraída por la gente que, de una u otra manera, renegaba de su humanidad: los locos, las putas, los mendigos” (17), “le atribuía una dignidad metafísica a la locura; veía en ella un rechazo y una superación de la condición humana” (206). Aunque la atracción de lo diferente se descubre convencional a la larga.

Tanto Simone como Sartre sienten curiosidad por estos personajes marginales; se aficionan a la lectura de la sección de sucesos en la prensa: allí encuentran “locos asesinos” (152), acciones violentas; pretenden comprenderlos y explicarlos. En *La Fuerza de la edad* encontramos un buen repertorio de locos y locas; la mayoría son más pintorescos que agresivos. Para algunos Simone encuentra una explicación externa; otras locuras se

---

<sup>22</sup> Simone entrecomilla la palabra y la fórmula recuperándolas como citas propias de su pasado.

<sup>23</sup> “De mi juventud me venía el gusto del silencio, del misterio; el surrealismo me había marcado porque en él había encontrado una especie de sobrenatural...” (146).

revelarán indescifrables: El doctor Lemaire, tras la declaración de la guerra se metió en la cama y nunca más se levantó, solo recibía muy raras visitas, “sufría crisis de angustia que lo inundaban de sudor” (598); la belleza de Camille, “parecía algo loca”<sup>24</sup> (81), pero Simone admiraba “su furor apasionado”.

La locura animal, en un episodio puntual, le provocará miedo. Se trata de uno de sus primeros contactos con la auténtica locura.

Me ocurrieron pocas aventuras; sin embargo, dos o tres veces pasé miedo. De Aubagne hasta la altura de Gardaban un perro se empeñó en seguirme; compartí con él mis bollos, pero si yo estaba acostumbrada a resistir la sed él no; en el camino de vuelta pensé que se volvía loco y la locura, en un animal, me pareció espantosa; cuando llegamos al pueblo corrió aullando al arroyo (109).

Un suceso ampliamente tratado en la prensa va a resultarle revelador: se trata del crimen de las criadas<sup>25</sup> Christine y Léa que asesinan a los señores sin razón aparente, sin móvil. La violencia gratuita, el hecho de que se trate de dos mujeres, todo contradice los tranquilizadores clichés de la literatura romántica:

Con sus cabellos ondulados y sus cuellos blancos, qué formales parecían Christine y Léa en la foto antigua que publicaron algunos periódicos. ¿Cómo se habían convertido en estas furias rabiosas [...]? Habría que considerar responsable la orfandad de su infancia, la servidumbre, todo este horrible sistema de fabricar locos, asesinos, monstruos, que han construido las gentes bien [...] La mayor sufría una paranoia aguda y la pequeña compartía su delirio. [...] Condenaron a muerte a la mayor; dos días después del veredicto tuvieron que ponerle la camisa de fuerza y fue internada de por vida en un asilo (152).

Simone pretende que el pasado, la educación<sup>26</sup>, las experiencias traumáticas de los individuos, son causas que

---

<sup>24</sup> Como las locas pintorescas usa chales de colores caprichosos y tiene dos muñecos, Fedrich y Alberecht “con los que se relaciona con la seriedad de una madre” (218).

<sup>25</sup> La violencia y el crimen de las mujeres han sido siempre considerados una forma de monstruosidad. Este suceso inspiró *Las Criadas* de Jean Genet, en 1947.

<sup>26</sup> Así explica el caso de su amiga Zaza: “Junto a mí había visto a Zaza precipitarse en la locura y en la muerte por el moralismo de su ambiente” (255).

explican la locura; cuando todo puede explicarse, a todo se le puede poner remedio, porque si es el medio social el que causa la locura, bastaría con cambiarlo para prevenirla y desterrarla. Simone, reacia a concederle credibilidad al psicoanálisis siente sin embargo una enorme curiosidad por esta “nueva ciencia” y ella misma psicoanaliza a personas y personajes<sup>27</sup>.

La experiencia de Sartre con la mezcaldina marcará un punto de inflexión en la percepción de la locura propia y ajena. Hasta ese momento los locos son los otros, todo acercamiento a ellos no es más que un experimento (también un artificio literario), un juego de retorno relativamente fácil. El doctor Lagache, psiquiatra en el hospital de Santa Ana, propone a Sartre que se inyecte mezcaldina. Le explica lo que, probablemente, sentirá, qué tipo de imágenes podrán pasar por su mente, nada peligroso, solo corre el riesgo de “presentar durante algunas horas conductas extrañas” (240). Las consecuencias fueron mucho más serias y duraderas:

Desde hacía algunos días era presa de la angustia; el estado en el que caía recordaba aquéllos en los que lo había sumido la mezcaldina, le asustaba. Sus percepciones se deformaban (241).

Sartre le da nombre a la crisis: “depresión” (244), o “psicosis alucinatoria crónica” (245). Estos episodios se volverán recurrentes y de poco parecen servir las explicaciones que les busca Sartre. El miedo y la angustia destierran completamente la fascinación que antes le producía la locura. Como dirá Simone, “Sartre había probado la neurosis y yo me decía a menudo, con lágrimas en los ojos, que envejecer era caer” (278).

Pero ni siquiera la “neurosis” de Sartre es una auténtica locura, porque aún le permite elegir: bordearla o definitivamente dejarse caer del otro lado. Sartre elige<sup>28</sup> aunque, ciertamente, esto no impide que la angustia vuelva y se convierta en su asidua huésped.

En la visita al asilo de Rouen, la mirada más cruda supera y, de algún modo, destierra el simbolismo y el mito romántico de la

---

<sup>27</sup> Es el caso de Louise Perron, maestra como ella en el colegio de Rouen, “aconsejándole que redacte sus recuerdos de infancia: era una manera de psicoanalizarla” (201). Aunque no tiene la valentía de aislarse sola con ella en una habitación. Su locura la fascina pero también la asusta.

<sup>28</sup> “Sartre me dijo de repente que ya estaba harto de estar loco” (253).

locura, y va más allá de la herencia surrealista. La realidad de la locura escandaliza e hiere: las locas son las otras; se hace necesario defenderse de su locura, acallar sus gritos, superar los silencios que interrogan la existencia.

Se trata de un asilo psiquiátrico en las afueras de Rouen. Sartre tiene curiosidad por verlo; obtiene la autorización necesaria para que lo puedan acompañar Simone y dos estudiantes, Olga y Bost. Primero visitan el pabellón de los locos; después el de las locas:

No habíamos acabado. Un médico viejo y bigotudo nos condujo al pabellón de las mujeres. No las habían distribuido, como a los hombres, en diferentes secciones: idiotas, melancólicas, paranoicas y maniacas se codeaban en los pasillos tan abarrotados de camas, mesas y sillas que apenas se podía pasar.

No llevaban uniforme. Muchas habían plantado flores en sus cabellos y enredado alrededor de su cuerpo extraños adornos: se escuchaban gritos agudos, canciones, monólogos ceremoniosos.

Tenía la impresión de asistir a una comedia bufa de incoherente puesta en escena. Sin embargo, algunas mujeres vestidas sin brillo bordaban en silencio en un rincón. El médico nos señaló a una que la víspera había intentado saltar por la ventana: era su séptima tentativa de suicidio. Le puso la mano en el hombro: ¿Y bien, volvemos a empezar? ¡No está bien!, vamos a ver, la vida no es tan mala, tiene que prometerme portarse bien... - Sí, doctor, dijo la mujer sin levantar los ojos. Este médico no le iba a buscar tres pies al gato: los locos eran locos; no imaginaba que se pudiera pensar en curarlos o en comprenderlos.

Las mujeres atadas a las camas, con camisas de fuerza, lo miraban con desesperación o con odio: les quitarían la camisa si prometían ser razonables, les decía, con voz de enfado. Yo me paré con Olga cerca de una vieja muy guapa que hacía punto sentada en una silla: las lágrimas corrían despacio por su rostro color marfil; le preguntamos por qué lloraba:

“¡Lloro todo el tiempo! Nos dijo afligida. Es demasiado triste para mi marido y para mis hijos verme llorar todo el tiempo. Por eso me han traído aquí”.

Sus lágrimas redoblaron; parecía sufrirlas como una fatalidad contra la que ni ella ni nadie podía hacer nada.

De la mañana a la noche vivían unas al lado de otras, las que gemían y se desesperaban, las que cantaban con voces estridentes o bailaban levantándose las faldas, ¿cómo podrían no odiarse?

“La semana pasada, nos dijo el médico, una de ellas, durante la noche, mató a tijeretazos a la de la cama de al lado”.

Nos sentíamos hundidos de asco, de cansancio y por una especie de vergüenza cuando volvimos, en la terraza del café Víctor, al mundo cotidiano.

Simone de Beauvoir se interesó por las dos principales clases de locura: la que se debe a un impulso divino y es desmesura, invención, fantasía y extravagancia, y la que se debe a las enfermedades humanas. Primero celebró la locura divina, fuente de singularidad y genial diferencia; más tarde se interesó por los *locos* y las *locas* marginados, excluidos, más allá de las herencias culturales, mucho más allá de las modas y las convenciones románticas y surrealistas, locos y locas que traspasaron las líneas rojas del silencio<sup>29</sup>. Para verlos, Simone de Beauvoir se asomó al abismo.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aubaud, C. (1993). *Lire les Femmes de lettres*. París: Dunod.
- Beauvoir, S. de (1960). *La Force de l'âge*. París: Gallimard.
- Beauvoir, S. de (1990). *Journal de Guerre; 1939-1941*. París: Gallimard.
- Breton, A. (1964). *Nadja*. París: Gallimard.
- Dalmau, M. (2012). *El ocaso del pudor*. Barcelona: Edhasa.
- Ecker, G. (1986). *Estética Feminista*. Barcelona: Icaria.
- Felman, S. (1978). *La Folie et la chose littéraire*. París: Seuil.
- Genet, J. (1982). *Les bonnes*. París: Barbezat-L'Arbalète.
- Giraudoux, J. (1982). *La Folle de Chaillot, Théâtre complet*. París: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.
- Ripa, Y. (2010). *Les femmes actrices de l'histoire de France, de 1789 à nos jours*. París: Armand Colin.
- Walker, D. H. (1992). “Cultivating the Faits Divers: Détective” (Sartre, de Beauvoir, and Genet). *Nottingham French Studies*, 32(2), pp. 71-83.

---

<sup>29</sup> Shoshana Felman evoca el pensamiento de Foucault sobre la locura: “La locura en la historia cultural, reprimida y reducida al silencio, rechazada en el campo político, social y filosófico, no puede decirse ni hacerse oír como sujeto hablante más que en el texto literario” (Felman, 1978: 14).

**LA OTREDAD DE LAS MUJERES NUEVAS  
A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX: LITERATURA  
Y VIDA DE KIM IL-YEUP Y NA HYE-SEOK  
THE OTHERNESS OF NEW WOMEN  
IN THE EARLY TWENTIETH CENTURY:  
LITERATURE AND LIVES OF KIM IL-YEUP  
AND NA HYE-SEOK**

Morgan Mok-Won PARK

*Universidad de Salamanca*

**RESUMEN**

En los años veinte del siglo pasado las mujeres coreanas eran tratadas como objetos sin poder de opinión ni decisión. A pesar de la opresión patriarcal, había mujeres valientes en búsqueda de su propia voz. Con ellas apareció el concepto de *mujer nueva*. En este trabajo nos centraremos en las obras autobiográficas *Jagak* y *Kyung-hee* que son testimonio de aquel tiempo y revelan el sufrimiento de estas mujeres. Cuando se publicaron sus novelas, no tuvieron ninguna acogida por parte de hombres ni de mujeres. Las mujeres nuevas siempre se identificaron como *otras*, sin conseguir integrarse en ninguna parte de la sociedad. Este estudio pretende dar visibilidad a estas pioneras autoras olvidadas: Il-yeop Kim y Hye-seok Na.

**Palabras clave:** literatura coreana del siglo XX, mujer nueva, otredad, Il-yeop Kim, Hye-seok Na.

**ABSTRACT**

In the twentieth century, women in Korea were treated as object and were not allowed to form an opinion or to make a decision. Despite the patriarchal pressure, there were brave women called *new women* in search of their own voice. This study focuses on the biographical novels *Jagak* and *Kyung-hee*, testimonies of that time which reveal the sufferings of these women. When their novels came out, they were disdained by both men and women.

New women always identified themselves as *others* incapable of being integrated in any part of the society. The present study aims to give visibility to those forgotten pioneer writers: Il-yeop Kim and Hye-seok Na.

**Keywords:** Korean literature in the twenties, new women, otherness, Il-yeop Kim, Hye-seok Na

## 1. INTRODUCCIÓN

Para poder entender la modernización coreana, Kim, E. S. nos aconseja observarla con una perspectiva múltiple que abarque la historia, la colonización, la política y la economía (2008: 155-156). Entre los años 1910 y 1920, Corea sufrió una gran transformación, evolucionando desde una sociedad tradicional a una sociedad moderna, algo que coincidiría con la ocupación japonesa. El tránsito de una cultura tradicionalmente patriarcal a un nuevo contexto social, en el que comienzan a mostrarse los efectos de la modernidad siempre estuvo acompañado de recelo, prejuicio y resistencia por parte de la sociedad. Durante el último período de la dinastía de Joseon (1392-1910), Corea fue gobernada por una corte extremadamente conservadora que impuso como política nacional el seguimiento ortodoxo de la filosofía del confucianismo. Siguiendo esta doctrina, el hombre de la casa tenía autoridad absoluta y los hijos debían obedecer a sus padres. A su vez, las mujeres sufrían grandes limitaciones, entre las que se encuentran las restricciones en su actividad pública y la prohibición de matrimonio a las viudas.

En 1910 el imperio coreano fue anexionado a Japón y permaneció bajo el dominio nipón hasta el final de la Segunda Guerra Mundial. La resistencia coreana llevó a provocar en 1919 el Movimiento de Independencia del Primero de Marzo. Como consecuencia, Japón reaccionó suavizando su política de colonización opresora. Durante ese tiempo, el gobierno de entonces permitió a los intelectuales locales publicar libros y revistas siempre que no fueran contra la política del régimen. Los temas considerados de mínimo riesgo bajo el control de la política colonial, según Jo, eran los asuntos triviales, entre ellos, los relacionados con las mujeres (2005: 225-226). Acompañando a

estas circunstancias, apareció el término *mujer nueva*. Era una nueva imagen de mujeres valientes con educación superior que criticaban la injusticia de la sociedad y perseguían su libertad. Este concepto apareció en Corea durante la segunda década del siglo XX y sucumbió a finales de los años treinta cuando Japón volvió a instaurar su política opresora.

En este trabajo, nos centraremos en dos obras autobiográficas *Jagak* y *Kyung-hee* que son testimonios de aquel tiempo que revelan el sufrimiento de estas mujeres. La obra *Jagak* es un relato en primera persona publicado en 1926, y escrito por Il-yeop Kim (1896-1971). La novela *Jagak* está protagonizada por la joven Sun-sil. A pesar de la devoción que ella manifiesta por su marido y su familia política, él demanda el divorcio. Su empeño por ser una persona libre queda reflejado en el título *Jagak* que significa conciencia en coreano. *Kyung-hee* fue escrita en 1918 por Hye-seok Na (1896-1948). Su obra fue revolucionaria debido a que, por primera vez, aparecía un nombre de mujer como título de una novela. En ella, la protagonista, a diferencia de otras mujeres de este período, fue a estudiar a Japón con el beneplácito de su padre, pero este acaba coaccionándola para conseguir que ella vuelva y se case. En las dos obras se encuentran aspectos comunes con la vida de las autoras. Las dos autoras son prolíficas autoras y figuras vitales del primer movimiento feminista en Corea. A pesar de que ambas autoras escribieron gran cantidad de obras valiosas, las dos son conocidas más por las trivialidades personales que afectaron a sus romances, matrimonios y divorcios que por su literatura. Este trabajo pretende conceder visibilidad a las obras de estas mujeres olvidadas, también denominadas escritoras mudas.

## 2. REVISIÓN DE LA LITERATURA

En este trabajo aplicaremos el Análisis Crítico del Discurso (ACD). Uno de sus precursores, Fairclough (2012), argumenta que el lenguaje es un medio para comprender la ideología, y por ende la jerarquía social y política. Este modelo se basa en el principio de que los textos nunca pueden ser entendidos ni analizados de forma aislada, sino solo en relación con el contexto social. Por lo tanto, cualquier elección lingüística puede hacer que el discurso se convierta en una herramienta de persuasión o

propagación ideológica. Si el ciclo se repite, un discurso llega a moldear y remodelar la realidad y viceversa (Fairclough, 2012: 457). Van Dijk (1998: 162) coincide en que la práctica social se puede analizar en componentes textuales y contextuales. En esta relación, el autor aporta el concepto del poder a los parámetros contextuales. Se centra en el papel del discurso en la situación de abuso de poder o de dominación entre grupos sociales. En la forma más elemental del ejercicio de poder, el recurso puede ser una fuerza corporal, típicamente masculina. Bucholtz (2003) y Lazar (2007) unen el ACD con los estudios de ideología de género al proponer un Análisis Crítico del Discurso desde una perspectiva feminista. El ACD coincide con los estudios de género en que, con frecuencia, el abuso de poder se manifiesta a través del uso de mecanismos lingüísticos manipulativos que dejan en los textos la impronta de la ideología patriarcal de forma inadvertida y sutil. El interés principal de Lazar es criticar los discursos que sostienen un orden patriarcal y las relaciones de poder que privilegian sistemáticamente a los hombres como grupo social, y ponen en desventaja, excluyen y desempoderan a las mujeres como grupo social secundario (2007: 145). Por lo tanto, dentro del marco del ACD, el modo de exclusión de los diferentes actores sociales es un aspecto importante que estudiar.

En las entrevistas biográficas con mujeres exitosas en sus carreras profesionales en áreas consideradas como dominadas por hombres, Wagner y Wodak (2006) examinaron características lingüísticas que eran indicativas de supresión, es decir, expresiones que otorgan a la mujer el papel pasivo de actor secundario. Al-Saidi destaca el concepto de *otredad* y pretende dar visibilidad a aquellos que son obviados en los textos y por tanto considerados como inferiores u *otros* (2004: 96). Es decir, son excluidos y marginalizados: poderoso y débil, colonizador y colonizado, hombre y mujer. A través de su uso repetitivo, la *otredad* es un mecanismo social amplificador de la desigualdad. La perspectiva de la *otredad* hacia las mujeres en la obra *Kyung-hee* ha sido estudiada por diferentes autores. Centrándose en el papel de la educadora, Choi, I. S. (2008) argumenta que, a través de la educación, las mujeres que siempre se identificaban como *otras* pueden ser tan iguales como los hombres en el ámbito doméstico. De la misma forma, Jung (2011) se centra en el desarrollo de la

identidad/otredad en *Kyung-hee* como una mujer nueva contra las realidades dominantes de la represión y el patriarcado.

Por otro lado, tanto la obra *Kyung-hee* como su autora Hye-seok Na han sido estudiadas por su aporte lingüístico. Jeong y Lee (2004) aluden al estilo de diálogo de la autora, que fue considerado original y novedoso en ese momento. La indagación de Choi, D. H. (2007) enfatiza que los discursos de la misma son comparables con *Casa de Muñecas* de Henrik Ibsen, una obra que simbolizó los tiempos tumultuosos de finales del siglo XIX y principios del XX y provocó una ola en el movimiento de liberación de las mujeres a nivel global. De la misma forma, Kim, W. H. (2011) elogia la obra *Kyung-hee* por su narrativa bien organizada sobre el crecimiento de la protagonista, que también está estrechamente relacionada con la sensación de ser una mujer nueva. Además, Yun, Y. O. aprecia que Hye-seok Na formó un linaje importante de narrativa centrada en las mujeres, vinculando la vida cotidiana de las mismas con el desarrollo económica y el sistema matrimonial (2015: 348). Por el contrario, Kim, K. A. (2013) se centra en que la autora en su vida real no era libre de la sociedad opresiva, viviendo de manera contraria a sus escritos, a pesar de sus intentos de desarrollar e implementar su argumento liberador de las mujeres.

En comparación con Hye-seok Na, la autora Il-yeop Kim y sus obras han sido menos estudiadas. Según Yu (2006), muchos discursos de mujeres nuevas, tanto Hye-seok Na como Il-yeop Kim, tienen un estilo distinto que se denomina *escritura confesional*, cuyo fin es expresar la conciencia del individuo de manera cercana a los lectores. Concretamente, el estudio de Noh (2004) resume su estilística como utópica, franca y directa, y explica que esto se debe principalmente a sus desafortunados matrimonios. Asimismo, Park, S. Y. aprecia que en las obras de Il-yeop Kim se muestran una gran reverberación de ideas de lucha del grupo de las otras contra la sociedad dominada por los hombres (2018: 136). Al mismo tiempo, manifiesta cómo la autora mantuvo una vida estrictamente alineada con su ética. Park, S. H. (2017) centró su estudio en la propia obra *Jagak*, mostrando el rol destacado de la mujer nueva como educadora. Incluso, Lee, S. C. (2012) defiende que los temas contradictorios en los discursos de la autora son un fenómeno inevitable en un

proceso de transición para aceptar el movimiento de nuevas mujeres de manera rápida.

Este estudio pretende destacar la *otredad* de las mujeres en los textos elegidos y relacionarla con las vidas reales de las dos autoras. Al mismo tiempo, procura ofrecer el contexto social en el que la mujer nueva tenía que permanecer como una figura que está marcada por la *otredad*.

### 3. ESTAR EN EL CANDELERO SIN PODER EXPRESARSE

En la sociedad coreana de comienzos del siglo XX dirigida por la superioridad de los hombres como mandos familiares y la inferioridad de las mujeres como objetos, las mujeres eran constantemente requeridas por la necesidad familiar, pero sin poder tomar decisiones sobre esos mismos asuntos. Se denomina esta situación la paradoja femenina presentada por De Lauretis, en la que las mujeres son constantemente mencionadas, pero inaudibles o inexpresables (1990: 115). Mientras, Hong, S. H. nos ofrece un concepto paradójico en el cual, aunque se garantiza el derecho de las mujeres a hablar, se crea un discurso femenino que les impone que su volumen se reduzca o mantengan en silencio (2017: 301). En *Jagak* y *Kyung-Hee*, ambos personajes principales no tienen voz ni forman parte de los núcleos de la familia, pero están en todo momento en el foco de atención del pueblo, que arroja mayoritariamente opiniones negativas sobre ellas. En *Jagak*, el marido se marcha a Japón a estudiar mientras Sun-sil lo espera en la casa de sus suegros. La promesa del marido fue que los estudios eran para tener una posición social alta, con lo que podría comprar ropa y comida para ella. En aquella época, la vida de una mujer dependía de la figura patriarcal; antes de casarse, dependiente del padre y después del marido. En el día en que el marido se marcha, ella sale por la puerta trasera para verlo por última vez, escondida detrás del muro del vecino. Mientras el marido se aleja, el perro del vecino comienza a perseguirlo hasta que él se da cuenta y tiene que tirar una piedra para echarlo. Sun-sil se siente identificada con la figura del perro que persigue a su marido. Durante esa época, sobre todo las mujeres casadas, no debían mostrar afecto hacia sus esposos. Se consideraría un acto vulgar, no digno para una mujer culta.

Durante varios años espera desesperadamente a su marido; su cuerpo y mente se van deteriorando por la presión de las labores impuestas y el acoso ejercido por su familia política. Sin embargo, asume sus exigencias familiares sin queja ni resignación. Trabajó intensa y silenciosamente solo para no ser obstáculo al futuro de su marido. En aquel tiempo, el silencio se presentaba como el mejor atributo de las mujeres. Aun así, las reprimendas de su suegra no cesaban.

Cuando éramos jóvenes vivíamos la vida matrimonial con honradez sirviendo fielmente a los suegros sin importar que el marido se fuese a otro pueblo a asumir un puesto del Estado o viviese en otra casa durante décadas con su concubina<sup>1</sup> (Kim, 2002: 14).

En la dinastía Joseon, la aristocracia practicaba la poligamia de consenso, que era considerada para los hombres como una señal de virilidad. En este marco, la frustración y el resentimiento de las mujeres casadas no debía ser expresada. La voz de las *otras* no es relevante. En *Kyung-Hee*, la protagonista soltera regresa a su casa en Corea durante las vacaciones de sus estudios y la suegra de su hermano menciona las preocupaciones que supone el mandar lejos a los hijos, en particular a las hijas. Además, añade que los estudios no ayudarán al desarrollo profesional de una hija, ya que no es garantía de éxito ni siquiera para un hombre, por lo que recomienda a Kyung-Hee que mejor se case con un hombre rico y que tenga hijos. A su vez, la abuela le comenta que antiguamente las mujeres casadas podían vivir felices sin aprender mucho. Además, si un hombre no tiene a una concubina, no es un verdadero hombre. Tras todos estos comentarios, Kyung-hee piensa sin atreverse a verbalizar:

El ser humano no solo come y se viste, sino que también necesita la educación y el conocimiento. Debe enseñar a su hijo que el hecho de que su padre tenga cuatro amantes es por su ignorancia. La razón por la que usted está frustrada con su marido es por no haber aprendido usted misma. Es decir, hay que enseñar a las mujeres que no es apropiado que los maridos tengan concubinas y a los hombres que si tienen esposa no mantengan relaciones extramatrimoniales (Na, 2019: 74-75).

---

<sup>1</sup> Todas las traducciones del artículo son propias.

Requiere nuestra especial atención que Kyung-hee decida no expresar su opinión. Su voz es insignificante en aquella sociedad dominada por la *otredad* hacia las mujeres.

#### 4. SER EXHIBIDAS SIN SER DIGNAS

La llegada de la influencia occidental abrió las puertas a las mujeres para que pudieran estudiar. La mayor parte de ellas pertenecían a familias de clase media acomodada que mandaban a sus hijas a realizar estudios superiores a Japón. Mientras que los estudiantes varones eran tenidos en cuenta como personas bien capacitadas para liderar el país, las estudiantes femeninas eran siempre objeto de críticas y habladurías. En los años veinte, existía una serie de estereotipos sobre las estudiantes solteras: mujer carnal con gran sensualidad y experiencia. Este prejuicio aceptado mayoritariamente por la sociedad despreció la inteligencia y la valentía de estas mujeres. Este fenómeno se puede explicar con la paradoja, presentada por De Lauretis, en la que se visibiliza a la mujer como si fuera un espectáculo, pero indecente (1990: 115). Jeong, K. Y. también dirige nuestra atención a una de las características más prominentes de la relación entre el público y estas mujeres: la *espectatoridad*, que pone a estas mujeres constantemente en un escenario (2005: 127). Es decir, las mujeres en el escenario se convierten en las *otras*.

*Jagak* muestra, a través del marido que se va a estudiar a Japón, las percepciones contrarias de aquella sociedad hacia las estudiantes coreanas. Por un lado, él cuenta que las estudiantes son arrogantes a pesar de no ser inteligentes. Por otro lado, comenta, como si fuera una anécdota ajena, que casi todos sus amigos quieren conocer a estas estudiantes y uno de ellos se quiere divorciar de su esposa únicamente por ser anticuada. Su atracción hacia estas mujeres se ve reflejada, pero reprimida por el motivo moral. Sin embargo, el propio marido acaba siendo infiel con una de sus compañeras mientras estaba en Japón. Merece nuestra reflexión la ausencia de la voz de la *otra*, que es la concubina del marido. Es una ejemplificación de que las estudiantes no eran presentables. A lo largo de la historia, la concubina solo aparece, sin nombre, a través de rumores. Sohn nos acerca a la función del rumor como herramienta de

confrontación entre mujeres (2009: 154). Sun-sil se enteró de que la concubina de su marido hablaba mal de ella mediante rumores. Sun-sil pasó siete años trabajando como una esclava y pensando solo en reunirse con su marido. Por fin recibe noticias de él, pero cuál es su sorpresa al ver que esta llega en forma de carta de separación. Esta noticia llega al estar ella embarazada de ocho meses de su marido:

El matrimonio con usted se estableció completamente por el deseo de mis padres, por lo que no soy responsable. Siento haber mantenido la relación matrimonial hasta ahora. Fue por la obligación de seguir las costumbres y me movió la compasión. Espero que no piense en mí y decida su camino futuro por sí misma (Kim, 2002: 18).

Sun-sil pretende recoger sus cosas antes de marcharse de la casa de su marido, pero los suegros tienen miedo de que alguien la vea; no le queda otro remedio que irse a su casa paterna sin llevar nada. Por si fuera poco, su propio padre le dice que la mujer que es abandonada por su marido es una mujer de desecho. En la sociedad confuciana, si una mujer es expulsada implica un deshonor y una mancha para su familia. De forma similar, en *Kyung-Hee*, el padre se preocupa por lo que los demás pensarán sobre su hija mayor siendo soltera. Para el padre, Kyung-hee es una vergüenza que debe ocultar. No solo los parientes, sino también los vecinos constantemente hablan sobre sus circunstancias matrimoniales. Por ejemplo, la vendedora de pasta de arroz va vendiendo por las casas mientras difunde todo tipo de rumores. Es una figura que representa el pensamiento de la multitud femenina de la generación tradicional. De esta manera, sus palabras reflejan la imagen de las mujeres nuevas entre el público de aquella sociedad.

Una estudiante soltera que supuestamente iba al colegio no volvió a casa durante unos días, por lo que la gente empezó a buscarla. Resulta que fue seducida por un hombre convirtiéndose en su concubina. [...] Asimismo, alguna nuera que era estudiante no sabía enhebrar el hilo para coser calcetines y los unió retorcidos. Encima, intentando cocer arroz, quemó la mitad (Na, 2019: 83).

Las estudiantes no eran objeto de alabanza sino de calumnia. Según la percepción general de esta época, las estudiantes tenían fama de ser inmorales y sexualmente libres y de no saber hacer las tareas básicas del hogar.

## 5. LOS RETOS TRATAN DURAMENTE A LAS LUCHADORAS

La transición viene acompañada de inseguridad, confusión, y miedo. Ni Sun-sil ni Kyung-hee tenían seguridad en sus convicciones. Ambos personajes crecieron en una sociedad anclada en la cultura patriarcal. Cuando se ha vivido con esa idea sobre qué es la normalidad, es sumamente difícil para ellas concienciarse de lo que les pasa y lo que sucede a su alrededor es injusto. Estas mujeres luchadoras atraviesan varias etapas duras desde la duda y el miedo hasta el arrepentimiento y la autocrítica. En *Jagak*, Sun-sil decide contestar a la carta de separación enviada por su exmarido:

No pude escapar de mis circunstancias por ser mujer. Estuve siempre lamentándome de mi vida desafortunada por tener un marido que no llegaba a mis expectativas, y encima tuve que pasar demasiados sufrimientos. Nada más dar a luz, se lo mandaré. Con el bebé, es difícil que siga yo adelante. Sin embargo, por favor hágale saber que hay una persona más en este mundo que desea su verdadera felicidad (Kim, 2002: 18).

Sun-sil no tomó a la ligera la decisión de mandar el bebé a su familia política. En cuanto escuchaba alguna noticia de su hijo, sentía una gran conmoción y enorme añoranza. Sin embargo, tuvo que resistirse porque eso significaría restablecer la relación con su exmarido, lo que supondría perder de nuevo su dignidad y su confianza. Durante un tiempo, ella tenía remordimiento pensando que quizás no había amado bastante a su esposo. Sin embargo, recuerda que se enamoró de él porque era el primer hombre que conoció. Bajo la orden de sus padres, se casó con él. Como cualquier *otra*, vivía aislada del mundo exterior y no le quedó más remedio que ser ciega, sorda y muda. Por su parte, Kyung-hee tiene que afrontar su propia lucha; su padre es aún una figura difícil de superar. Ante su contundente orden de que no vaya a

Japón y se case con un varón elegido por él, Kyung-hee empieza a tener dudas sobre su convicción.

Para poder cambiar las costumbres que han estado vigentes más de 4000 años en este país, piensa que se requiere de una gran figura. Le parece que todos los conocimientos que ha aprendido son banales. Se puede interpretar que el sentido de humillación e inferioridad que siente Kyung-hee proviene de la colonización a nivel nacional; quizás sus ideas no son originales, sino una copia de las prácticas japonesas. Sin embargo, se da cuenta de que lo que diferencia al ser humano de los animales es que el ser humano sabe ganarse la vida por su cuenta. Kyung-hee quiere enfrentarse a su padre, pero el temor le recorre todo el cuerpo:

Kyung-Hee también es persona. Después, es mujer. Entonces, antes de ser mujer, es humana. Además, antes de ser la mujer de la sociedad de Joseon, es mujer de la humanidad del universo. Antes de la hija de sus padres, es la hija de Dios. Desde luego, tiene la figura del ser humano (Na, 2019: 107).

Merece destacar que es un monólogo introspectivo. No se describe una confrontación directa con el padre. De acuerdo con De Lauretis, la conciencia de opresión no representa solo una reacción para luchar, sino que también incluye la reevaluación conceptual del mundo social y la reorganización de nuevos conceptos (1990: 43). Al principio, quizás a Kyung-hee no le queda otro remedio que copiar el modelo occidental, pero después llega a crear su individualidad más propia. Sin embargo, a pesar de su lucha implacable, aquella sociedad le parece una fortaleza infranqueable. Kyung-hee acaba buscando refugio en la religión.

## **6. VIDA DE LAS ESCRITORAS REFLEJADA EN SUS PERSONAJES**

Igual que sus obras, Il-yeup Kim y Hye-seok Na tienen afinidades en el transcurso de sus vidas reales. Las dos autoras nacieron en el mismo año 1896, y pasaron su infancia y adolescencia bajo el control del imperio japonés, oprimidas no solo por la colonización sino también por el reproche de la sociedad. Durante toda su vida, como señaló De Lauretis, en términos de existencia y especificidad, fueron constantemente negadas y vetadas (1990: 115). Il-yeup Kim

(1896-1971) fue criada en un ambiente protestante bajo la guía de su padre pastor y su madre. Gracias al apoyo, sobre todo de su madre, hacia su educación, la autora fue una de las primeras mujeres en cursar estudios superiores en Corea. Desafortunadamente, a los 17 años se quedó huérfana. Pese a ello, pudo terminar sus estudios universitarios con la asistencia de su abuela materna. Igual que su personaje de *Jagak* que fue abandonada por su marido, la autora tuvo unas cuantas relaciones y matrimonios fracasados. A los 23 años se casó con un profesor universitario divorciado. Tuvo que aguantar el cotilleo y la atención no deseada por la diferencia de edad y por la discapacidad física de él, por lo cual, se divorció. Como mujer divorciada, Il-yeup Kim tuvo que enfrentarse a innumerables escándalos. Después del divorcio, tuvo una relación con un estudiante universitario japonés, pero no pudieron casarse. Por parte de la familia del novio, era inaceptable que ella fuera coreana y divorciada. Por parte de su familia, tampoco aceptaban a un japonés. Por tal motivo, las acusaciones contra ella se agravaron; tener una pareja y un hijo del país enemigo y opresor. La autora, harta del escepticismo de las constantes críticas de la sociedad y el arrepentimiento de abandonar a su hijo, se convirtió en monja budista; Il-yeup fue primero su pseudónimo de escritora y posteriormente el nombre que también adoptó para ingresar en el budismo.

En el caso de Hye-seok Na (1896-1948), publicó su primera novela *Kyung-Hee* cuando estaba estudiando en Japón. La autora y su personaje novelesco son de familia acomodada y estudiaron pintura en Japón. La estancia en Japón le abrió los ojos sobre la modernidad y cómo ser una mujer independiente. El padre de la autora tenía una concubina únicamente un año mayor que ella. Ella fue testigo de primera mano de la repercusión de estas prácticas enraizadas y bien aceptadas por la sociedad. Su padre quería que la autora dejara de estudiar en Japón y volviera a Corea para casarse. A los 19 años rechazó sus peticiones. El padre dejó de pagar su matrícula, y la autora tuvo que darse de baja temporal para trabajar como profesora y terminar los estudios por su cuenta. Su primera relación fue con un amigo de su hermano, pero él estaba ya casado. Hye-seok Na fue la única que recibió las críticas por esa infidelidad quedando el hombre impune. Más tarde, se enamoró de un amigo de su marido, por lo que se

divorció. La primera artista coreana se convirtió en el símbolo de la infidelidad. Intentó ganarse la vida como escritora y pintora, pero todo el mundo, incluida su familia, le dio la espalda. Enfermó y fue descubierta muerta en mitad de la calle en el invierno de 1948. La última etapa de su vida teñida por la tragedia nos ayuda a retomar el desenlace de su novela *Kyung-Hee*: la súplica a Dios.

Las dos autoras se conocieron cuando estudiaban en Japón. Eran amigas cercanas y compañeras feministas. Aunque la cultura literaria era predominantemente masculina, escribir era un acto de expresión propia, y, a la vez, sus vidas eran una novela. Jo, M. S. (2013) añade que escribir para las mujeres nuevas era un medio de feroz resistencia ya que la escritura no formaba parte de las virtudes femeninas. Asimismo, Noh aporta que, para Il-yeop Kim, escribir era el único medio de defenderse del patriarcado (2004: 294-295).

Cuando salieron sus novelas, estas no fueron bien acogidas ni por hombres ni por mujeres. Las dos autoras fueron figuras olvidadas y silenciadas. Además, sufrieron rumores infundados y severos reproches en torno a sus relaciones, conductas y divorcios (Jo, M. S., 2013, Park, S. Y., 2018 y Ha, 2019). Los escándalos personales, según Lee, S. C., nublaron los notables logros que las autoras consiguieron en su literatura (2012: 287). La afirmación de Jo, M. S. nos indica que la trágica muerte de Hye-seok Na simboliza la falta de preparación de la moderna sociedad colonial de Corea para una escritora de tal genialidad (2013: 394). En términos de Jeong, K. Y., las mujeres nuevas se convirtieron en figuras anacrónicas en un entorno sociocultural que no estaba preparado para aceptarlas (2005: 126). Kim, K. A. interpreta este rechazo completo de la sociedad como un indicador con el que se puede comprender cuán severidad de la opresión en término social y económico estaba impuesta en aquellas mujeres (2013: 293).

Como señala Ryu, la razón por la cual Il-yeup Kim y Hye-seok Na se enfocan principalmente en los temas como el matrimonio y la educación para mujeres, en lugar de la liberación femenina política y económica, es que era fundamentalmente imposible perseguir la última, bajo la situación política represiva del dominio colonial japonés (2014: 177). Por consiguiente, el movimiento de la mujer nueva no pudo expandirse a todo el país,

sino que se limitó a un grupo privilegiado de mujeres. Como evidencia, la Fundación de Cultura Daesan<sup>2</sup> apunta que la revista literaria *Munjang*<sup>3</sup> del año 1940 no menciona ninguno de sus nombres en la lista de los escritores supervivientes del período colonial. Todo esto significa que fueron excluidas y eliminadas intencionadamente de la historia de la literatura coreana.

## 7. CONCLUSIÓN

Con la llegada de la influencia occidental, acompañada de la educación, el carácter de la sociedad coreana evoluciona. El jefe de la casa se debilita mientras el estatus de la mujer se extiende al ámbito público. La gente, fuera de parámetros de clases, se relaciona libremente dentro de la institución educativa. A ambas autoras les atraen los hombres inteligentes, reflejando que pertenecen a una clase nueva de la era moderna. El derrumbe de la clase aristocrática, unido al pensamiento de igualdad de género, conduce al casamiento por amor. Aunque las mujeres y los hombres reciben la misma educación, en cuanto al matrimonio y amor, las normas sociales se imponen de manera discriminatoria. La culpa de la infidelidad cae únicamente sobre ellas, que asumen la inmensa carga que supone aguantar las críticas.

El rechazo completo hacia las autoras y sus obras indica que aquella sociedad coreana no estaba preparada para la conciencia moderna de las mujeres nuevas. Sin embargo, Il-yeup Kim y Hye-seok Na no pararon de escribir como un acto de expresión propia y un medio de feroz resistencia en un país patriarcal y colonizado. Juntas visualizaron señales de cambio orientadas a establecer relaciones más igualitarias en el sistema de género, enfrentándose a la perdurabilidad de los modelos existentes dominados por los hombres. No cabe duda de que fueron precursoras a la hora de combatir la otredad hacia las mujeres y de introducir una idea revolucionaria: la mujer también es un ser humano.

---

<sup>2</sup> La Fundación Daesan, sin ánimo de lucro, se estableció en 1946 con el fin de difundir la literatura coreana.

<sup>3</sup> La revista literaria *Munjang* (composición) es considerada una hazaña nacional que consiguió proteger y hacer proliferar la literatura coreana a pesar de la opresión colonial japonesa.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bucholtz, M. (2003). Theories of Discourse as Theories of Gender: Discourse Analysis in Language and Gender Studies. En J. Holmes y M. Meyerhoff (eds.), *The Handbook of Language and Gender* (pp. 43-68). Oxford: Blackwell.
- Choi, D. H. (2007). Rha Hye-Seok, and Nora of A Doll's House. *Comparative Korean Studies*, 15(2), pp. 245-268.
- Choi, I. S. (2008). Modern Women's Representation in Enlightening Narrative of Both Korea and China. *The Studies in Korean Literature*, 35, pp. 355-382.
- De Lauretis, T. (1990). Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness. *Feminist Studies*, 16(1), pp. 115-150.
- Fairclough, N. (2012). Critical discourse analysis. *International Advances in Engineering and Technology*, 7, pp. 452-487.
- Ha, S. I. (2019). Establishing the Independence Movement and Self-reliance Women's Consciousness in Na Hye-seok's China Andong Era. *Korean Studies*, 39, pp. 465-498.
- Hong, S. H. (2017). Discourse on Women, the Irony of Language and Speaking – Beginning Form of Women Discourse to Early 1920s. *Korean Studies*, 44, pp. 275-304.
- Jeong, K. Y. (2005). New Woman as a Spectacle of New Femininity: Visibility and Access. *The Studies in Korean Literature*, 29, pp. 123-150.
- Jeong, M. W. y Lee, Y. J. (2004). A Study on a Literary Style of an Essay Na Haeseok and Gang Gyeongae. *The Studies of Korean Language and Literature*, 23, pp. 555-573.
- Jo, M. S. (2013). A Study on the Relationship between the Na Hyesuk's Writings and the "Status of Women": The writings as the expression of "bordered" and "abject" experience. *The Journal of Korean Literary Criticism*, 42, pp. 371-398.
- Jung, M. S. (2011). Gender Rhetoric in Na Hye-seok's Novels. *The Journal of Literary Theory*, 46, pp. 201-220.
- Kim, E. S. (2008). Questioning the Modernity of Rha Hye-Seok's Idea of "Newness" in Colonial/Modern Chosun. *Journal of Korean Women's Studies*, 24(2), pp. 147-186.
- Kim, I. Y. (2002) Jagak. En J. H. Lee (ed.), *Feminist Novels for People in Their 20s*. (pp. 9-21). Seúl: Bronze Mirror.

- Kim, K. A. (2013). Conflict in Realization of Han Hae-Suk's Thought on Women's Liberation. *Women and History*, 19, pp. 263-297.
- Kim, W. H. (2019). Searching for Self-Identity in Na Hye-seok's "Gyeong-hee". *Literary Criticism*, 71, pp. 59-83.
- Lazar, M. M. (2007). Feminist Critical Discourse Analysis: Articulating a Feminist Discourse Praxis. *Critical Discourse Studies*, 4(2), pp. 141-164.
- Lee, S. C. (2012). A Study on Kim, Il-Yeop's Literature Examines the 'New Women' Discourse. *The Review of Korean Cultural Studies*, 39, pp. 285-309.
- Na, H. S. (2019) Kyung-Hee. En S. I. Kim (ed.), *Fate and Choice of New Women*. (pp. 69-108). Goyang: Eos.
- Noh, M. L. (2004). Study on Kim Il Yeop's Femininity. *The Women's Studies*, 2(67), pp. 291-313.
- Park, S. H. (2017). The Outline of Thanatos, A Novel Written by Kim Il-yeop. *Institute for Humanities and Social Sciences*, 18(4), pp. 163-184.
- Park, S. Y. (2018). The Emergence of a Subjective 'New Woman' and Kim Il-yeop's Poem, *Journal of Korean Modern Literary Criticism*, 59, pp. 117-140.
- Ryu, J. A. (2014). A Study of Na Hye-Seok's Radical Feminism. *The Journal of Humanities Studies*, 47(1), pp. 177-209.
- Sohn, H. M. (2009). The Significant of "the New Women" that is Formed Against "Rumors": Focusing on Na Hye-Suk's Work Kyung-Hee. *Journal of Korean Literary and Cultural Studies*, 7, pp. 141-168.
- Van Dijk, T.A. (1998). *Ideology: A Multidisciplinary Approach*. Londres: Sage Publications.
- Wagner, I. y Wodak, R. (2006). Performing Success: Identifying Strategies of Self-Presentation in Women's Biographical Narratives. *Discourse & Society*, 17(3), pp. 385-411.
- Yu, H. J. (2006). A Study on the Confessional Style and Female Writing. *The Journal of Literary Theory*, 27, pp. 197-216.
- Yun, Y. O. (2015). The Images of New Women and Women's Empirical Narratives in Korean Modern Women Fictions. *The Journal of Literary Theory*, 61, pp. 327-351.

**ESTUDIO DE LA NARRATIVA BRONTËANA:  
APROXIMACIÓN A LA DIMENSIÓN PSICOLÓGICA  
DE *WUTHERING HEIGHTS*, DE EMILY BRONTË  
STUDY OF THE BRONTËAN NARRATIVE:  
APPROXIMATION TO THE PSYCHOLOGICAL  
DIMENSION OF *WUTHERING HEIGHTS*,  
BY EMILY BRONTË**

Ana PÉREZ PORRAS  
*Universidad de Cádiz*

**RESUMEN**

Emily Brontë (1818-1848) satisface su deseo de la creación literaria a través de la construcción imaginaria de la ficción novelesca. En este estudio se presenta un análisis de la dimensión psicológica de los personajes en la narrativa de *Wuthering Heights* (1847). La novela retrata la relación pasional de Catherine y Heathcliff pero se trata de una obra con una profunda dimensión psicológica. Desde este punto de vista, comprobaremos varios estados psicológicos de los personajes, entre ellos la orfandad, la obsesión y la agresividad. La novela invita al análisis psicológico de sus personajes, que muestran falta de afecto y deberán enfrentarse a ciertos conflictos emocionales y deseos insatisfechos. De todos ellos, el personaje de Heathcliff, considerado como el eje central de la historia, es uno de los que más sufre estos estados. *Wuthering Heights* (1847) describe un mundo sádico, en el que los niños, sin la protección de sus madres, tienen que luchar por su vida contra los adultos. El comportamiento de los personajes nos demuestra que poseen una personalidad obsesiva-compulsiva, un desorden causado por la represión de sus deseos. Además, estos aparecen en la novela manifestando un comportamiento salvaje, mientras que en otras ocasiones aparecen como víctimas.

**Palabras clave:** *Wuthering Heights*, Emily Brontë, psicología, Heathcliff.

## ABSTRACT

Emily Brontë (1818-1848) satisfies her desire for literary creation through the imaginary construction of fictional fiction. This study presents an analysis of the psychological dimension of the characters in the narrative of *Wuthering Heights* (1847). The novel portrays Catherine and Heathcliff's passionate relationship, but it is a work with a deep psychological dimension. From this point of view, we will check several psychological states of the characters, including orphanhood, obsession and aggressiveness. The novel invites the psychological analysis of its characters, who show lack of affection and must face certain emotional conflicts and dissatisfied desires. Of all of them, Heathcliff, considered as the central axis of the story, is one of those who suffers the most from these states. *Wuthering Heights* (1847) describes a sadistic world, in which children, without the protection of their mothers, have to fight for their lives against adults. The behavior of the characters shows us that they have an obsessive-compulsive personality, a disorder caused by the repression of their desires. In addition, these appear in the novel manifesting wild behavior, while on other occasions they appear as victims.

**Keywords:** *Wuthering Heights*, Emily Brontë, psychology, Heathcliff.

## 1. INTRODUCCIÓN

En el momento de su publicación (1847), *Wuthering Heights* no fue ignorada por la crítica, pero causó asombro e incertidumbre. Como ejemplo citamos algunas reseñas que se encontraron en el escritorio de Emily Brontë tras su fallecimiento en 1848. La revista *Britannia* hace referencia a que las escenas de la novela son de una crueldad desmesurada e innecesaria (*Britannia*, 15 de enero de 1848, cit. en Lloyd y Lloyd, 1982: 377). El crítico de la reseña de la revista *The Examiner* parece asombrarse por la dureza, el egoísmo y la crueldad de Heathcliff (*The Examiner*, 25 diciembre 1847, cit. en Petit, 1973: 28-29). Aunque la crueldad desmesurada de Heathcliff no pasa desapercibida por los lectores, en este estudio pretendemos que el reflexionen sobre la complejidad psicológica de Heathcliff y el resto de los personajes.

Brontë logra atrapar al lector durante sucesivas generaciones y retrata una historia de clases sociales. A simple vista parece ser una historia de amor pasional, muy lejos de la realidad. La autora era consciente de los conflictos e intereses expuestos por distintos grupos sociales (Davies, 1994: 240). Esta explicación es útil para interpretar *Wuthering Heights* (1847) como una crítica social, en donde el comportamiento de Heathcliff es un reflejo de la realidad vivida en aquellos años. El lector debe tener presente el contexto histórico-social de la Inglaterra victoriana del siglo XIX para poder entender la actitud de Heathcliff, quien se rebela contra la sociedad clasista que se ha atrevido a excluirle por ser un individuo sin origen conocido.

Debemos analizar la maestría con la que Emily Brontë relata esta historia de clases sociales, que atrae al lector contemporáneo. También es destacable mencionar que los lectores de distintas generaciones han propuesto su propia continuación de la obra original, ya sea con versiones cinematográficas, nuevas sagas literarias o reescrituras de la obra original. Es interesante analizar la complejidad de la obra y de los personajes en el siglo XXI, un periodo en el que la crítica literaria debe analizar esta obra inmortal desde nuevas perspectivas, en este caso, hemos optado por un análisis de prisma psicológico. ¿Cómo ha conseguido Emily Brontë atrapar a los lectores de distintas generaciones? Como apreciaremos en el análisis no ha sido únicamente por haber escrito una novela pasional sino también por haber conseguido crear unos personajes psicológicamente complejos. Desde una perspectiva psicológica podríamos entender que un autor siente la necesidad de llevar a cabo la creación literaria.

Brontë logra satisfacer esa necesidad elaborando *Wuthering Heights*, una novela en la que los propios personajes viven situaciones como la propia Brontë, como la orfandad. También la pasión obsesiva de Catherine y Heathcliff que marca la novela puede estar relacionada con una falta de relaciones sentimentales o básicas, ya que este hecho no se menciona en ninguna biografía de Brontë. También es destacable mencionar que Van Der Meer (2017) menciona cierto favoritismo del Reverendo Patrick Brontë por su hijo Branwell tras el fallecimiento de su hija Maria. Este favoritismo es similar al que Mr. Earnshaw muestra por Heathcliff. El propósito de este trabajo es realizar un estudio

crítico de la narrativa brontëana en el que se detallará la complejidad psicológica de los personajes. En el análisis estudiaremos tres estados psicológicos: orfandad, obsesión y agresividad; concretamente, nos detendremos en el caso de Heathcliff, por ser el personaje central de la historia.

## 2. LA ORFANDAD

En numerosas ocasiones los personajes de *Wuthering Heights* sufren la pérdida de sus progenitores. La primera pérdida de Hindley será la del afecto de su padre, que centrará toda su atención y cariño en el recién llegado Heathcliff dejando de lado a sus dos hijos. Podríamos calificar a Hindley como el desposeído y Heathcliff el usurpador, tal y como lo describe Nelly cuando le relata la historia de ambos a un atento Lockwood en la que explica que Hindley “había aprendido a mirar a su padre como a un opresor más que como a un amigo y a Heathcliff como a un usurpador del afecto paterno y de sus privilegios, y se hizo de carácter cada vez más agrio a fuerza de rumiar sobre estas injurias” (Brontë, 1989: 41).

Tras el fallecimiento de los señores Earnshaw, los personajes de *Wuthering Heights* (Brontë, 1847) mostrarán conflictos y deseos insatisfechos. Hindley es un adicto al alcohol, pésimo padre y hermano, Heathcliff tiene un origen familiar desconocido, trata con crueldad a su esposa y a su hijo, convirtiéndose en mal padre y esposo. El hermano de Catherine, por su parte, evoluciona hacia comportamientos de carácter agresivo. Desde su infancia Hindley no puede soportar que su padre prefiera a Heathcliff, el hermano de Catherine no puede tolerar la preferencia de su padre por el intruso que Mr. Earnshaw trae de Liverpool. También Heathcliff, como Hindley, es un niño desamparado y como consecuencia un padre que abandona a su hijo. En numerosas ocasiones los personajes de *Wuthering Heights* (Brontë, 1847) pierden a sus madres. Desconocemos su pasado, pero su incapacidad para mostrar sus sentimientos sugiere una dura experiencia de pérdida familiar; dicha experiencia también la vivió la propia E. Brontë. La muerte de sus hermanas mayores, Maria y Elizabeth, en 1825 causó una profunda conmoción en los cuatro hermanos Brontë, este sentimiento de orfandad dejó huella en Charlotte y Emily; posteriormente se convertiría en una temática recurrente en las

novelas de Charlotte y Emily (Brinton, 2010: 4). Un caso similar es el de Hareton Earnshaw, que nace en junio de 1778 y al poco fallece su madre Frances. Tras dar a luz, el doctor pronostica que su madre morirá porque ha estado tuberculosa todo ese tiempo (Brontë, 1847: 139-140). Thompson (1963) resalta la violencia y crueldad con la que se trata a los niños en la novela. El mundo de *Wuthering Heights* (Brontë, 1847) es un mundo de sadismo, violencia y crueldad desmesurada, en el que los niños, sin la protección de sus madres, tienen que luchar por su vida contra los adultos que apenas muestran ternura, amor o misericordia (Thompson, 1963: 71). Por desgracia, los niños están rodeados de un ambiente violento, desagradable y cruel. En el capítulo IV Nelly Dean explica que Heathcliff parecía un niño paciente, que soportaba los golpes de Hindley sin parpadear ni verter una lágrima, hasta la narradora reconoce que sus pellizcos le hacían solo suspirar (Brontë, 1847: 80-81).

Hindley no ejerce su función como padre; de hecho, cada vez que Hareton se lo encuentra “corría el riesgo de ser aplastado a fuerza de abrazos y besos, en el otro, de que fuera echado al fuego o le estrellara contra la pared”. La pobre criatura se quedaba muy quieto donde quiera que yo le pusiera (Brontë, 1989: 81). Recordemos que Heathcliff no es bien recibido en *Wuthering Heights*. Incluso Catherine lo rechaza de manera más violenta que el propio Hindley o Nelly (Fegan, 2008: 85). También a su llegada sufre los maltratos de Hindley y Nelly Dean. Durante toda su infancia Heathcliff sufre una degradación personal que consiste en una constante humillación tanto verbal como física por parte de Hindley, situación que se acentúa tras el fallecimiento de Mr. Earnshaw. El comportamiento opresivo de Hindley hacia Heathcliff tras su regreso a *Wuthering Heights* es el causante del deterioro social, cultural y económico en el que Heathcliff, quien representa a los más desfavorecidos en este sistema de clases sociales que caracteriza a la época victoriana, se ve inmerso, tras varios años en los que ha compartido los mismos privilegios que los hijos del señor Earnshaw. Esa falta de afecto que experimentó desde niño repercutirá en su desarrollo psíquico y emocional.

### 3. OBSESIÓN

Emily Brontë creó unos personajes obsesivos. Un análisis de la personalidad de los protagonistas, Heathcliff y Catherine, nos lleva

a concluir un carácter obsesivo-compulsivo, desorden causado por la represión de sus deseos. En el caso de Heathcliff este hecho es mucho más evidente, ya que su fijación por Catherine dura a lo largo de toda la novela. Heathcliff comienza a sufrir este estado de monomanía cuando Catherine afirma que le degradaría casarse con él en el capítulo IX. En ese momento la joven ignora que Heathcliff la está escuchando. A partir de este momento en el que Heathcliff comienza a sufrir de monomanía, o fijación por Catherine, pero la venganza no recaerá contra ella sino contra los descendientes de la familia Earnshaw-Linton. Heathcliff se vengará del daño psicológico que Catherine le ha causado, un trato que él considera infernal. Además, tal y como le hace saber a Catherine, antes de su muerte, él no va a sufrir sin venganza:

Quiero que te enteres de que *sé* que me has tratado de un modo infernal, infernal, ¿lo oyes? Y si presumes de que no me doy cuenta, eres necia; y si crees que puedo consolarme con dulces palabras, eres idiota; y si te imaginas que lo voy a soportar sin vengarme, yo te convenceré de lo contrario, y muy pronto. (Brontë, 1989: 199)

El villano se convertirá en un vengador insaciable debido al maltrato de Edgar y la traición de Catherine (Bhattacharyya, 2007: 152). Sin embargo, la venganza no será contra ella, sino contra otros personajes. Tratando de degradar a Hareton se vengará de la humillación que él mismo sufrió por parte de Hindley, tal y como refleja en sus palabras: “Mis viejos enemigos no me han vencido, ahora sería el momento preciso de vengarme en sus descendientes: lo podría hacer y nadie podría impedírmelo, pero ¿para qué?” (Brontë, 1989: 378). Heathcliff se venga injustamente por el maltrato recibido en el pasado, tal y como manifiesta el protagonista en el capítulo VII: “Estoy pensando en cómo me las voy a arreglar para que Hindley me las pague. No me importa el tiempo que tenga que esperar si al fin lo consigo. Confío en que no se muera antes que yo” (Brontë, 1989: 66). Este maltrato que rodea a Heathcliff desde su infancia se vuelve años más tarde contra Hareton. En cambio, Heathcliff durante su periodo de ausencia de tres años y medio, ha sido capaz ascender económica, social y culturalmente, aunque el lector desconoce la manera en que lo ha hecho). Heathcliff planea casarse con la hermana de Edgar con el

propósito de vengarse de los Linton, por este motivo Isabella Linton es un personaje indispensable para lograr sus objetivos. Heathcliff consigue seducir y casarse con Isabella; de ese modo al hacerla infeliz siente que ha logrado ajustar cuentas con Edgar Linton, quien le arrebató a Catherine. Su venganza continúa en la tercera generación, ya que su objetivo vengativo también será la joven Cathy Linton, a quien fuerza a casarse con su hijo Linton Heathcliff ante la imposibilidad de ver a su padre que está a punto de fallecer. Uno de los motivos por el cual degrada a Hareton es porque trata de vengarse por el maltrato que recibió por parte de su padre (Hindley). Inevitablemente, el lector se sorprende ante la ejecución de un plan tan minuciosamente meditado y prolongado a través del tiempo. Durante su periodo de ausencia de tres años y medio, Heathcliff será capaz ascender económica, social y culturalmente (Barnard y Barnard, 2013: 385), aunque el lector desconoce la manera en que lo ha hecho). En el capítulo XVI Heathcliff se enfrenta al fallecimiento de Catherine, este le provoca un mayor estado de obsesión por la joven. Heathcliff invoca al fantasma de Catherine, aunque su esfuerzo es vano. Esta llamada al espíritu de Catherine constituye uno de los fragmentos más célebres de la novela:

Catherine Earnshaw, que no descanses mientras yo viva. Dijiste que yo te maté, persígueme, pues. Los muertos, yo creo, persiguen siempre a sus asesinos. Yo sé que hay espíritus que vagan por la tierra. Quédate siempre conmigo, en cualquier forma, ¡vuélveme loco! Sólo no me dejes en este abismo donde no te pueda encontrar. ¡Oh, Dios, esto es impronunciable! ¡No puedo vivir sin mi vida, no puedo vivir sin mi alma! (Brontë, 1989: 195).

Además de invocar al fantasma, su obsesión le lleva a ver al Catherine en todas partes y es consciente de su delirio. Este estado obsesivo-compulsivo le lleva a extremos, impulsándole incluso a profanar su tumba, tal y como le hace saber a Nelly Dean: “Mandé al sepulturero que estaba cavando la fosa de Edgar, que quitase la tierra que cubría el ataúd de ella, y lo abrí. Pensé por un momento que me quedaría allí para siempre, al ver su rostro – es el suyo aún – [...]”. Heathcliff explica que el rostro de Catherine sigue siendo el mismo y se quedaría allí contemplándola allí para siempre. La

relación puede definirse como pasional y destructiva. Heathcliff y Catherine muestran un amor que, ante la imposibilidad de su consumación en vida, pretenden llevar a su fin en el más allá. Según M.<sup>a</sup> Paz Kindelán “la novela nos lleva a presenciar la trascendencia del amor y de la muerte, y a sentir como Catalina<sup>1</sup> y Heathcliff sienten” (Kindelán, 1989: 603). El único modo de llegar a poseerla sería alcanzando la muerte, lo que causará la obsesión de Heathcliff por la fallecida Catherine y la fijación que muestra por el cuerpo sin vida de esta y su tumba.

#### 4. AGRESIVIDAD

Los lectores somos testigos de una agresividad, tanto verbal como física. Recordemos que al principio de la obra E. Brontë nos describe cómo Lockwood pasa la noche en el dormitorio que perteneció a Catherine, donde encuentra recuerdos escritos por ella donde relata la crueldad con la que Hindley trataba a Heathcliff: “Frances, querida, tírale de los pelos al pasar; le oí castañetear los dedos” (Brontë, 1989: 21). Con estas confesiones, Catherine muestra sus sentimientos hacia Hindley (el “tirano”) y lo desdichada que se siente al presenciar el maltrato de su hermano: ¡Pobre Heathcliff! Le llama vagabundo y no le deja sentarse con nosotros, ni comer con nosotros nunca más, y dice que él y yo no debemos jugar juntos, y amenaza con echarle de casa si desobedecemos sus órdenes” (Brontë, 1989: 23). Esta misma crueldad también se reflejará en el trato con su propio hijo, Hareton, tal y como expresa Nelly en el siguiente fragmento en el que Hindley manifiesta su ira al ver que su hijo no recibe a su padre con afecto: “El pobre Hareton chillaba y pataleaba en brazos de su padre con todas sus fuerzas, y redobló sus aullidos cuando lo llevó arriba y lo levantó por encima del pasamanos. Le grité que iba a asustar al niño hasta la locura, y corrí a rescatarle” (Brontë, 1989: 82).

También, el personaje de Catherine, que ha sufrido la perversidad de su hermano hacia Heathcliff, adopta un comportamiento cruel con Isabella cuando Catherine revela a Heathcliff los sentimientos que siente Isabella por él en presencia de esta:

---

<sup>1</sup> En la introducción de *Cumbres Borrascosas* (1989) Kindelán traduce el nombre propio de Catherine con el propósito de acercar el texto original al lector meta.

Tengo, Heathcliff, el orgullo de mostrarte al fin a alguien que te adora más que yo. Supongo que te sentirás halagado. No, no es Nelly, no la mires. Es a mi pobre cuñadita a la que se le parte el corazón sólo con contemplar tu belleza física y moral. (Brontë, 1989: 120).

En el capítulo XIV Heathcliff relata un hecho despiadado que él mismo llevó a cabo ante los ojos de Isabella, su nueva esposa. El hecho consistió en acabar con la vida del perro de Isabella, acto que relata con satisfacción: “Lo primero que me vio hacer al salir de la Granja fue ahorcar el perrito, y cuando intercedió por él, mis primeras palabras fueron para expresar mi deseo de ahorcar a todo ser que perteneciera a los Linton, excepto uno: acaso ella creyó ser esta excepción (Brontë, 1989: 175). Incluso la inocente Isabella Linton que sufre una situación de maltrato físico y psicológico se convierte en un ser deseoso de destrucción hasta tal extremo que siente placer al provocar a su agresor, Heathcliff: “Le excité hasta tal punto que olvidó la diabólica prudencia de que presume y se entregó a una criminal violencia. Me satisfacía ser capaz de exasperarle: la conciencia de ese placer despertó en mí el instinto de conservación y logré escaparme” (Brontë, 1989: 201). Es destacable mencionar la escena en la que Hindley intenta asesinar a Heathcliff aunque su intento es en vano porque al final es él quien está a punto de morir:

Heathcliff le dio un empujón y le hizo caer de rodillas en medio de la sangre y le tiró una toalla. Pero él, en lugar de proceder a limpiarle, juntó las manos y empezó una oración que me hizo reír por su extraña fraseología. Yo estaba en un estado de ánimo que nada me conmovía, de hecho, tan insensible como algunos malhechores se muestran al pie de la horca. (Brontë, 1989: 207).

En el capítulo XVII Hindley le pregunta a Isabella “¿Está dispuesta a aguantar hasta el final y no intentar, ni una sola vez, el cobrarla?” (Brontë, 1989: 204), puesto que Hindley piensa que ambos tienen una cuenta personal que saldar con Heathcliff. Isabella le comenta a Hindley: “la traición y la violencia son armas de dos filos que hieren a quienes las manejan más que a sus enemigos” (Brontë, 1989: 204). En definitiva, la hermana de Edgar

cree que la venganza y la violencia son un arma de doble filo. Ante tal declaración, Hindley le responde: “Traición y violencia son el justo pago por la traición y violencia” (Brontë, 1989: 204).

Heathcliff y Hindley son los personajes violentos por excelencia. En varias ocasiones es Nelly el objetivo de sus comportamientos agresivos, mostrando simbólicamente su supremacía masculina: “Levántate, malvada idiota, antes de que mueras aplastada – gritó, haciendo un movimiento que me obligó a mí a hacer otro” (Brontë, 1989: 211). Esa supremacía se muestra reflejada en el objeto cargado de simbolismo que utiliza para agredirla: “El respaldo del escaño y la persona de Earnshaw se interponían entre él y yo, por eso, en lugar de intentar alcanzarme, cogió un cuchillo de la mesa y me lo tiró a la cabeza (Brontë, 1989: 212). En otra escena será Hindley, quien trate de agredirla, provocando la siguiente reacción en ella: “Con la ayuda de Satanás te haré tragar el cuchillo de trinchar, Nelly; no es cosa de risa (Brontë, 1989: 81). A lo que Nelly responde con ironía: “Pero a mí no me gusta el cuchillo de trinchar, han cortado arenques con él, prefiero que me pegue un tiro, si usted gusta (Brontë, 1847: 81). Este comentario acentúa la ira de Hindley, quien responde forzando el cuchillo entre los dientes de Nelly. Sin embargo, esta no se siente impresionada en absoluto por las amenazas del despiadado Hindley: “Asió el cuchillo con la mano y me metió la punta entre los dientes. Pero yo, por mi parte, no le tuve nunca mucho miedo a sus desvaríos, escupí y afirmé que tenía muy mal gusto, que no lo tragaría de ninguna manera (Brontë, 1989: 82). Como se puede observar en la cita, en ambos ejemplos los agresores toman un cuchillo como arma; la presencia de estos también es mencionada por Thompson (1963: 70).

Estos ejemplos no son más que algunos relacionados con el acto de acuchillar de los que aparecen en la novela. Otros ejemplos metafóricos nos llegan de la mano de Heathcliff. En ambos casos el personaje recurre al acto de cortarse la garganta para enfatizar su diálogo: “Si yo creyera que realmente quieres que me case con Isabella, me degollaría” (Brontë, 1847: 123). También Nelly Dean utiliza metáforas de estas características en el capítulo XII, para describir su visión de Catherine: “Y deslizándose de la cama, antes de que yo lo pudiera evitar, cruzó la habitación con paso vacilante, la abrió y se asomó, sin

importarle el aire helado sobre sus hombros, tan afilado como un cuchillo” (Brontë, 1989: 145).

Muchas escenas de la novela están cargadas de una ironía cruel que se muestra en los diálogos, acentuando además la tortura psicológica al prójimo. La mayoría de los personajes aparecen en la novela manifestando un comportamiento salvaje, mientras que en otras ocasiones aparecen como víctimas. Heathcliff actúa de forma sádica con Isabella o Nelly, mientras que es objeto del sadismo de Hindley. Isabella sufre la crueldad de Heathcliff y, sin embargo, manifiesta su placer al provocar su ira. En todos los personajes observamos una agresividad verbal o física, incluso en algunos casos podríamos relacionar esta agresividad con instintos de muerte.

## 5. CONCLUSIONES

E. Brontë logra satisfacer su necesidad de creación literaria y publica *Wuthering Heights* en 1847. A primera vista, los lectores podrían considerar que la obra se trata de una bonita historia de amor pero se trata de una obra caracterizada por niños huérfanos que sufren el desamparo de sus padres y ese sentimiento les marcará de por vida. La escritora aparentemente vivió una vida tranquila no obstante crea unos personajes con un carácter obsesivo-compulsivo. Hindley siente falta de afecto por parte de su padre y se obsesiona con degradar a Heathcliff. En el caso de Heathcliff, además de que uno de sus propósitos sea destruir a los Earnshaw, su fijación por Catherine dura a lo largo de toda la novela. Esta novela sigue suscitando el interés de la crítica y puede ser analizada desde distintas perspectivas, no obstante, en este estudio hemos pretendido acercar al lector al mundo obsesivo y agresivo de *Wuthering Heights* (1847). Tal y como hemos observado la falta de afecto paterno hace que Hindley se comporte de manera agresiva con Heathcliff, hasta tal punto de crear a un ser sin escrúpulos con ansia de venganza. En definitiva, *Wuthering Heights* es un mundo hostil en el que los personajes luchan por sobrevivir.

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- Barnard L. y Barnard R. (2013). *A Brontë Encyclopedia*. Blackwell: West Sussex.
- Bhattacharyya, J. (2007). *Emily Brontë's Wuthering Heights (The Atlantic critical studies)*. Nueva Delhi: Atlantic Publisher & Distributors.
- Brinton, I. (2010). *Brontë's Wuthering Heights: a reader's guide*. Londres: Continuum.
- Brontë, E. (1847). *Wuthering Heights*. Introducción y notas de David Daiches. Londres: Penguin Classics.
- Brontë, E. (1989). *Cumbres Borrascosas*. Traducción de R. Castillo. Madrid: Cátedra.
- Davies, S. *Emily Brontë: Heretic* (1994). Londres: *The Women's Press*.
- Fegan, M. (2008). *Wuthering Heights: Character Studies*. Londres-Nueva York: Continuum.
- Kindelán Echevarría, M. P. (1989). *La recepción de la obra literaria de Emily Brontë: aproximaciones contrastadas en torno a la novela Wuthering Heights* (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Kindelán Echevarría, M. P. (1989). Introducción. En P. Kindelán (ed.), *Cumbres Borrascosas* (pp. 9-110). Madrid: Cátedra.
- Lloyd Evans, B. y Lloyd Evans, G. (1982). *Everyman's Companion to the Brontës*. Londres: J. M. Dent & Sons Ltd.
- Petit, J. P. (1973). *Emily Brontë: a critical anthology*. Harmondsworth: Penguin Education.
- Thompson, W. (1963). Infanticide and Sadism in *Wuthering Heights*. *PMLA*, 78, pp. 69-74.
- Van Der Meer, C. A. (2017). Branwell's Role in the Creation of Heathcliff. *BST*, 25, pp. 42-52.

**PERSONAJES FEMENINOS  
EN LOS MÁRGENES CULTURALES:  
BREVE ESTUDIO SOBRE LA CARACTERIZACIÓN  
DE LAS MUJERES EN ROMANCES  
Y CANCIONES DE TRADICIÓN ORAL  
FEMALE CHARACTERS AT THE SIDE LINES:  
A BRIEF STUDY ON THE PORTRAYAL  
OF WOMEN IN ROMANCES  
AND SONGS FROM ORAL TRADITION**

Carmen PÉREZ RODRÍGUEZ

*Universidad de Salamanca*

**RESUMEN**

Los diferentes géneros de la literatura oral como cuentos, leyendas, canciones, proverbios, entre otros, han inspirado y son el sustrato de las grandes obras de la literatura canónica, hegemonicamente masculina; sin embargo, tanto hombres como mujeres siguen transmitiendo a través de la voz y la memoria saberes tan antiguos como enigmáticos. Para la gente sencilla apartada del mundo de las letras, relatos, tonadas y refranes han sido medios de aprendizaje y entretenimiento; tanto es así que la cultura imperante, por medio de autoridades civiles y religiosas, ha velado por mantener unos límites más o menos infranqueables. Bajo estas estructuras de dominación, el acceso a la lectura y escritura fue más tardío para las mujeres, y su reconocimiento en el canon literario sigue siendo escaso en nuestros días. En este breve estudio, nos interesamos por el papel de la mujer dentro de la literatura oral y nos proponemos analizar los personajes femeninos que aparecen en canciones y romances.

**Palabras clave:** literatura oral, romances, canciones, mujer, personajes.

**ABSTRACT**

Several oral poetry genres like stories, legends, songs and proverbs have inspired the main masterpieces of canonical

literature and are their cultural background, which is predominantly masculine; however, men as well as women have been transmitting through voice and memory a kind of knowledge so ancient as enigmatic too. Besides, tales, melodies and common sayings have been the only way of learning and having fun for modest people away from literary texts; that is the case for dominant culture to keep some more or less unassailable limits, through civil and religious authorities. Under these structures of domination, the access to reading and writing was late for women and their recognition in canonical literature continue to be essential nowadays. This brief paper attempts to recognize the role of woman at oral poetry and we are interested in studying female characters in romances and songs.

**Keywords:** oral poetry, romances, songs, woman, characters.

## 1. INTRODUCCIÓN: DE LA ADORACIÓN A LA PERSECUCIÓN

En las sociedades matriarcales las mujeres poseían un *status* y unas funciones vastamente reconocidas por la comunidad a la que pertenecían. Mujeres sabias, curanderas, que conocían a través del legado de incontables generaciones la medicina de la tierra; parteras y nodrizas, que lograban que la llegada a la vida del recién nacido fuese óptima o que evitaban subrepticamente la concepción de nuevos miembros al grupo cuando, puntualmente, existían dificultades para su integración; cultivadoras y recolectoras que conocían bien los ciclos lunares, además de lavanderas, hilanderas, cazadoras e incluso guerreras. Sus trabajos eran múltiples y, a la vez, uno solo: se encargaban del mantenimiento armónico de la tribu.

Por sus grandes poderes ancestrales, las figuras femeninas fueron objeto de culto y elementos naturales como la tierra, la cueva, el manantial, que eran símbolos de feminidad, de vida y refugio, sirvieron para erigir templos que con el paso del tiempo albergarían diferentes prácticas espirituales, y hasta algunos de los ritos cristianos que perviven hoy en día. Esas mujeres con conocimientos excepcionales a las que se llegó incluso a venerar, con el tiempo, tuvieron que ocultarse y desarrollar sus prácticas al margen de la sociedad para no ser perseguidas, acusadas y condenadas por las autoridades religiosas y civiles. (Torquemada,

2010: 660). Aunque la religión cristiana llevaba siglos persiguiendo las prácticas esotéricas paganas heredadas de antiguas tradiciones, tenemos constancia de que es a partir de finales del siglo XV y principios del siglo XVI cuando este hostigamiento se centra en las mujeres. Por entonces, el manual del perfecto cazador de brujas, el *Malleus Maleficarum* o *Martillo de las brujas* era el libro más editado después de la Biblia y en él se presenta un minucioso análisis de los atributos y comportamientos femeninos poniendo bajo sospecha no sólo a incontables curanderas, hechiceras, echadoras, adivinadoras, parteras, locas, prostitutas, sino también a mujeres de todo tipo que, por su condición de mujer, eran potenciales aliadas del demonio (Cohen, 1991: 101). En España, los procesos inquisitoriales contra las mujeres que desarrollaron actividades trascendentes difíciles de explicar con los conocimientos de la época son menos numerosos que en el resto de territorios europeos, pero no por ello menos dañinos. Esquemas mentales de víctima y verdugo siguen, a menudo, latentes en nuestra sociedad.

Queremos conocer los discursos que se transmitieron de una generación a otra clasificando a las mujeres en buenas y malas, dignas de la vida en sociedad o proscritas.

Memoria y voz han logrado conservar hasta nuestros días numerosos documentos musicales en forma de cancioneros a los que acudimos para interesarnos por los personajes femeninos que no encajan, cuya sola presencia incomoda, que desestabilizan al prójimo, quien, a su vez, no duda en culpabilizar y favorecer un clima de desconfianza hacia las mujeres. La relación de la feminidad con lo intangible perpetúa un temor irracional en nuestras sociedades posmodernas. Numerosas mujeres virtuosas se escondieron para evitar el conflicto y son muchas las que trabajarán, bailarán y cantarán en los márgenes de lo bien visto. Estos personajes femeninos marginales han dejado una gran huella en la literatura oral, siendo romances y canciones<sup>1</sup> buena muestra de ello.

En primer lugar, nos ocuparemos, analizando un romance y su intertexto, de los personajes femeninos repulsivos. En segundo

---

<sup>1</sup> En el presente estudio haremos referencia a las páginas del cancionero donde se encuentra el texto y no al número de canción atribuido por el editor.

lugar, estudiaremos personajes femeninos atractivos que aparecen en diferentes coplas y tonadas. En tercer lugar, analizaremos los raros casos de personajes femeninos que defienden su integridad, con todo lo bueno y lo malo, a través de canciones de menor arraigo.

### 1.1. Mujeres maldicientes y malditas

En pleno siglo XXI, nos resulta terriblemente intrigante que los habitantes del entorno rural se ruboricen y resten credibilidad a las creencias mágicas populares por las que se les pregunta (Gómez, 2017: 235). Y es que la relación directa del ser humano con la dimensión sobrenatural es problemática y se ha tratado de diferente forma según la religión, la época, o la cultura de la que se trate.

En el contexto cristiano europeo, dentro de la magia realizada por mujeres, numerosos autores hacen una distinción clara entre la bruja, que ha efectuado un pacto con el diablo para desempeñar sus artes maléficas, y la hechicera, menos maligna por carecer de dicho contrato (Vidal-Luengo, 2008: 2), aunque también perseguida. En el ámbito jurídico inquisitorial también se distinguía entre las actividades sortilegas y las heréticas, siendo estas últimas conocidas como brujería y caracterizadas por la intervención del demonio (Torquemada, 2010: 663). Por su parte, los taumaturgos también fueron hostigados por el Santo Oficio; sin embargo, la concepción de la masculinidad no se ha visto perturbada por ello, mientras que lo misterioso femenino se ha vuelto peyorativo en nuestro marco cultural.

Aunque no encontramos la palabra *bruja* como tal, en algunos romances aparecen personajes femeninos que invocan al demonio como en *La madre maldiciente*, en el que esta: “Echara una maldición / y alzó los ojos al cielo: / “Venid demonio, *llevailo*<sup>2</sup> / a mi niño el más pequeño”. Sin embargo, poco antes de que esto ocurra, la Virgen intercepta al pequeño cristiano y lo lleva a los cielos. Se trata de un romance con carácter moralizante, que en la

---

<sup>2</sup> Utilización arcaica de la segunda persona del imperativo plural en “-ai” (Calabuig, 2001: 418). Los arcaísmos morfosintácticos o léxicos son una de las grandes riquezas de la literatura oral. En las canciones recogidas por el Maestro Haedo a principios del siglo XX apreciamos esta riqueza que, sin duda, se va perdiendo en otras recopilaciones más modernas.

última estrofa dice así: “A esta mujer maldiciente / echar a su boca un freno / para que en ella escarmienten / las mujeres de este pueblo” (Calabuig, 2001: 486)<sup>3</sup>. Nos preguntamos qué podría haber pasado para que las mujeres del pueblo desearan el infanticidio de sus benjamines y necesitaran un escarmiento.

Se puede tratar de un romance local o copla, en la que se recoge una anécdota escabrosa acontecida en las proximidades. Sin embargo, encontramos otros ejemplos en romances como *La infiel asesina*, también conocido como *La infanticida* (Calabuig, 2001: 477), recopilados por el Maestro Haedo en San Martín de Castañeda y posteriormente por Miguel Manzano en Vigo de Sanabria, como *La madre cruel* (Manzano, 1982: 449). Nos resulta curioso que las variantes recogidas con anterioridad empiezan narrando los antecedentes de dicha mujer, que era “esclava del divino sacramento” en *La madre maldiciente* y que “la casaron sus padres”<sup>4</sup> en *La infiel asesina*. Estos antecedentes se pierden en *La madre cruel*, recopilado unas décadas después, y con ellos una valiosa información respecto a este personaje que responde al extendido arquetipo de la “mala mujer” que forma parte de numerosas tradiciones orales. Por su situación geográfica colindante con Galicia, Portugal y León, la comarca de Sanabria es rica en tradiciones e influencias y si estudiamos minuciosamente sus pueblos, encontramos fronteras que no están en los mapas (Cortés Vázquez, 1992: 10). Aunque estos romances se recogieran en la comarca sanabresa, pueden haber llegado a ella a través de tradiciones galaicoportuguesas, castellanas o europeas.

Tanto en los romances citados recopilados por M. Haedo como en los del cancionero de M. Manzano queda manifiesto el deseo

---

<sup>3</sup> Carecemos de referencia respecto al pueblo en el que Maestro Haedo recopiló este romance a principios del siglo XX. Por sus similitudes temáticas y léxicas con los otros romances recopilados en Sanabria por él mismo y por Miguel Manzano entre 1972-1978, es probable que se recogiera en la misma comarca. Entre ambos periodos, Luis Cortés Vázquez dedica varios viajes a la comarca sanabresa en 1947, lo que le permite conocer de viva voz numerosos y bellísimos ejemplos de literatura de tradición oral y dar buena cuenta de ello en sus estudios.

<sup>4</sup> Estos antecedentes reproducen la temática de las canciones de *malcasada*, comunes a otras regiones europeas como Francia. En el caso de las brujas, se consideraba que éstas realizaban un pacto con el diablo, muchas veces casándose con él.

de la pérdida del hijo. Lo que no sabemos de *La madre maldiciente* es la razón de su terrible deseo, mientras que las otras madres dan muerte a su hijo para que éste no desvele al marido la relación extramatrimonial de la mujer. *La madre cruel* y *La infiel asesina* amenazan al hijo: “me las pagarás, soplón”, “parla, parla, parlanchín, ya verás tu parladera” y llevan a cabo el crimen narrado con mayor o menor crueldad: “vivo le sacó los ojos, vivo le sacó la lengua” (Manzano, 1982: 449). En todas ellas aparece la intervención divina de la virgen, bien sea para salvar al pequeño como en *La madre maldiciente*, o para desvelar el crimen. Aparece también el demonio; el lugar que ocupa es extremadamente significativo. En las canciones más antiguas, el demonio se encuentra en las primeras estrofas, cuando la mujer conjura la maldición (*La madre maldiciente*) o cuando se enamora de otro hombre (*La infiel asesina*); y en las últimas, aparece vencido por la Virgen o llevándose a la mujer infiel, respectivamente. En las composiciones recogidas en la década de los setenta, el demonio sólo aparece al final, perdiéndose así su implicación en el origen del infanticidio.

La voz del personaje femenino, que conjura la maldición en *La madre maldiciente*, se vuelve contra ella en *La infiel asesina* y en *La madre cruel*: “Venid demonios, llevaila” y los demonios debaten si partirla o llevarla entera, en la versión recopilada por M. Manzano, y si partirla o echarla a la hoguera en la versión recopilada por M. Haedo. El fuego, supuestamente purificador, al que arrojaban a las brujas se pierde según avanzan los tiempos y aparecen elementos nuevos, como los demonios en *La madre cruel*, que sin debate previo, más resolutivos que los anteriores “en la puerta del infierno ponen a la tabernera”, profesión que no deja de ser sospechosa para un personaje femenino, como veremos más adelante.

## 1.2. Mujeres hechiceras

En algunas coplas las mujeres aparecen como hechiceras, “uno de los grupos de “heterodoxias” más interesante desde el punto de la antropología social y de la cultura popular y una de las formas de marginalidad más perdurables a través de los siglos.” (García, 1986: 152). Y no solo a través de los siglos, sino que, en otras culturas, en otros espacios, también encontramos el

personaje-tipo de la hechicera, como mujer relacionada con lo irracional, que es capaz, gracias a su sabiduría, de ayudar a otros personajes u obstaculizar su camino. Por ejemplo, en la biografía árabe de tradición oral abundan estos personajes, que, como muestra Vidal-Luengo en su estudio, poseen diferentes recursos para desempeñar sus artes mágicas: usan maleficios y encantamientos contra los héroes, les proporcionan tretas y astucias para superar los retos, poseen dotes curativas e incontables instrumentos mágicos, engañan a través de apariciones antropomórficas, adivinan el porvenir, seducen con su inusual belleza a los hombres para hechizarlos y que actúen para su propio interés personal, arrebatan niños indefensos, transmiten sus conocimientos a sus hijos, entre otras muchas prácticas comunes en la literatura universal. “Del mismo modo que las princesas cristianas conversas, estas mujeres huyen de un entorno sexual y social opresivo: padres que preservan su virginidad a toda costa, aislamiento, incesto, [...]” (Vidal-Luengo, 2008: 14). Son mujeres marginales, en el límite entre magia y religión, entre el bien y el mal, personajes que nunca llegan a ser asimilados por la cultura dominante y por ello siempre aparecen como duales, intrigantes y sospechosos.

Al igual que en el romance anterior, en el que los ojos de *La madre maldiciente* acompañaban la maldición, en la siguiente copla, la mirada de la mujer es esencial para el hechizo:

Dama del cabello rubio,  
 tus ojos a mí me hechizan,  
 tus labios son dos corales,  
 tus mejillas iluminan.  
 Tus mejillas iluminan  
 esos tus finos colores,  
 me pareces cuando miras  
 la virgen de los Dolores (Calabuig, 2001: 159)<sup>5</sup>.

Por una parte, muchas de las canciones consultadas para este estudio nombran a la virgen cuando hablan del encantamiento de la mujer hacia el hombre, quizás dejando claro que el amor que

---

<sup>5</sup> Copla recogida por M. Haedo en Villavendimio (Zamora) en 1910. Cuarteta octosilaba 6/8.

sienten no es “cosa de brujas” sino fruto de algún designio divino. Por otra parte, se podría atribuir al hechizo la idealización de la mujer o su divinización, al transfigurarse ésta en una imagen mariana.

La importancia de la mirada a través de la cual las mujeres hechizarían a los hombres sigue apareciendo en numerosas tonadas, podríamos decir que casi de forma obsesiva: “Ojos negros, cara blanca / tiene aquella labradora / la que con sus ojos mata / y a los hombres enamora” (Calabuig, 2001: 188)<sup>6</sup>.

En la copla primera de este apartado, el hecho de que se nombre a la virgen de los Dolores y no a otra nos muestra quizás el sufrimiento que padece el personaje masculino al ser hechizado por la mirada de la dama, lo que nos daría una dimensión dual de la mujer: fuente de placer y dolor. En este mismo sentido, podemos apreciar en la tonada anteriormente citada, esa doble naturaleza de la mirada humana, por una parte, destructiva, ya que “mata” y, por otra parte, creadora de emociones tan placenteras como las que se dan en la fase del enamoramiento.

## 2. NI MALA, NI SANTA: MUJER. VOCES FEMENINAS CONTRA EL DISCURSO ESTABLECIDO

En las tres canciones anteriormente tratadas, el sujeto lírico predominante es masculino, utilizando la segunda o tercera persona del singular para referirse a la mujer. En los pocos casos en los que ésta habla, sus palabras se vuelven contra ella, como comentamos en *La madre maldiciente*. Sin embargo, en canciones destinadas al pasodoble o baile *agarrao*, siendo este mucho más moderno por acortarse considerablemente la distancia entre los danzantes, podemos encontrar un sujeto lírico femenino. Bien es cierto que la mayoría de las canciones que hemos tratado en primer lugar, procedentes del territorio sanabrés, son versiones de romances cuyos temas están bien arraigados en literatura oral tradicional castellana (Cortés Vázquez, 1992: 151) y, por lo tanto, responden a los criterios canónicos.

Al igual que en otros cantares ya señalados, los ojos del

---

<sup>6</sup> Tonada recogida en San Cebrián de Castro al informante Juan Manuel Prieto en 1925. Cuarteta octosílaba con estribillo  $\frac{3}{4}$  y  $\frac{4}{4}$ .

personaje que entona el siguiente tema, ojos de mujer, no se libran de estar bajo sospecha y, tratándose de un caso moderno<sup>7</sup>, destinado a bailarse en parejas que juntan sus cuerpos, ella se defiende ante tales acusaciones:

Dicen los de la ribera  
 que soy bonita  
 y que enamora a cualquiera  
 mi personita,  
 dicen que con mis ojitos  
 doy desazones  
 y que robo a los mocitos los corazones.  
 Yo no he nacido ladrona,  
 no tengo culpa de nada,  
 ni que ellos en mi persona  
 tengan fija su mirada  
 ni que cuando pase me digan así  
*pandereterita* me muero por ti.  
*Pandereterita* hermosa,  
 panderetera,  
 no te vayas si no quieres  
 que yo me muera (Manzano, 1991: 622).

Vemos aquí que el sujeto activo ya no es la mujer que *mata* con sus ojos, sino que es el hombre el que muere en primera persona. Enamorar a cualquiera, dar desazones con sus ojos, robar corazones, atraer y fijar la mirada de los hombres... no es culpa de la joven, no es una ladrona y ella bien lo dice. ¿Por qué se tendría que defender? El personaje femenino en este caso no deja de ser el complemento agente de la acción destructora; además, el ochenta por ciento de los versos de esta composición corresponde al discurso indirecto de los hombres.

No debemos perder de vista que tanto mujeres como hombres cantaban estas canciones y que la letanía que culpabiliza a la mujer estaba en boca de todos y todas, siendo este discurso el que materializa un pensamiento que se ha ido forjando con el paso del

---

<sup>7</sup> La canción de *La panderetera* es un caso peculiar, que se puede tomar como ejemplo de lo excéntrico en la literatura oral. Miguel Manzano lo sitúa en el último apartado de su cancionero: “Géneros decadentes tardíos y asimilados”.

tiempo de muy diversas formas. Según Eva Lara Alberola, quien analiza minuciosamente el ente ficcional de la bruja en nuestro país, es a partir del siglo XVI cuando se generan una serie de textos jurídicos y literarios que gestan, transforman y reproducen el arquetipo de la bruja (2012: 149). No obstante, los tratados inquisitoriales y las muestras literarias en castellano no hubieran servido para difundir esta figura maléfica en las diferentes capas sociales sin el acervo oral.

Las acusaciones a las que se someten los jóvenes personajes femeninos de las canciones de tradición oral no son muy diferentes a las acusaciones que se hicieron a las brujas. En una profunda reflexión sobre el origen y las implicaciones de las persecuciones a mujeres heterodoxas en nuestro país, Esther Cohen comenta que “La mirada de la bruja es como la del otro, la del extraño, que a través de la mirada es capaz de robar el alma, de seducir, de usurpar o que puede hacer caer en un abismo a quién se refleja en sus ojos” (1991: 111). Situando a la mujer en el campo del otro, del enemigo, de lo repulsivo y, al mismo tiempo, atractivo por sus poderes seductores, incontables canciones tradicionales dan cuenta de aquello que, en la literatura canónica, se conoce como “encantamiento philocaptio”, es decir, el hecho de que se utilicen diferentes prácticas para dirigir hacia la enamorada los deseos del hombre al que ama (Molero, 106). Normalmente estos deseos hechizados provocan un final trágico: bien conocido es el caso de *La Celestina*. Por su parte, la literatura de tradición oral también expone las funestas consecuencias de las acciones del personaje femenino<sup>8</sup> al que se atribuye toda la responsabilidad.

Una de las formas más recurrentes de inculpación es, como hemos visto, la mirada a través de la cual la mujer llevaría a los hombres a la perversión. Muestras de la importancia de los ojos femeninos y su relación con viles propósitos son numerosísimas en el cancionero tradicional castellano. Hemos consultado otros

---

<sup>8</sup> El amante de *La sacrilega* (Calabuig, 2001: 476), por consejo de ésta, no confiesa en misa la relación sexual extramatrimonial. Al dar la mujer a luz un niño con gusanos, éste le dice: “Son tus pecados, traidora, / Mira lo que te han causado, / Anda vete a los infiernos, / Allí está tu enamorado.” El homólogo, *El sacrilego*, roba objetos consagrados, las consecuencias, claro está, no serán las mismas.

ejemplos de composiciones anónimas procedentes de un manuscrito de principios del siglo XVII, custodiado por la Biblioteca Nacional y transcrito por José María Alín en el *Cancionero Tradicional*: “Ojos matadores / tenéis, señora, / ¿cómo la justicia / no los ahorca?”; “Tienen vuestros ojos / el padre alcalde, / que aunque roban y matan / no hay quien los hable.”; “Dióte el cielo, señora, / los ojos negros, / porque traigas luto / por los que has muerto”. “Cautivaron mi alma / tus ojos negros, / ¡echa la cadena, / que se va el cuerpo!” (Alín, 1991: 418-440). De nuevo la mirada de la dama mata, roba, cautiva e induce deseos carnales que por normativa religiosa debieran ser reprimidos.

En los versos anteriores, no hay voz femenina y descubrimos el despertar de la sexualidad a través de sujetos masculinos. Volviendo de nuevo a los siglos de persecución de la heterodoxia con nombre de mujer, el *Martillo de las Brujas* señala las diversiones carnales de éstas, que son, a su vez, comunes al resto de mujeres y, al indicar lo voluptuoso de la sicalipsis femenina, está desvelando el imaginario sexual de los redactores (Cohen, 1991: 103). Las imaginaciones más perversas no se quedaron en el tintero; no obstante, ellos no fueron perseguidos ya que eran siempre las mujeres las que inducían al hombre a apartarse de lo religioso.

En la literatura de tradición oral también vemos como los pensamientos lujuriosos de los hombres se cuelan de manera implícita. En el estribillo de *El mandil de Carolina*, canción de baile *agarrao* muy extendida en el noroeste peninsular, el sujeto lírico masculino, un “señor”, se dirige a la joven, que aún no está casada pero sí enamorada, para preguntarle si bailó y con quién. La voz femenina se limita a responder afirmativamente a la primera cuestión desvelando el acercamiento a su enamorado para resolver el segundo interrogante. El mandil, llamado asimismo delantal, cubría la parte delantera de la mujer y, como ocurre en otras canciones<sup>9</sup>, se relaciona con la sexualidad femenina. En una

---

<sup>9</sup> Como en la siguiente canción de *águedas*: “Debajo de mi mandil / Tengo un racimo de uvas / con permiso de mi padre / ven a ver si están maduras” (AEDS, 2004: 13). Las *águedas* de la provincia de Zamora se reúnen el 5 de febrero en la ciudad para festejar el día en que canonizaron a Santa Águeda, mártir a la que cortaron los pechos y patrona de las mujeres. Se trata de una tradición antigua que secreta modernidad ya que las mujeres cantan en primera persona temas sexuales o escatológicos sin reparo.

versión recopilada en el pueblo sanabrés de Ungilde, el sujeto lírico desvela en la última estrofa su pensamiento libidinoso: “El ruiseñor cuando canta / mete el rabo entre a silgueira / también yo lo metería / en una chica soltera” (Madrid; Jambrina; González, 1986: 56).

Las niñas bonitas y los ojos que enamoran son motivos de culpa recurrentes de romances y canciones. Muy escasos son los personajes femeninos que, como *La panderetera*, alzan su voz en defensa propia dentro de un contexto discursivo masculino y dominante, al menos en los cancioneros consultados para el presente estudio. Encontramos otros versos de pretendida articulación femenina en *La pertenera*, composición en la que un sujeto lírico masculino y otro femenino dialogan:

La pertenera se ha muerto  
y la llevan a enterrar,  
le han echado poca tierra  
y ha vuelto a resucitar.  
No llamarme pertenera,  
que ese nombre es un castigo,  
que ese nombre es la bandera  
que estoy llevando contigo.  
Quién te puso pertenera,  
no supo ponerte nombre,  
tenía que haberte puesto,  
la perdición de los hombres.  
Aquí termina la historia,  
de la pobre pertenera,  
ella que ya se creía  
reina de cielos y tierra (AEDS, 2004: 8).

El personaje femenino presentado es realmente singular ya que resucita y toma la palabra en primera persona. Recordamos una tercera estrofa que no aparece en la grabación referenciada en el que un sujeto masculino se muestra en un primer momento de acuerdo con la mala elección del nombre para rematar proponiendo otro aún más penoso. En la primera y última estrofa podemos deducir que la voz corresponde a una tercera persona a modo de narrador extradiegético, muy común en los romances. Esta tercera persona, que al principio parece narrar los hechos desde fuera, al final emite su juicio y desvela antecedentes sobre el personaje

femenino que parecía creerse con grandes poderes. Es esa fuerza o energía femenina la que sigue abrumando y a la que se intenta repetidamente dominar a través de represalias vengativas, en este caso, solamente verbales: a través del nombre público otorgado, la mujer cumplirá condena.

El caso de *La pertenera* no es único, en múltiples canciones se refieren a los personajes femeninos mediante términos que, aunque no dejan de ser formas del lenguaje, son hirientes, ya que tratan de señalar la desenvoltura femenina que es negativa a los ojos de la sociedad y de la Iglesia. Pocas son los personajes que se defienden y cuando lo hacen, como es el caso extraordinario de *La pertenera*, ya es demasiado tarde.

Si “pertenera” sería una mala mujer, de vida disipada y alegre; “sandunguera” se refiriere a la mujer que tiene sandunga, es decir, gracia, o salero. El término es aplicado en la siguiente canción destinada al baile:

I

Anda sandunguera  
menea la saya  
que ayer por la tarde  
bien la meneabas.  
Anda sandunguera  
menea el mandil  
que de un garrotazo  
apago el candil.

II

Las niñas bonitas  
son como leones  
que con sus miradas  
roban corazones.  
Roban corazones  
con facilidad  
La Virgen del Carmen  
qué bonita está (Calabuig, 2001: 336)<sup>10</sup>.

Como *El mandil de Carolina*, esta canción hace referencia a la indumentaria femenina: la “saya” y el “mandil”, prendas que

---

<sup>10</sup> Tonada de Baile recogida por el M. Haedo en Puebla de Sanabria entre 1920 y 1925. Se trata de una cuarteta hexasílaba en estructura rítmica de ¾.

cubrían las extremidades inferiores de las mujeres y que están asociadas con el despertar de las pasiones masculinas, originando sentimientos de atracción y repulsión a partes iguales. En esta tonada de baile, el sujeto reprocha a la mujer lo que hizo “ayer”, lo que nos da pie a interpretar que el término “sandunguera” es usado de forma peyorativa. Además, el modo verbal imperativo supone la orden del sujeto sobre la mujer que está obligada a bailar si no quiere que estalle la violencia del “garrotazo”.

En la segunda parte, aparece el motivo recurrente de las “miradas” femeninas que “roban corazones”. Las ladronas en este caso son “niñas”, mujeres de corta edad, o con poca experiencia, que por ser “bonitas” poseerían un enorme poder sobre el hombre, lo que explicaría la comparación de estos personajes femeninos con los “leones”, animal extremadamente fuerte, símbolo de poder y orgullo. Después, la voz lírica se refiere a la Virgen del Carmen por su belleza; se trataría, como vimos anteriormente, de quitarle pecaminosidad al asunto. También podría ser un eufemismo y que, como en la segunda parte de la primera estrofa, apareciese una expresión violenta o grosera. Sería también posible la aparición de un nombre de mujer, intercambiable según la persona que lo cantara, hecho muy común en las canciones tradicionales.

En esta tonada la mujer no tiene voz, mas posee la saya, el mandil y el garbo con el que las mueve. Ese salero o “sandunga” es quizás una energía femenina seductora de mentes que, al percibir a la vez una belleza inusitada y una portentosa habilidad, discrepan a la hora de interpretarlo como moralmente correcto. Con esa gracia extraordinaria, el hecho de salir de casa por simple diversión y no por trabajo o devoción parece sospechoso especialmente por la noche: “El sol le dice a la luna /a dónde vas bandolera / mujer que anda de noche / nunca trae cosa buena”<sup>11</sup>.

Trabajos nocturnos como el de prostituta o tabernera e inclinaciones alcohólicas son reprendidos especialmente a las mujeres<sup>12</sup> y más si su vestimenta no es religiosamente aceptable.

---

<sup>11</sup> Canción de jota recopilada en la comarca de Aliste (Zamora).

<sup>12</sup> La borracha, La tabernera son canciones recopiladas por M. Manzano. Otras profesiones desempeñadas por mujeres que dan comida, bebida y cama a los hombres aparecen en el cancionero de M. Haedo (Calabuig, 2001: 410-427). Dedicaremos el espacio que requieren en futuros estudios.

Un ejemplo es el de “Ramona” a la que se llama “retrechera” por salir a la calle con un vestido que deja ver sus pantorrillas siendo una mujer de fácil acceso ya que, como dice la canción, de cualquiera se enamora (Manzano, 1982: 190).

Otras tonadas con un aparente sujeto lírico femenino, ya que dice “mi novio” en primera persona, instan a las mujeres a salir, eso sí, siempre que sean morenas y tengan salero: “Una morena con sal, / ha de salir a la calle, / una blanca, siendo sosa, / donde no la vea nadie” (Manzano, 1982: 188). El desparpajo de la mujer sirve aquí no sólo como incentivo a otras para que se atrevan a ausentarse del hogar, sino como argumento excluyente.

En muchas composiciones consultadas se asocia el hecho de ser “morena” o “mora” con tener hábitos de vida contrarios a lo que la moral cristiana imponía. De hecho, en algunas, a la “morena” se le llama “demonio de mujer”. (Manzano, 1982: 428). Mientras que las “blancas” están frecuentemente asociadas a la pureza de la Virgen y a una forma de vida acomodada, ya que no trabajaban a la intemperie recibiendo la inclemente luz solar. En el caso de las canciones analizadas, el aislamiento de la comunidad se debe a terceros y no a la voluntad de la mujer, como en *La infiel asesina*. La energía femenina enclaustrada se manifiesta de muy diversas formas y suele tener un final trágico o cuanto menos paradójico.

### **3. CONCLUSIONES: DE UN ESTUDIO PARCIAL A LA CANCIÓN ACTUAL**

Hemos tratado de analizar algunos personajes femeninos que están presentes en diferentes canciones y romances, prestando atención especial a los más excéntricos. Su presencia se debe a su voz, su cuerpo, sus prendas y su energía, elementos de los que intentamos extraer los rasgos característicos, aun sabiendo que la investigación puede ser y será más completa y, por lo tanto, más certera. Partiendo de la relación que puede haber entre los tratados inquisitoriales y las canciones tradicionales, vemos como los discursos persecutorios abundan en los cancioneros consultados y que son escasas las voces femeninas que se manifiestan para defenderse y cuando lo hacen, son otras mujeres, de otro rango o de otra religión, sobre las que cae la responsabilidad.

Nos gustaría ver cómo estos motivos siguen presentes en la canción popular actual. Por ejemplo, a través de la canción *Mala mujer* de C. Tangana, cuyo videoclip ha sido visualizado por millones de personas y que sigue vehiculando arquetipos fuertemente arraigados en nuestra sociedad. Por su parte, Nathy Peluso defiende la gracia que la caracteriza en su canción *La sandunguera* que consigue sobrepasar la decena de millones de visualizaciones. También Becky G. con el reciente videoclip de la canción *Mala santa* está siendo escuchada por millones de personas. Si salimos del contexto hispanohablante, numerosas cantantes anglófonas de origen africano o afroamericano manifiestan su inquietud por preservar la energía procedente de una herencia matrilineal, como Princess Nokia y su tema *Witches* o Sampa the Great con *Energy*<sup>13</sup>.

Esa herencia matrilineal de los poderes femeninos ancestrales en la literatura de tradición oral como romances, canciones, cuentos y leyendas es un importante objeto de estudio. Esperamos continuar con esta investigación comparando cancioneros de diferentes países.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alín, J. M. (1991) *Cancionero tradicional*. Madrid: Editorial Castalia.
- Asociación Etnográfica Don Sancho. (2004). *Báilenlo luego* (1ª edición) [CD-ROM]. Valladolid: Armando Records.
- Calabuig Laguna, S. (2001) *Cancionero Zamorano de Haedo*. Zamora: Dip. Provincial de Zamora.
- Cohen, E. (1991). “La bruja, el diablo y el inquisidor”. *Acta poética*, 12, pp. 99-119.
- Cortés Vázquez, L. (1976<sup>3</sup>) *Leyendas, cuentos y romances de Sanabria: textos leoneses y gallegos*. Salamanca.

---

<sup>13</sup> Todas las referencias musicales aquí citadas se encuentran en la plataforma de libre acceso YouTube©. Pertenecen al género actualmente conocido como “música urbana” cuyas raíces las podemos encontrar en el movimiento cultural del hip-hop surgido en USA hace ya más de cuatro décadas y que se manifiesta de diversas formas según el territorio que lo adopte. Para la rapera francesa Keny Arkana, la canción sigue siendo el modo de dar voz a lo marginal, como hace en su tema “Le syndrome de l’exclu”.

- Gómez Turiel, P. (2017) *Colectivismo y tradición en el municipio de rabanales*. Zamora: Ayuntamiento de Rabanales y Fundación Fomento Hispania.
- Lara Alberola, E. (2012) La bruja como ente ficcional en la tradición hispánica áurea: una nueva aproximación al controvertido fenómeno de la brujería a la luz de la literatura. *Estudios Humanísticos Filología*, 34, pp. 141-167.
- Madrid Martín, P., Jambrina Leal, A. y González Matellán, J. M. (1986). *Música Tradicional Sanabria*, vols. 2-3-4-5. Zamora: Centro de Estudios de Folklore.
- Manzano Alonso, M. (1982). *Cancionero de Folklore Zamorano*. Madrid. Editorial Alpuerto.
- Molero, C. M. (2003). La Magia en la Literatura: Magas, Brujas y Hechiceras. En M. Saz (Presidencia), simposio llevado a cabo en el XXXVIII Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español. Madrid.
- Ronnberg, A. (2011) *Le livre de symboles. Réflexions sur des images archétypales*. Colonia: Editorial Taschen
- Torquemada Sánchez, M. J. (2010). ¡Esto es cosa de brujas! *Cuadernos De Historia Del Derecho*, vol. extraordinario, pp. 659-676.
- Vidal-Luengo, A. R. (2008). Mujeres en la frontera entre el bien y el mal: brujas y hechiceras en la sira (biografía árabe de tradición oral). En L. Serrano-Niza y M. B. Hernández Pérez, *Mujeres y religiones. Tensiones y equilibrios de una relación histórica* (pp. 1-17). Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.



**MARYAN (1847-1927) ET LE DÉCLASSEMENT  
DU ROMAN SENTIMENTAL  
MARYAN (1847-1927) AND THE DÉCLASSEMENT  
OF THE SENTIMENTAL NOVEL**

Ángela Magdalena ROMERA PINTOR  
*Universidad Nacional de Educación a Distancia*

**RESUME**

Vers la fin du XIX<sup>e</sup> le roman sentimental finit par subir l'exclusion du canon littéraire en France. Ce phénomène, qualifié de *déclassement* par Ellen Constans, affecta tout particulièrement le roman d'amour. Dans ce contexte, nous analyserons le cas d'une des écrivaines les plus célèbres de l'époque, Maryan, romancière prolifique de grand succès, qui tomba dans l'oubli après sa mort, comme tant d'autres auteures de son temps. Nous focaliserons notre discours analytique sur son roman *L'héritage de Paule* (1879) afin d'illustrer les raisons de l'oubli de Maryan et de son exclusion du canon littéraire français.

**Mots clés:** écrivaines françaises, Maryan, roman sentimental, canon littéraire, *déclassement*.

**ABSTRACT**

At the end of the 19<sup>th</sup> century, the sentimental novel was finally excluded from the literary canon in France. This phenomenon, called the *déclassement* by Ellen Constans, involved particularly the romantic novel. In this context, we will examine the case of one of the best known French women writers of that period, Maryan, a prolific novelist of great success, who was completely forgotten soon after her death, as so many other women writers of her time. We will focus our analytical discourse on her novel *L'héritage de Paule* (1879) in order to illustrate the reasons of Maryan's exclusion from the French literary canon.

**Keywords:** French women writers, Maryan, sentimental novel, French literary canon, *déclassement*.

## 1. INTRODUCTION

Le roman sentimental a subi un processus d'exclusion du canon littéraire français qui s'est développé graduellement jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Vers la fin du siècle ce processus s'était finalement consolidé. Désormais, le roman sentimental – et très particulièrement le roman d'amour écrit par des femmes – fut considéré en France comme une modalité inférieure de littérature populaire, un sous-genre méprisé par la critique normative et institutionnelle. Ce phénomène a été l'objet d'étude par la grande spécialiste du roman sentimental, Ellen Constans, qui lui a donné le nom de *déclassement* (Constans, 1999: 206-208).

Les raisons du *déclassement*, étudiées par Constans, se remonteraient au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>, où les sujets développés dans le roman sentimental avaient été fortement critiqués pour leur atteinte aux mœurs et pour leur influence dans la morale de la société. Vers 1880, l'Église décida de lutter avec *les mêmes armes*<sup>2</sup> et commença à promouvoir les *bons romans* pour combattre la progressive déchristianisation de la société et la croissante laïcisation:

La naissance du roman catholique et son développement ne relèvent en rien de la génération spontanée [...]. [L'Église] veut porter un coup d'arrêt à la déchristianisation lente mais continue des masses, à la marche vers la laïcisation de l'État et de la société (Constans, 2007: 113).

Ainsi, le roman sentimental deviendra un outil de transmission des valeurs catholiques de la part d'auteurs qui auront pour but de

---

<sup>1</sup> “Rappelons que, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, le roman, genre irrégulier, libre et quelque peu méprisé, est consacré par principe à la narration d'aventures de la vie privée, par opposition à d'autres genres. [...] Cette vocation lui vaut d'être l'objet d'attaques dès le XVII<sup>e</sup> siècle de la part des gens de Lettres et de gens d'Église [...] pour sa frivolité et sa dangerosité morale” (Constans, 2009: 3-4).

<sup>2</sup> “Alors, adorant en quelque sorte ce qu'ils avaient brûlé, les responsables ecclésiastiques et les éditeurs, hommes de presse, critiques et écrivains catholiques ont voulu battre «l'ennemi» sur son propre terrain, avec les mêmes armes que lui. [...] Cette Église qui depuis le XVII<sup>e</sup> siècle condamnait le roman, fut amenée à encourager certains de ses fidèles à en écrire et à en recommander la lecture aux couches populaires et aux femmes” (Constans, 2007: 113).

fournir un message moral et chrétien. Le roman d'amour, en particulier, visera la formation des jeunes filles à travers un récit d'initiation et de préparation au mariage: "La naissance du roman d'amour catholique s'inscrit dans une stratégie de reconquête des âmes [...] qui implique un repli et un compromis: on ne peut empêcher le peuple ni les femmes de lire; il faut donc – c'est un corollaire – récupérer ce désir de lire" (Constans, 2009: 9).

Pour toutes ces raisons, la production de romans d'amour catholiques devint massive à partir de cette fin du XIX<sup>e</sup> et le serait encore jusqu'aux alentours des années 50 du XX<sup>e</sup> siècle.

Il ne peut surprendre qu'un grand nombre de romans d'amour catholiques de l'époque aient été écrits par des femmes qui professaient une profonde et sincère foi chrétienne et qui se montraient préoccupées par la formation des jeunes filles et des jeunes mères de famille. En partie, d'après Constans, il s'agit-là d'une des raisons du *déclassement* du genre et du mépris de la part des lettrés: "dans l'écriture du roman d'amour [elles] ne cherchent pas la gloire littéraire; pour elles l'écriture est secondaire, [...] elles veulent faire œuvre morale. Par là même elles contribuent à la disqualification et au rejet du récit sentimental" (Constans, 2009: 12).

Le succès que ces écrivaines avaient atteint dans leur temps s'explique d'une part, parce que ces *bons romans* furent fortement promus par l'Église, ainsi que par la presse, la critique et les éditeurs catholiques; et d'autre part, parce que le lectorat avait augmenté de façon rapide en cette fin de siècle et s'était généralisé jusqu'aux milieux populaires: "Il faut rappeler l'accroissement rapide du lectorat à partir de cette époque, qui se manifeste surtout par son élargissement vers des couches de plus en plus populaires" (Constans, 2009: 6).

Le jugement normatif, chargé de mépris, accordé au genre sentimental persiste de nos jours en France<sup>3</sup>, malgré les nombreux

---

<sup>3</sup> Constans compare la situation du genre sentimental en France avec celle des pays saxons, où la critique normative les considère avec une approche inclusive: "Si dans les pays anglo-saxons le roman d'amour est considéré comme un genre parmi d'autres, fait partie de la culture (on l'étudie dans les *cultural studies*) et plus précisément de la culture féminine (on l'étudie dans le cadre des "*gender studies*")", il continue en France, malgré la tolérance dont il fait l'objet et la curiosité qu'il excite, à être un objet de dédain, parfois de dérision: ce sont "des histoires de bonnes femmes". Cette attitude nous semble signaler la persistance

efforts entrepris dans les derniers temps par une partie de la critique académique, qui vise à revendiquer quelques-unes de ces écrivaines exclues du canon et qui, en conséquence, furent aussitôt oubliées de leur lectorat.

Dans ce but, nous nous occuperons ici de Marie Deschard (1847-1927), connue sous le pseudonyme littéraire de Maryan, qui fut très célébrée dans son temps. Nous étudierons son cas, en faisant référence à son roman *L'héritage de Paule* (1879), un texte illustratif de l'approche et la finalité de son écriture qui nous permettra de déterminer les raisons de son oubli, malgré la reconnaissance qu'elle avait reçue de la part de l'Académie Française.

## 2. LA VOCATION DE MARYAN

Dans un article récent, Anne Sauvy nous rappelle brièvement l'existence de Maryan et le mérite de son œuvre. Pour souligner le succès qu'elle obtint dans son temps et l'oubli dans lequel elle tomba par la suite, Sauvy commence son article dans les termes suivants : “Avez-vous rencontré le nom de Maryan? Sans doute pas. [...] Et pourtant... Toutes vos aïeules ont lu des romans de Maryan” (Sauvy, 2019: 157).

Sous le pseudonyme littéraire de Maryan se cache Marie Cadiou, née à Brest en 1847. À vingt ans, elle deviendra Marie Deschard, après avoir épousé Albert Deschard, Breton comme elle, en 1867. Ils auront six enfants et 30 petits-enfants. Sauvy décrit sommairement son existence comme une vie consacrée à la famille, aux activités pieuses et aux œuvres de charité:

Tout en s'occupant très attentivement de son foyer, de ses enfants, de son mari et, plus tard, de ses trente petits-enfants, Maryan semble avoir eu, en outre, comme l'a écrit un de ses biographes, “le secret de la multiplication des œuvres”. Ce qui aurait suffi à remplir la vie d'une autre femme ne l'empêcha pas de consacrer beaucoup de temps et d'efforts à l'œuvre des malades, à la Croix Rouge, à des visites continuelles et des aides

---

d'un mépris machiste, la persistance diffuse et inavouable d'idéologies liées à la domination masculine” (Constans, 2009: 22-23).

dans les quartiers pauvres des lieux où elle résidait et à des interventions personnelles en faveur de familles démunies. Elle assistait quotidiennement à la messe, lisait longuement, recopiait des textes, cousait, brodait [...] (Sauvy, 2019: 158).

Malgré cette vie dédiée à sa famille, consacrée à secourir les moins fortunés et à accomplir inlassablement ses tâches de piété, Maryan trouva encore le temps d'écrire 97 romans, entre 1878 et 1922<sup>4</sup>, dans le but de transmettre à la société la foi qu'elle professait avec un si sincère dévouement.

Sa production comporte des romans d'initiation pour un lectorat féminin, qui furent très loués par la presse et les milieux littéraires catholiques de son temps. Nous ne fournirons ici qu'un seul exemple de la promotion de ses ouvrages, qui pouvaient être lus de tout le monde. Dans un article publié en 1880 dans *La semaine des familles*, Daniel Bernard exalte les bontés de l'œuvre de Maryan pour son intérêt, sa morale et son style, tout en se reconnaissant "un peu embarrassé pour parler de la littérature féminine", du moment qu'il avoue qu'il "ne l'aime guère" (Bernard, 1880: 597):

Il existe un public [...] pour le roman chrétien et honnête. C'est auprès de cette [...] catégorie de lecteurs que les femmes-auteurs réussissent à merveille. Elles savent inventer des histoires qui, sans blesser la morale, commandent l'intérêt. [...] M<sup>me</sup> Maryan débute; elle a déjà su conquérir ses grandes et petites entrées dans les revues sérieuses comme le *Correspondant*. Elle a l'imagination facile, le style agréable et clair, le don de trouver des récits qui peuvent être lus de tout le monde (Bernard, 1880: 597-598).

En plus d'être louée dans la presse catholique et même dans les revues *sérieuses*, tel que le signale Bernard, l'œuvre de Maryan sera aussi applaudie par l'abbé Bethléem, dans son ouvrage *Romans à lire et à proscrire*: "une bretonne qui excelle à faire passer d'utiles leçons dans des récits très attachants. Elle s'adresse surtout aux jeunes filles qui se préparent au mariage, et

---

<sup>4</sup> "L'œuvre de Maryan émerge de ce bloc de romans d'amour catholiques, d'autant qu'elle est abondante: 97 titres et que sa production s'étend sur près de cinquante ans, de 1878 à 1922" (Constans, 1999: 202).

leur montre que pour être heureuses, elles doivent se corriger de leur défauts” (Bethléem, 1914: 292).

La constante promotion et publicité des œuvres de Maryan de la part de la presse, la critique et les milieux littéraires contribua à lui procurer rapidement une célébrité soutenue par un large lectorat.

### 3. LA RECONNAISSANCE DU MÉRITE DE L'ŒUVRE DE MARYAN

Ellen Constans qualifie l'œuvre de Maryan d'*emblématique à plusieurs titres*<sup>5</sup>, d'une part, parce qu'elle fait partie de ce groupe initial d'écrivaines du nouveau roman d'amour catholique, qui serait par la suite exploité par de nombreuses auteures, et dans ce sens, Maryan appartiendrait aux pionnières du mouvement; d'autre part, parce qu'elle a contribué aussi au phénomène d'industrialisation de la production sentimentale, étant donné le volume de sa production:

Elle inaugure aussi la longue file des producteurs à la chaîne que l'on rencontrera au XXème siècle dans le genre sentimental comme ailleurs: Delly, Max du Veuzit, Magali, Claude Virmonne etc... Cette industrialisation a beaucoup contribué au déclassement (Constans, 1999: 205).

De son côté, Sauvy qualifie les ouvrages de Maryan de *romans de mœurs* (Sauvy, 2019: 159). Elle identifie dans son écriture une série de traits qui la distingueraient du reste d'écrivaines du genre, notamment de Delly. Ainsi, Sauvy rehausse la capacité d'observation de Maryan, qui lui permet de consolider la psychologie des personnages dans leurs rapports sociaux et de retracer dans son œuvre un tableau de Paris et de la Province:

Maryan décrit, elle, un monde plus dur qu'elle a observé avec une pénétration remarquable. Nous ne pouvons qu'admirer les tableaux qu'elle dresse de la vie parisienne ou provinciale, des

---

<sup>5</sup> “Nous avons insisté sur l'œuvre de Maryan parce qu'elle nous semble emblématique à plusieurs titres. Avec ses consœurs des périodiques catholiques, et mieux qu'elles, elle inaugure un type de roman d'amour qui se prolongera avec les ouvrages de Mary Florian, de bien des auteurs de la collection Stella, de Delly et de Berthe Bernage” (Constans, 1999: 205).

relations unissant ou séparant les classes sociales et les êtres, des comportements avides ou généreux engendrés par la possession de l'argent dans un monde plus difficile que le nôtre, du jeu mené autour des dots et des héritages avec les répercussions psychologiques qui en découlent, de la détresse ou la disparition d'un soutien familial pouvant plonger une femme, une jeune fille, un foyer, alors qu'il ne se trouvait guère de formation professionnelle. Mais cet univers, Maryan a l'intelligence de ne le marquer d'aucun manichéisme social (Sauvy, 2019: 160).

À tout cela il faudrait ajouter les mérites de l'œuvre de Maryan qui furent invariablement complimentés dans son temps: la finalité édifiante de sa production, les qualités diégétiques de ses romans (intérêt de l'intrigue, psychologie des personnages), et ses aptitudes linguistiques (langage épuré, clarté et élégance du style, etc.).

Pour illustrer les propos élogieux sur son écriture, on ne citera ici que l'article de Charles Lavenir, de 1885, où il commente *La faute du père* et mentionne la clarté du style de Maryan tout en louant la moralité et l'intérêt du récit:

M. Maryan est un des auteurs les plus justement appréciés par les lectrices de l'excellente *Bibliothèque des mères de famille*. [...]. [Le roman] qu'il publie aujourd'hui ne lui cède en rien comme intérêt, comme clarté et facilité de style; je n'ai pas besoin d'ajouter, comme irréprochable moralité. On ne saurait donc trop recommander ce livre (Lavenir, 1885: 88).

Toutes ces qualités de l'écriture de Maryan (son intégrité morale, l'intérêt de l'histoire, la consistance des personnages, son style clair et élégant) lui valurent pour deux fois le prix Montyon<sup>6</sup> de l'Académie Française.

En 1884, Maryan obtint ce prix pour son roman *L'Erreur d'Isabelle*<sup>7</sup>. En 1912 le roman couronné par l'Académie fut *Maison hantée*.

---

<sup>6</sup> Prix destiné "aux ouvrages les plus utiles aux mœurs". La liste des prix et celle des ouvrages couronnés sont disponibles sur la page web de l'Académie Française. L'*Institut de France* publia aussi le *Palmarès* de la Session publique annuelle (disponible sur gallica.bnf.fr).

<sup>7</sup> "Parmi les nombreux romans présentés à ses suffrages, l'Académie a regretté de n'en pouvoir couronner qu'un. *L'Erreur d'Isabelle*, par Maryan, lui a paru,

En somme, l'œuvre de Maryan avait reçu dans son temps une reconnaissance de la part de l'Académie Française et de la presse (et pas seulement celle des milieux catholiques), qui justifient son succès auprès du lectorat. On pourrait se demander alors pourquoi elle fut exclue du canon et, ce qui est encore plus surprenant, pourquoi elle fut oubliée par son lectorat plus vite et plus facilement que d'autres auteures qui avaient développé le même genre avec la même idéologie.

#### 4. EXCLUSION DU CANON ET OUBLI DE MARYAN

Les raisons de l'exclusion de Maryan du canon littéraire français découlent des mêmes facteurs signalés par Constans qui avaient fini par confiner le roman sentimental au niveau de la para-littérature à cette époque, tel que nous l'avons déjà signalé. La massification de la production du genre et la croissance tout aussi massive du lectorat jusqu'aux classes les plus populaires contribuèrent à un phénomène qui fut qualifié d'industriel et qui entraîna le mépris de la critique normative.

Dans le cas particulier du roman d'amour, il faudrait y ajouter le fait que nombre de ses auteurs étaient des femmes et que leur lectorat était aussi presque exclusivement féminin, ce qui détermina d'autant plus le déclassement du genre, malgré son énorme succès et les revenus qu'il généra pour les maisons d'édition, qui les produisaient en série:

Lorsqu'il revient en force dans la production éditoriale le roman d'amour est devenu un genre répétitif et sérialisé du fait de ses orientations morales et idéologiques. On conçoit aisément le dédain qu'il suscite chez les Lettrés et son rejet dans la para- ou l'infra- littérature. Ce qui n'empêche pas, bien au contraire, les éditeurs de faire monter leur chiffre d'affaire avec ces productions industrielles. On comprend aussi que la codification du genre suscite des "vocations" d'une part chez les militant(e)s

---

plus encore que les autres, remplir les conditions du programme. [...] Dans cet ouvrage foncièrement honnête, dont la lecture est saine et attachante, les caractères sont bien étudiés et les sentiments se distinguent par une grande élévation morale. Le style, un peu recherché, ne manque, par cela même, ni de grâce ni d'élégance" (Doucet, 1884: 6323).

catholiques, qui y voient un moyen de faire œuvre “utile” qui est à leur portée; d’autre part chez les O.S. de la littérature industrielle (Constans, 2009: 11).

Mais pour comprendre l’oubli de l’œuvre de Maryan de la part de son lectorat, il convient d’analyser les traits particuliers de sa production, afin de trouver les raisons qui pourraient expliquer cet abandon.

Si l’on tient compte du discours narratif de Maryan, on observe que la trame, loin de ressembler à un conte de fées, est ancrée sur une réalité sociale remplie de difficultés, où l’auteure met en exergue le sacrifice et l’abnégation, tels que promus par la tradition catholique qui exalte la valeur de la souffrance humaine unie à la Passion du Christ.

De ce fait, l’œuvre de Maryan présente des personnages féminins souvent submergés dans des circonstances très dures, mais qui savent accorder à leurs vies un sens transcendant à travers la vertu, le renoncement et le travail.

La plupart de ses héroïnes sont des jeunes filles d’aspect agréable qui ne sont pas nécessairement jolies, mais dont la beauté intérieure et la noblesse du cœur les rend captivantes. Elles attirent le héros par leur généreuse disposition, leur résolution face aux difficultés et leurs raisonnements, pétris de bon sens et de fermeté<sup>8</sup>.

Prenons par exemple l’héroïne de *L’héritage de Paule*, une jeune femme de vingt-cinq ans aux traits “fins et agréables plutôt que parfaitement réguliers” (Maryan, 1879: 71), qui se retrouvera seule et dans la ruine, en charge d’une petite nièce, après la mort de tous les membres de sa famille:

[...] elle avait près de vingt-cinq ans, et sa route n’avait guère été frayée qu’entre des tombeaux. Toute jeune encore, elle avait

---

<sup>8</sup> Constance souligne cette particularité des héroïnes de Maryan, qui se caractérisent par la fermeté de leur caractère, plutôt que par leur beauté ou perfection physique: “les difficultés qu’elles rencontrent révèlent toujours beaucoup de fermeté de caractère, de capacité d’initiative et de raison. Par contre, elles semblent n’avoir pas besoin de charme physique pour plaire: aucune n’a une beauté parfaite ni frappante; le narrateur leur accorde grâce, fraîcheur, une «élégance naturelle” (Constans, 1999: 204).

perdu sa mère. Les spéculations malheureuses de son père l'avaient fait passer de l'aisance à une gêne pénible; ce père tendrement aimé était mort lui-même, [...] sa jeune belle-sœur, femme douce et bonne [...] fut ravie prématurément [...], recommandant à Paule, dans un adieu déchirant, le petit être qui lui avait coûté la vie. La jeune fille domina son amer chagrin pour apporter quelques consolations à son frère adoré. Hélas! il commença dès lors à languir [...]. Paule l'avait soigné jusqu'au bout (Maryan, 1879: 3-4).

Dans cette situation de pénurie et de responsabilité, la foi de Paule sera essentielle non seulement pour accepter avec résignation ces contretemps, mais aussi pour entreprendre les mesures nécessaires pour y porter remède: “Des larmes obscurcissaient ses yeux; elle les essuya rapidement, et, reprenant son livre [...]: “[...] Ne nous inquiétons pas du lendemain: le lendemain est à Dieu, et Dieu est notre Père”. [...] Paule s'agenouilla” (Maryan, 1879: 20).

Il convient de souligner dans ce contexte la résolution de l'héroïne, qui réussit par ses propres moyens à survivre dans des circonstances très défavorables, grâce à sa détermination et au travail rémunéré qu'elle se procure, ce qui lui permettra de conserver son autonomie: “Oui, dès le lendemain, il fallait s'occuper de chercher une autre demeure, puis, suppléer par le travail à l'insuffisance de leur petit avoir” (Maryan, 1879: 8).

De son côté, le héros, loin d'être lui aussi physiquement parfait, traîne une infirmité corporelle, qui forgera son caractère et l'exercera dans la vertu et dans l'acceptation de la volonté divine:

Il avait environ trente-cinq ans; il était grand, maigre, nerveux; son visage était brun, d'un dessin sévère. [...] et l'aspect de toute sa personne était rendu plus mâle encore par des blessures glorieuses: la cicatrice d'un coup de sabre [...]; et si sa démarche était lente et difficile, [...] c'est qu'il trainait après lui... une jambe de bois! (Maryan, 1879: 42).

Cette circonstance permettra à l'auteure de développer un discours édifiant, où les qualités morales d'Alain de Vouvres

seront rehaussées par l'acceptation de son infirmité<sup>9</sup>. Sa conformité avec la volonté divine ne l'empêche pas d'accomplir ses devoirs et de faire face à la vie avec sérénité et endurance:

[...] dans la maison retentissait désormais le bruit navrant de cette jambe de bois qui faisait de lui, à trente ans, presque un vieillard. Cacha-t-il à sa mère l'amertume de cette épreuve, les espérances détruites qui gisaient au fond de son cœur [...]? Nul ne put le savoir, car jamais une plainte ne sortit de ses lèvres [...]. Alain de Vouvres était un chrétien sincère et convaincu, et ses amis se racontaient qu'il avait pris pour devise: Travailler avec autant d'ardeur que si l'on devait vivre toujours, avec autant de désintéressement que si l'on devait mourir demain (Maryan, 1879: 43-45).

Il n'est point surprenant, alors, que l'histoire d'amour entremêlée dans la marche vitale de l'héroïne ne s'appuie pas tant sur l'attraction physique que sur l'affinité spirituelle du couple et le but partagé de former un foyer chrétien: "Maintenant je me trouve subitement en face d'une femme dont l'âme, qui rayonne au dehors, est encore plus belle que son visage. Je sais à quelle source sûre et inépuisable elle va chercher le courage qui soutient sa vie" (Maryan, 1879: 94). Il ne pouvait être autrement, d'autant plus que leur première rencontre avait eu lieu à l'église...

Tout le long du récit, l'auteure développe un discours didactique sur des points essentiels de la morale chrétienne, comme celui du sacrement du mariage, qui ne pouvait pas manquer, étant donné le public visé, et qui s'étale dans une longue conversation entre Paule et la mère du héros, M<sup>me</sup> de Vouvres:

---

<sup>9</sup> Il nous semblait difficile de retrouver un héros mutilé chez Delly, mais María Teresa Lozano Sampedro nous a confirmé que dans *La fin d'une Walkyrie* le héros perdait un bras vers la fin du récit. Toutefois, la perfection et la beauté physique, aussi bien du héros que de l'héroïne, sont une constante dans la production délyéenne, tout comme le manichéisme de son discours narratif. Lozano s'est spécialisée dans l'œuvre de Delly depuis sa participation, en 2011, dans la monographie intitulée justement *L'œuvre de Delly*, parue dans *Le Rocamboles* et dirigée par les grands spécialistes du roman populaire, Àngels Santa et Jean-Luc Buard. La dernière étude de Lozano sur Delly aborde sa diffusion en Espagne et le rôle de la femme dans son œuvre (Lozano, 2018: 135-144).

Mais le mariage m'a toujours paru trop sacré pour en faire un simple et vulgaire calcul. Je ne me marierai jamais pour de l'argent, ni même pour un peu de sécurité. De plus, je crois qu'il est indispensable, pour rendre heureux celui avec qui l'on doit passer sa vie, d'éprouver non un amour passionné et extravagant, mais une sympathie sérieuse, qui, basée sur des motifs raisonnables, peut devenir une tendresse profonde. [...] S'agissait-il d'Alain [...] pour qui il lui serait [...] bien facile d'éprouver cette profonde et dévouée tendresse qui est la gloire et le charme du mariage chrétien? (Maryan, 1879: 103-105).

Or, ce qui frappe le plus, c'est le fait que dans l'ensemble du roman, l'histoire d'amour nous soit présentée comme une trame presque secondaire, la principale étant l'existence de l'héroïne qui agit toujours poussée par sa profonde foi chrétienne et son esprit de travail et de sacrifice: "Pour aimer pour souffrir, son âme était la plus tendre, la plus féminine des âmes; pour combattre, pour agir, son courage avait positivement quelque chose de viril" (Maryan, 1879: 72).

Maryan accorde la plus grande partie de l'ouvrage au progrès vital de cette jeune femme, qui doit surmonter les adversités une à une jusqu'à ce que, du jour au lendemain, elle recevra un héritage inattendu, d'où le titre du roman. Sa nouvelle situation économique ne gâchera point son âme, ni l'exercice des vertus qu'elle avait si bien développées dans la pénurie: elle continuera à se vouer aux œuvres de charité et de piété, tout en s'occupant de sa nièce avec le même dévouement. Elle finira même par renoncer à sa fortune en faveur des héritiers qu'elle considérait légitimes. À ce moment-là, l'histoire d'amour reprendra son cours pour aboutir à la fin heureuse du roman: "Il y a longtemps que je vous aime, et j'ai souffert amèrement quand cette fortune à laquelle vous renoncez s'est trouvée entre nous... Puis-je croire qu'il n'y a point d'autre obstacle?" (Maryan, 1879: 302).

Certes, l'histoire d'amour met le point final au roman, mais notons qu'elle ne fait que participer en arrière plan à la véritable histoire: les décisions vitales de l'héroïne, fondées sur le même imperturbable détachement matériel, le même esprit de sacrifice et la même volonté inébranlable de demeurer fidèle à son devoir chrétien.

Somme toute, il s'agit de l'histoire d'une âme, presque héroïque, qui aspire à la sainteté. Pour cela même, l'union finale du couple dans le sacrement du mariage ne peut avoir lieu que par dessein de la volonté divine: "Paule, murmura-t-il, en ce moment béni où nos cœurs parlent ensemble, que leur premier battement de joie soit pour celui qui nous a réunis... Grâce soient rendues à Dieu!" (Maryan, 1879: 303).

## 5. CONCLUSIONS

Il est facile de percevoir que l'écriture de Maryan va au-delà de l'histoire d'amour. Son but est celui de dévoiler surtout la vie exemplaire de l'héroïne et son interaction avec ceux qui l'entourent. Paule est tout d'abord un modèle de détermination, car si elle réussit à refaire sa vie en conservant son autonomie par ses seuls moyens, c'est grâce à la résolution de son caractère et au travail qu'elle se procure.

L'auteure la présente aussi comme un modèle de perfectionnement personnel, dans n'importe quelle circonstance. Cela lui permet d'exposer d'autant plus les carences et les souffrances des classes sociales moins privilégiées et de prouver à quel point une âme engagée peut pallier certains maux à travers sa générosité et son esprit de service. Dans ce contexte, remarquons que Maryan présente la fin heureuse du couple justement parce que celui-ci est fondé sur le sacrifice, le travail et le devoir:

Eux aussi sont heureux, –heureux parce que leur amour a été sanctifié par le sacrifice; heureux parce que l'un et l'autre ont immolé tout d'abord leur bonheur au sens rigoureux du devoir; heureux enfin, parce qu'un lien si fort et si pur les unit, que la mort même ne saurait les séparer (Maryan, 1879: 314).

Cette approche particulière de la production de Maryan a sans doute joué un rôle important dans sa relève par d'autres auteures de son temps, et notamment par la suivante génération dédiée au genre, qui développera la trame centrale des romans autour de l'histoire d'amour, avec des schémas très codifiés, souvent assaisonnés par une combinaison de traits divers (mystère, suspense, exotisme, atemporalité, manichéisme) et des formules

tirées de différents genres, comme les livres d’aventures ou les contes de fées<sup>10</sup>.

L’on comprend aisément que ces belles histoires à faire rêver prirent la relève et que bientôt le lectorat abandonna les romans de Maryan, ancrés dans la simplicité d’une réalité quotidienne souvent ordinaire mais toujours remplie de difficultés à surmonter, même après l’union finale du couple protagoniste, dont la vie s’entrevoit généralement tout aussi pénible, malgré le bonheur des nouveaux époux.

Voilà pourquoi, à notre avis, la production de Maryan serait restée non seulement hors du canon, comme la plupart des auteurs de roman sentimental de son temps, mais aussi oubliée par son lectorat après sa mort et désormais ignorée aussi par la presse, la critique et les milieux littéraires catholiques, qui veillaient toujours à soutenir les nouveaux romanciers et leurs ouvrages.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Bernard, D. (samedi 18 décembre 1880). Les romans de Madame Maryan. *La semaine des familles*, 38, pp. 597-599. Récupéré de <https://gallica.bnf.fr> [Date de consultation: 15/06/2019].

Bethléem, Abbé L. (1914). *Romans à lire et à proscrire*. Lille: Romans Revue. Récupéré de <https://gallica.bnf.fr> [Date de consultation: 14/06/2019].

---

<sup>10</sup> Tout ceci sera magistralement exploité par Delly (1875-1947), d’où sans doute son énorme succès, qui se prolongera bien des années après sa mort. De toutes les romancières du genre dans cette fin de siècle et débuts du XX<sup>e</sup>, Delly – qui appartient déjà à la suivante génération – fut peut-être une des plus célèbres, des plus traduites et des plus rééditées. Tout en partageant la même finalité moralisante et le même discours catholique militant, les différences entre Delly et Maryan sont très marquées, tel que nous avons pu le démontrer dans cette étude. Sauvy insiste sur cette différence entre les deux romancières dans les termes suivants: “On a comparé Maryan à Delly, ce qui est un contresens. Sans doute, Delly a-t-elle écrit alors qu’elle même était nourrie des œuvres de celles qui l’avaient précédée mais il faut n’avoir lu sérieusement ni l’une ni l’autre de ces romancières pour avancer un tel jugement. Delly présente un univers où la femme n’a guère de salut à attendre que dans l’intervention d’un homme qui aplanira les soucis trop basement humains. Maryan décrit, elle, un monde plus dur qu’elle a observé avec une pénétration remarquable” (Sauvy, 2019: 160).

- Constans, E. (2007). *Ouvrières des lettres*. Limoges: PULIM, Presses Universitaires de Limoges.
- Constans, E. (2009). La censure du roman sentimental en France ou le refoulement des mauvais genres. *Belphégor*, 8 (2), pp. 1-25<sup>11</sup>. Récupéré de <https://dalspace.library.dal.ca/handle/10222/47771> [Date de consultation: 04/10/2019].
- Constans, E. (1999). *Parlez-moi d'amour. Le roman sentimental*. Limoges: PULIM, Presses Universitaires de Limoges.
- Doucet, C. (1<sup>er</sup> décembre 1884). Rapport du secrétaire perpétuel de l'Académie française sur les concours de l'année 1884. *Journal Officiel de la République française*, 16<sup>e</sup> année, n. 330, pp. 6319-6325. Récupéré de <https://gallica.bnf.fr> [Date de consultation: 15/06/2019].
- Lavenir, Ch. (juillet 1885). Revue critique des livres nouveaux: La faute du père, par Maryan. *Revue Lyonnaise*, 5<sup>e</sup> année, tome XX, n. 55, p. 88. Récupéré de <https://gallica.bnf.fr> [Date de consultation: 15/06/2019].
- Lozano Sampedro, M. T. (2018). Aproximación a la obra de Delly (1875-1947): difusión en España y función de la mujer en el género de la novela sentimental. Dans M. V. Hernández Álvarez (coord.<sup>e</sup>), *Escritoras en lengua francesa. Renovación del canon literario* (pp. 134-144). Granada: Editorial Comares.
- Maryan, M. (1879). *L'héritage de Paule*. Paris: Librairie de Firmin-Didot et C<sup>ie</sup>. Récupéré de <https://gallica.bnf.fr> [Date de consultation: 14/06/2019].
- Sauvy, A. (2019). Un auteur méconnu: Maryan. Dans B. Lehembre (dir.), *Le Rocambole 86/87* (157-168). Amiens: Encrage.

---

<sup>11</sup> Cet article ne fournit aucune pagination, c'est pourquoi dans notre étude les pages des citations renvoient à la pagination du document en pdf généré à partir de la page web de *Belphégor*.



***TOWAZUGATARI:***  
**UNA MUJER EN LOS MÁRGENES**  
**EN EL JAPÓN MEDIEVAL**  
***TOWAZUGATARI: A WOMAN IN MARGINS***  
**IN MEDIEVAL JAPAN**

Irene STARACE  
*Grupo Japón-Universidad de Zaragoza*

**RESUMEN**

El tema de esta contribución es el análisis de un texto del Japón medieval, *Towazugatari* (literalmente, *Cuento no pedido*, 1306), obra de una mujer, conocida con el apodo de Nijō, que fue entregada por su padre como concubina al emperador retirado Go Fukakusa (r. 1246-1259) a los trece años, y expulsada de la corte a los veintisiete. Después de esto se hizo monja y se dedicó a los peregrinajes y a la escritura de esta obra, que tiene aspectos muy innovadores y rompedores en la narración de su experiencia como concubina imperial a la fuerza.

**Palabras clave:** Japón, transgresión, violación, viaje, márgenes.

**ABSTRACT**

The theme of this contribution is the analysis of a text of medieval Japan, *Towazugatari* (literally, *An unrequested tale*, 1306), written by a woman, known with the nickname of Nijō, that was ceded by her father when she was thirteen years old to the retired emperor Go Fukakusa (r. 1246-1259), and expelled from the court when she was twenty-seven. Afterwards she became a nun and dedicated herself to pilgrimages and to the writing of this work, that has very innovative and groundbreaking aspects in the narration of her experience as a forced imperial concubine.

**Keywords:** Japan, transgression, rape, travel, margins.

## 1. EL GÉNERO LITERARIO

A partir del siglo X, se desarrolló en Japón el género de los *nikki* (diarios, literalmente *crónica del día*). Inicialmente se trataba justamente de crónicas oficiales, escritas en chino por los funcionarios de la Corte, pero en 935 apareció una obra nueva, *Tosa nikki* (Diario de Tosa) del crítico y poeta Ki no Tsurayuki, escrita en japonés y narrando, a través de una voz femenina, el viaje de la provincia de Tosa a la capital (Heiankyō, la Kioto de hoy). ¿Por qué una narración en femenino? Porque en la época las mujeres escribían en japonés y los hombres en chino, y a su vez el japonés se asociaba con los temas de la vida privada y el chino con la pública. Tsurayuki fue uno de los editores de *Kokinshū* (Colección de poemas japoneses antiguos y modernos, 920), la primera antología poética imperial (es decir, compilada por orden del emperador) y el autor del prefacio en japonés a la obra. Esto hace evidente que su *nikki* fue un intento de apropiarse de la prosa en japonés para darle una legitimación. Sin embargo, después de él el género fue desarrollado por las mujeres, o para ser más precisos, por damas de la aristocracia mediana, hijas de los gobernadores de las provincias. Aunque sus familias eran despreciadas por vivir lejos de la capital, considerada el único lugar civilizado del país, solían ser muy cultas, y ellas también accedían a esa cultura. Esto permitía que sus padres las enviaran a la Corte como damas de las emperatrices, esperando que de esta manera la posición de sus familias mejoraría. Algunos de los *nikki* eran, de hecho, descripciones de la vida de la Corte escritas con el objetivo de celebrar los soberanos. En otros se desarrolló una escritura autobiográfica y esencialmente introspectiva, pero no por eso totalmente sincera, porque eran textos concebidos para un público, y en una cultura que daba más valor a la pertenencia de los individuos a la colectividad que a su independencia, lo que condicionaba, en mayor o menor medida, a sus autoras (Negri, 2005: 22). En este aspecto tampoco *Towazugatari* representa una excepción, como veremos. En todo caso, todos tienen en común el estilo, peculiar para el público occidental: una mezcla de prosa y versos, ya que la poesía era parte de la comunicación cotidiana, y muchas reflexiones o diálogos culminan en uno, o en un intercambio de, poemas. Por otro lado, esto no es exclusivo de los

*nikki*, sino que es una peculiaridad de toda la literatura clásica japonesa en prosa. Como en la época los varios géneros estaban todavía en desarrollo, no había distinciones rígidas entre ellos y un texto, por ejemplo, autobiográfico podía incorporar elementos de ficción. Esta también, como veremos, es una característica de *Towazugatari*.

Aunque los *nikki* eran textos de gran calidad literaria, empezaron a ser objeto de la atención de la crítica muy tarde, a principios del siglo XX, y entonces los estudios se centraron sobre todo en los del periodo de Heian (794-1185), la época de oro de la literatura femenina. En particular *Towazugatari* fue descubierto, o mejor dicho, redescubierto, aún más tarde, como veremos.

Para concluir, tenemos un género marginal durante muchísimo tiempo, escrito por mujeres marginales, y una obra y una autora en particular que lo fueron todavía más.

## 2. EL CONTEXTO HISTÓRICO Y LA AUTORA

La época de Heian tuvo la cultura, el refinamiento y la paz como valores supremos, pero la aristocracia de la capital, viviendo muy aislada, empezó un proceso de declive, lo que llevó a los despreciados guerreros de las provincias a intentar tomar su lugar. La primera familia que lo hizo fue la Taira, pero fue derrotada por la Minamoto, de ascendencia imperial, en 1185, tras cinco años de guerra. Empezó así la época de Kamakura (1185-1333), en la que hubo dos gobiernos paralelos: el de los militares en Kamakura y el del emperador en la capital. Pero el poder político efectivo estaba en las manos de los militares: al emperador solo le había quedado el religioso ya a partir de la época de Heian. A la familia Minamoto le sucedió, en 1199, la Hōjō, que mantuvo el poder durante ciento y treinta años, enfrentándose, entre otras cosas, a dos intentos de invasión de China, en 1274 y 1281. La oposición a éstos, aunque tuvo éxito<sup>1</sup>, marcó el inicio del fin de la familia, ya que el esfuerzo bélico

---

<sup>1</sup> En la victoria de Japón tuvieron un rol fundamental los *kamikaze* (vientos de los dioses), es decir, dos tifones tan violentos que destrozaron las flotas chinas ambas veces.

había empobrecido mucho el país, y el malcontento creció entre todas las clases sociales.

Mientras tanto, las intrigas en la corte continuaban: que los emperadores no tenían poder político no significaba que estuvieran satisfechos con su condición. A partir del periodo de Heian tardío, concretamente en 1087 con el emperador Shirakawa, intentaron varias veces retomar el poder. Aparte de esto, había varios candidatos a cada sucesión, y las rivalidades entre ellos eran muy fuertes. Las tensiones se hicieron particularmente violentas en la época de nuestra autora, cuando el emperador Go Saga (r. 1242-1246) eligió como sucesor a su hijo Go Fukakusa, entonces de cuatro años, pero le hizo abdicar trece años después, por razones todavía oscuras, en favor de su hermanastro Kameyama (r. 1259-1274), y eligió como príncipe heredero al hijo de este último, aunque el de Go Fukakusa era dos años mayor. Además, murió sin dejar instrucciones sobre qué hacer (Tonomura, 2006: 289-90).

Tanto en la corte de Heian como en la de Kamakura, las mujeres eran instrumentos muy útiles para sus familiares si llegaban a ser emperatrices, madres de emperadores, nodrizas imperiales o damas de las emperatrices. Como emperatrices y madres podían llegar a tener mucho poder, pero la vida de la mayoría de las mujeres aristócratas no era nada envidiable. No tenían mucha libertad de movimiento y estaban constantemente expuestas al acoso de los hombres, ya que los conceptos de *intimidad* y *privacidad* eran inexistentes. La única posibilidad de escapar de esto era hacerse monjas (budistas, ya que la condición de sacerdotisas sintoístas no conllevaba necesariamente la castidad).

Este era el contexto en que tuvo que vivir nuestra autora.

Como las demás autoras del Japón clásico y medieval, es conocida con su apodo, Nijō<sup>2</sup>, pero su nombre era Koga no Agako. Su familia era una rama del clan Minamoto y muchos de sus miembros, incluido su padre, Masatada, fueron importantes poetas y literatos. Su madre, Shijō Kinshi, había servido en las habitaciones del emperador Go Fukakusa, y entre sus deberes

---

<sup>2</sup> Literalmente, *Segunda Avenida*. Las mujeres solían recibir sus apodos de sus lugares de residencia o, si eran emperatrices, princesas y damas de alto rango, también de las calles más cercanas al palacio imperial (Origlia, 1993: 254).

estaba enseñarle al emperador adolescente las artes del sexo. Esto hizo que el emperador se enamorase perdidamente de ella, pero ni siquiera su amor pudo impedir que se casara con otro hombre. Por lo tanto, el destino de Nijō, decidido desde su nacimiento, fue el de sustituir a su madre en los deseos del emperador. Ella nació en 1258, quedó huérfana de madre a los dos años y fue criada en el palacio imperial. La muerte de su madre la dejó “sin casa”, y en consecuencia sin un refugio de la corte, haciendo su posición aún más vulnerable (Tonomura, 2006: 296). A los trece años fue convertida, contra su voluntad, en la concubina del exemperador Go Fukakusa. Su posición siempre fue precaria, por varias razones: un año después también quedó huérfana de padre, el único hijo que le dio al emperador murió muy pequeño, y el interés del emperador por ella fue declinando. Por lo tanto, no sorprende que fuera expulsada de la Corte a los veintisiete años. Se hizo monja y se dedicó a viajar y a escribir su texto, que empieza poco antes de su encuentro con el emperador y se concluye en 1306. Desde entonces se pierde su rastro.

### 3. LA OBRA: UNAS CUESTIONES PREVIAS

*Towazugatari* sirvió como fuente para obras históricas como *Masukagami* (*El espejo inmenso*, 1368-75) y esta fue ciertamente una de las razones de su supervivencia, hasta que una copia del texto, mutilada en una parte según una anotación, fue encontrada en 1940 en la Biblioteca Imperial de Kioto por el estudioso Yamagishi Tokuhei. El título estaba escrito de la mano del emperador Reigen (r. 1663-1687), pero la mayoría de los comentaristas japoneses piensa que coincide con el título original. El significado del término *towazugatari* necesita unas aclaraciones: su significado literal es *cuento no pedido*, y en el periodo de Heian se refería a discursos femeninos pronunciados impulsivamente o fuera de control, como las charlas de las viejas que no logran callar, o las palabras de las médiums en los exorcismos. A partir del periodo de Kamakura, las autoras empezaron a utilizarlo junto a términos que indicaban banalidad y hastío para referirse a sus propios escritos, implicando que no se trataba de textos elaborados y planeados (Sarra, 2001: 92-94). Es evidente que el

término podía ser utilizado como una excusa para contar verdades incómodas.

La obra está dividida en cinco volúmenes, de los cuales los primeros tres cuentan su vida en la Corte y los últimos dos sus viajes y peregrinaciones como monja. Entre las dos mitades hay un intervalo de unos años, no se sabe si por una pérdida de parte del texto o por una omisión deliberada de la autora.

Antes de seguir con el análisis del texto, es imprescindible hablar de sus dos intertextos más importantes. El primero es *Genji monogatari* (*El cuento de Genji* o *La historia de Genji*, alrededor de 1010), la obra maestra de la literatura japonesa, escrita por una dama conocida como Murasaki Shikibu. Muy en síntesis es la historia de la vida, los amores, la ascensión y el declive del príncipe Genji. En sus amores, y también en los amores de otros personajes, hay una peculiaridad: la sustitución. Es decir, Genji se enamora más de una vez de una mujer porque le recuerda a otra que no puede amar, o amar abiertamente. El caso más importante, y el que más nos interesa aquí, es el del amor por su madrastra, que encuentra a una sustituta en la sobrina de ella, Murasaki (de aquí el nombre con el que se conoce la autora del *Genji*), que conoce cuando todavía tiene diez años. Fascinado por su parecido con la mujer que ama sin esperanza, y sabiendo que es huérfana de madre y dejada en el desamparo por su padre, la lleva a vivir consigo, la educa y se casa con ella cuando llega a los catorce años. La primera relación sexual llega como un shock para la adolescente. Sin embargo, lo supera y el amor entre los dos continúa hasta la muerte de ella, después de la cual Genji ingresa en un convento y, poco después, muere. Aunque tuvo muchos otros amores, que suscitaban los celos de Murasaki, el gran amor de su vida es ella. La increíble coincidencia entre su historia y la del *Genji* le dio a Nijō una referencia fundamental para comprender y expresar su experiencia, aunque, como veremos, su forma de narrarla se aleja de forma significativa de Murasaki Shikibu.

En el *Genji* hay otra heroína, Ukifune, que termina involucrada (ella también como sustituta de otra mujer) en una relación triangular con el hijo ilegítimo y el nieto del protagonista, y escapa de esto haciéndose monja. Fue ella quien se convirtió en un modelo para las autoras de diarios de la época de Kamakura,

que se enfrentaban a una época cada vez más incierta y en la cual la importancia del budismo iba creciendo. En su capítulo *On becoming Ukifune* (2000) Joshua Mostow incluye a Nijō entre ellas, pero el final de su texto la conecta claramente a Murasaki, como veremos.

El *Genji* también se convirtió en algo parecido a un manual de estilo para la aristocracia de los siglos posteriores: en el propio *Towazugatari* vemos la organización de un concierto moldeado en una escena de la obra, en el que los músicos, incluida Nijō, interpretan a algunos de sus personajes.

El segundo es la obra del poeta y monje Saigyō (seudónimo de Satō Norikiyo, 1118-1190), que además de un poeta prolífico y de mucho talento, fue un peregrino muy activo. Nijō escribe que a los nueve años vio una obra de pintura que ilustraba sus peregrinajes y deseó llevar esa vida, un deseo que llega a realizar como monja. Sus peregrinajes son mucho más extensos que los de las mujeres de su tiempo, precisamente porque toma a Saigyō como modelo (Kubukihara, 2007: 50). Por otro lado, también es cierto que la vida nómada era muy común entre las mujeres de la época, por varias razones: algunas eran religiosas (monjas budistas o chamanas viajeras sintoístas), otras prostitutas, otras danzadoras y cuentacuentos (y a ellas se les debe el nacimiento del teatro japonés), otras sencillamente mujeres que lo habían perdido todo en ese periodo de conflicto e incertidumbre. En varios casos estas categorías se sobreponían. Pero una manera de vivir que uniera el viaje, la religiosidad budista y la composición poética fue inventada por Saigyō y sacada adelante sobre todo por hombres. Un ejemplo famoso también en Occidente es el del maestro del *haiku* Matsuo Bashō (1644-1694), que también prueba la longevidad de este modelo de vida. Si hubo mujeres que lo practicaron, casi no han dejado rastro en la literatura. En este sentido Nijō es una excepción.

#### 4. LA OBRA: EL DESARROLLO DE SUS TEMAS

*Towazugatari* empieza con el relato de la violencia sufrida, que es precedida por varios señales: durante las ceremonias de celebración del año nuevo, su padre y el emperador susurran algo que ella no entiende (el emperador la pide a su padre a través de

un poema); recibe un don, que rechaza, pero que le es enviado otra vez; ella y su padre se mueven a otro alojamiento, decorado con particular cuidado, y su padre le dice que el emperador dormirá allí esa noche por un tabú de dirección<sup>3</sup>. A sus preguntas sobre las conversaciones susurradas de los presentes, sobre la rareza de ese tabú fuera de tiempo, y sobre el decorado de su propio cuarto, nadie contesta sino con risas. Más tarde su padre le pide que le espere despierta para atenderle cuando llegue, pero ella es derrotada por el sueño. Al despertarse, encuentra al emperador en su cama. Tomada por sorpresa por su presencia, le rechaza, a pesar de sus ruegos y su confesión de cuánto esperó ese momento. La segunda vez, ya no hay nada que hacer y es violada. Escribe: “Mi veste ligera fue arrancada violentamente, ya nada de mí quedaba y detestaba incluso la idea de quedar en el mundo” (Kikuchi, 2008: 159). Hasta ese momento nunca se habían escrito palabras tan explícitas en la literatura japonesa sobre este tema. En el episodio del *Genji*, la reacción de Murasaki es descrita indirectamente y Genji hace lo posible para calmarla y consolarla. Más en general, era muy frecuente que los hombres entrasen en las habitaciones de las mujeres por las que eran atraídos y se acostaran con ellas sin muchos rodeos. En el debate de los estudiosos sobre si esto debiera definirse o no como una violación, Margaret Childs (1999) dio una aportación original, observando que los hombres de la época apreciaban la fragilidad de las mujeres y buscaban situaciones en que ésta fuese aumentada, pero después de sorprenderlas se esforzaban en calmarlas, como Genji con Murasaki. Este análisis de Childs desdramatiza muchas situaciones descritas en los textos de la época, menos dos, y una de éstas es la descrita en *Towazugatari*<sup>4</sup>.

Otra interpretación, de Hitomi Tonomura (2006), se basa en las leyes y las costumbres de la época para afirmar que no se puede hablar de violación en este caso. Las leyes japonesas sobre

---

<sup>3</sup> En el Japón medieval se creía que unas divinidades errabundas paraban periódicamente en ciertas direcciones, lo que las convertía temporalmente en prohibidas.

<sup>4</sup> Por otro lado, esto no significa que las relaciones entre mujeres y hombres no contuvieran otras clases de violencia, también analizadas detalladamente por Childs en un artículo posterior (2010), que incluye varios ejemplos de *Towazugatari*.

esto fueron importadas, como muchas otras, desde China, un país profundamente patriarcal, en que la violación y el adulterio estaban puestos en el mismo plano, y se consideraban como ofensa a la familia patrilínea. En Japón las costumbres sexuales y matrimoniales eran muy distintas, porque el matrimonio era a menudo matrilocal y no se daba mucha importancia a la virginidad femenina. Esto complicó el concepto de *violación*. Por otro lado, los hombres de la aristocracia disfrutaban automáticamente de una reducción de pena en el caso de que se llegara a un juicio, pero esto no era frecuente, porque las costumbres cubrían de romanticismo esas relaciones bastante brutales. A pesar de todo esto, que no haya conciencia de algo no significa que no exista, y los sentimientos de Nijō son sin duda los de una mujer violada.

Sin embargo, no es solo una víctima: una razón que agrava su rechazo del emperador es que ya está enamorada de otro hombre, identificado como su primo Saionji Sanekane, que no duda en expresar sus celos cuando descubre que está pasando algo. Pero ella le tranquiliza y se compromete en una relación clandestina con él, de la cual nace una hija, que, dadas las circunstancias, él lleva inmediatamente consigo. Como también ha escrito Kurukibara Rei (2007: 39-40), este parto, en el que ella puede contar con la cercanía y el apoyo de su amante, es descrito con más detalles que en cualquier otro texto anterior de literatura femenina, demasiado pudorosa sobre el tema: “Cuando no pude aguantar más el dolor y me levanté, él dijo: «En el parto se suele rodear las caderas de la mujer, pero ¿acaso está tardando porque no lo estoy haciendo? ¿Cómo tengo que hacerlo?» y así lo hizo. Me agarré a sus mangas y el bebé nació sin problemas” (Kikuchi, 2008: 190).

Poco después de este nacimiento, el hijo que tuvo el año antes del emperador muere, y ella lo atribuye a un castigo por su relación y maternidad clandestinas, según la ley budista del karma.

A lo largo de su relación con el emperador, es humillada más de una vez, cuando él le pide que haga de intermediaria con otras mujeres (aunque se cansa en seguida de ellas, y ella se complace consigo misma por haberlo previsto) y sobre todo cuando le permite a otro hombre atraído por ella, el regente Takatsukasa

Kanehira, violarla casi delante de sus ojos. Después de esto ella escribe que desea morir y se siente vaciada.

Tiene otra relación importante con un hermanastro del emperador, doblemente prohibida porque es un monje. Esta vez también empieza con un episodio de acoso, seguido por presiones psicológicas en varias ocasiones: es advertida por su tío de que rechazar la relación con él podría ponerle en peligro, y luego recibe una carta del propio monje en la que él le acusa de causar, con su comportamiento, sus nacimientos futuros en encarnaciones de seres inferiores (demonios, animales o “espíritus hambrientos”)<sup>5</sup>. La carta, acompañada por varios talismanes, invoca una serie de divinidades sintoístas y Budas como testigos. Todo esto aterra a Nijō, que efectivamente enferma, y atribuye la enfermedad al espíritu lleno de resentimiento del hombre. Sin embargo, tarda mucho en ceder a sus deseos, e incluso llega a quererle. Al enterarse de la relación, el emperador la permite, y sigue hasta la muerte del monje, del cual Nijō tiene dos hijos varones. El segundo será el único entre todos sus hijos que criará personalmente, al menos en sus primeros años, algo inusual no solo en sus circunstancias, sino entre las mujeres de la aristocracia de la época, y le quiere mucho. Sin embargo, en la segunda parte del diario ya no habla de él.

En suma, en la primera mitad del diario Nijō expone con tremenda franqueza tanto las debilidades del emperador y de los demás hombres que la rodean, como sus propias transgresiones al rol que se le ha impuesto.

Su franqueza no es, por otro lado, espontaneidad carente de reflexión: a veces altera la cronología de los hechos para darles coherencia o subrayar algo. Unos ejemplos: la emperatriz Higashi Nijōin, esposa oficial de Go Fukakusa, dio a luz a su hija Reishi (luego emperatriz Yūgimon'in, con quien Nijō tendrá una amistad epistolar después de la muerte de Go Fukakusa) en 1270, antes del inicio del texto, pero Nijō coloca el hecho un año después, para compararlo con las circunstancias, totalmente distintas, en que ella dio a luz. La emperatriz, a quien Nijō le atribuye feroces celos hacia ella, también le envía una carta a su abuelo, Takachika, pidiéndole que la acoja en su casa (es decir,

---

<sup>5</sup> Esto hubiera hecho imposible que alcanzara la iluminación.

expulsándola de la Corte) en 1283, pero en realidad su abuelo murió en 1280. Como él tampoco la había apoyado mucho, al contrario<sup>6</sup>, para favorecer a su hija, la complicidad de los dos en su desgracia refuerza la injusticia de su destino.

Otro acontecimiento importante en la Corte, es decir, el nombramiento a príncipe heredero de Fushimi, hijo de Go Fukakusa y su consorte Genkimon'in, después de que el emperador amenazara con retirarse en un convento por los problemas de la sucesión, en *Towazugatari* sucede inmediatamente después del nacimiento de la hija de Nijō y la muerte del hijo que tuvo con el emperador. En la realidad, los acontecimientos sucedieron a más distancia temporal: el emperador amenazó con encerrarse en un monasterio unos seis meses después del parto de Nijō, en la primavera de 1275, y su hijo fue nombrado príncipe a finales del año. Como Sanekane, su amante y padre de su hija, tuvo un rol fundamental en el nombramiento de Fushimi<sup>7</sup>, la alteración cronológica efectuada por Nijō vincula su decisión a la necesidad de compensar al emperador por su deslealtad sentimental, atribuyéndose a sí misma un rol importante en la solución de esa crisis política (Tonomura, 2006: 302; 314; 317-319).

La segunda mitad cabe más en el subgénero de los diarios de viaje (*kikōbun*), no limitado solo a las mujeres. La selección de los contenidos hecha por Nijō es muy personal: descuida los *utamakura* (literalmente, *almohadas de poemas*, es decir, topónimos utilizados en los poemas) y los *meisho* (lugares famosos) para centrarse en los encuentros que tiene con las personas. Su refinada cultura y su talento de poetisa le permiten encuentros agradables con personas importantes, pero también pueden representar un peligro: la experiencia más desagradable en sus viajes es cuando una casa en que es alojada resulta

---

<sup>6</sup> El concierto inspirado en el *Genji* es una ocasión en que su abuelo la humilla públicamente, pidiéndole que le ceda su asiento a su hija. A esto Nijō reacciona abandonando el evento. Este episodio es significativo, hablándonos tanto de su carácter fuerte, como de la competencia despiadada entre las familias de la aristocracia para colocar a sus hijas en las posiciones más influyentes.

<sup>7</sup> Sanekane tenía el cargo de *Kantō mōshitsugi* (conexión con el Este), es decir, de mediar y mantener las comunicaciones entre el gobierno militar y la Corte. En esa época de gobierno dual, era un cargo extremadamente importante, y él lo mantuvo durante casi cuarenta años (Tonomura, 2006: 291).

pertenecerle a un traficante de esclavos que quiere retenerla. Afortunadamente, el hombre es pariente de un religioso célebre, que hace que sea liberada y le comenta que el traficante la quería precisamente por el talento que reveló pintando unos biombos. El susto causado por este episodio hace que se quede sin viajar durante un largo periodo. Otros encuentros significativos que tiene son con unas prostitutas en unas posadas, hacia las cuales siente mucha empatía. Encontrar prostitutas en posadas era una experiencia común para los viajeros, y llegaría pronto a convertirse en una metáfora de la naturaleza efímera de todas las cosas, pero, leyendo esta escena en el texto de Nijō, es imposible no pensar en las últimas palabras de su padre, recomendándole que se haga monja en el caso de perder el favor del emperador, y que haga todo lo posible para no terminar en un burdel. Más adelante en su viaje, encuentra un grupo de prostitutas que se han hecho monjas, y alaba su valentía por su opción de vivir en un lugar bastante salvaje, la Bahía de Akashi.

También podemos ver cómo se va alejando de los bienes materiales: todavía en el inicio de la segunda parte, mientras se encuentra en una posada, enferma, y compara el descuido del que es objeto con los mimos que recibía en las mismas circunstancias en la Corte. Sin embargo, cuando le pasa lo mismo no mucho tiempo después, se limita a tomar nota y a volver atrás. En otra ocasión, cuando se encuentra con problemas económicos, no puede hacer otra cosa que vender una caja de peines pertenecida a su madre, que era uno de los dos objetos de los que esperaba no separarse nunca, y lo hace con dolor. Pero, cuando le toca vender también el otro, es decir, la caja de escritura de su padre, lo hace pensando que, si se separó de uno, no tiene mucho sentido guardar el otro.

En todo el texto es constante su vacilación entre dos estados de ánimo contradictorios: el deseo de la vida religiosa y la añoranza del mundo que ha perdido.

Volviendo a los encuentros, hay una persona que vuelve a ver: el emperador retirado, ya monje, Go Fukakusa.

El encuentro tiene lugar en el santuario sintoísta de Iwashimizu dedicado al dios Hachiman (el santuario tutelar de la familia de Nijō) y es muy emocionante. El emperador la manda a llamar, transcurren toda la noche hablando, y él le dona los vestidos que

lleva a contacto con la piel<sup>8</sup>. A partir de este momento, la presencia de Go Fukakusa vuelve a ser dominante en los sentimientos de Nijō y en la narración. Se encuentran otra vez y el exemperador le manifiesta sus celos, pero ella le jura no haber tenido ninguna otra relación con hombres. También en el santuario de Hachiman de Iwashimizu se entera de la enfermedad del exemperador y reza para poder morir en su lugar, pero esto no sucede. Cuando Go Fukakusa muere, sigue el entierro descalza, y entristece, al ver que ninguno de los asistentes está tan desesperado como ella. *Towazugatari* termina con el poema que escribe en el tercer aniversario de su muerte.

## 5. CONCLUSIONES: LAS CONTRADICCIONES DEL TEXTO

Después de todo lo que Nijō ha sufrido y vivido, lo último que un lector esperaría sería la manifestación de una devoción incondicional hacia el hombre que le hizo tanto daño. Sin embargo, aquí entra en juego el factor de la pertenencia de la autora a una cultura y un entorno determinado del que he hablado al principio.

Un texto tan explosivo habría sido inadmisibile en su época sin alguna *justificación*, que además pone de manifiesto la fidelidad de la autora a su señor (en este caso el emperador), según la ideología del Japón medieval, y lleva a cabo la interpretación de su historia en la clave del *Genji*. Es decir, la conclusión de la relación entre Nijō y Go Fukakusa solo tiene lugar con la muerte de él, que deja vaciada a la persona que sobrevive, exactamente como sucede en el *Genji* entre el protagonista y Murasaki.

Hay otro factor a tener en cuenta: la fidelidad de Nijō a su familia. El último volumen de *Towazugatari* empieza con su viaje al templo de Itsukushima, en la provincia de Aki, porque entre sus visitantes también había estado el emperador Takakura. Esta mención no es nada casual, porque su tatarabuelo, Minamoto no Michichika, había sido el autor de *Takakura'in Itsukushima gokōki* (La visita del emperador retirado Takakura a Itsukushima, 1180) y del diario poético *Takakura'in shōkoki* (*La ascensión al*

---

<sup>8</sup> Este acto ha llevado a la hipótesis (Kimura, 2007: 94-96) de que entre los dos hubo una relación sexual.

*cielo del emperador retirado Takakura*, 1181), en el que lamentaba la muerte del emperador (Kurukibara, 2007: 50). De esta manera, Nijō vuelve a afirmar su pertenencia a una familia importante tanto por su linaje de literatos, como por su fidelidad a la familia imperial, y así legitima la existencia de un texto que en algunos aspectos rompe por completo con las tradiciones de este linaje.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Childs, M. (1999). The value of vulnerability: sexual coercion and the nature of love in Japanese court literature. *The Journal of Asian Studies*, 58(4), pp. 1059-1079.
- Childs, M. (2010). Coercive courtship strategies and gendered goals in classical Japanese literature. *Japanese language and literature*, 44(2), pp. 119-148.
- Kikuchi, Y. (ed.) (2008). *Tosa nikki, Kagerō nikki, Towazugatari*. Tokio: Shōgakukan.
- Kimura, S. (2007). Regenerating narratives: *The confessions of Lady Nijō* as a story for women's salvation. *Review of Japanese culture and society*, 19, pp. 87-102.
- Kubota, Y. (1989). L'*Izumi Shikibu*: storia della passione tra un monaco e una *yūjo*. *Il Giappone*, xxix [1991], pp. 6-49.
- Kurukibara, R. (2007). Various aspects of diary and travel literature. Trad. E. Sarra. *Revue of Japanese culture and society*, 19, pp. 30-56.
- Meeks, L. (2010). Buddhist renunciation and the female life cycle: understanding nunhood in Heian and Kamakura Japan. *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 70(1), pp. 1-59.
- Mostow, J. (2000). On becoming Ukifune. Autobiographical heroines in Heian and Kamakura literature. En B. Stevenson y C. Ho (eds.), *Crossing the bridge. Comparative essays on Medieval European and Heian Japanese women writers* (pp. 45-60). Nueva York: Palgrave.
- Negri, C. (2005). Introduzione. En *Le memorie della dama di Sarashina* (pp. 11-40). Venecia: Marsilio.
- Nijō (1993). *Towazugatari. Diario di una concubina imperiale*. Traducción y edición de L. Origlia. Milán: SE.

- Sarra, E. (2001). *Towazugatari*. Unruly tales from a dutiful daughter. En R. Copeland y E. Ramírez-Christensen (eds.), *The father-daughter plot. Japanese literary women and the Law of the Father* (pp. 89-114). Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Shikibu, M. (2012). *La storia di Genji*. Traducción y edición de M. T. Orsi. Turín: Einaudi.
- Tonomura, H. (2006). Coercive sex in the Medieval Japanese court: Lady Nijō's memoir. *Monumenta Nipponica*, 61(3), pp. 283-338.

TRADUCCIONES AL ESPAÑOL DE LOS DIARIOS Y TEXTOS CITADOS

- Duthie, T. (ed.) (2005). *Poesía clásica japonesa*. Madrid: Trotta.
- Ki no Tsurayuki (2004). *Diario de Tosa*. Traducción y edición de Hiroko Izumi Shimono e I. Pinto Román. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Roca-Ferrer, X. (ed.) (2007). *Diarios de damas de la corte Heian. Izumi Shikibu, Murasaki Shikibu, "Diario de Sarashina"*. Barcelona: Destino.
- Saigyō (1989). *Espejo de la luna*. Traducción y edición de J. Kozer. Madrid: Miraguano Ediciones.
- Shikibu, M. (2013). *El relato de Genji*. Traducción y edición de Hiroko Izumi Shimono e I. Pinto Román. Lima: Asociación Peruano-Japonesa.



**III. NUEVAS VOCES:  
CONSTRUYENDO FUTUROS  
EN FEMENINO**



**WANDERING NW:  
ZADIE SMITH'S URBAN TOPOGRAPHIES<sup>1</sup>  
TOPOGRAFÍAS URBANAS  
EN NW DE ZADIE SMITH**

Paula BARBA GUERRERO  
*Universidad de Salamanca*

**ABSTRACT**

Understanding national identity as a singular and homogenizing expression is one of the basic features of sociopolitical space distribution. And it creates borders. The very physiognomy of said borders is dichotomous, as they are negotiated in invisible and (hyper)visible terms, shaping difference. The salience of this otherness imposed by the (b)order has been represented in literature as a reflection of sociopolitical exclusion regarding voice and space: the individuals exposed to it being perpetual outsiders in a host nation that will never welcome them (certainly not with open arms). Space and identity formation seem to be correlated then, one the direct result of the other. And so is their telling. In literature, the lives of women out of the canon have commonly been defined by absence; by a scarcity that points to the drastic impact of institutional hostipitality and hegemonic violence. And yet, Zadie Smith's *NW* calls for the close examination of multiculturalism through hypervisibility and direct exposure of what is commonly left unsaid, unseen, untold. She does so to denounce the serious aftereffects of true Derridean hostipitality. Rather than delving into representational absence, Smith provides

---

<sup>1</sup> The research carried out for the writing of this paper has been co-funded by the Junta de Castilla y León and the European Social Fund (Operational Programme 2014-2020 for Castilla y León). This work has also been supported by the Erasmus+ research project «Hospitality in European Film» Ref. No. 2017-1-ES01-KA203-038181, and by the Spanish Ministry of Economy and Competitiveness through the research project «Critical History of Ethnic American Literature: An Intercultural Approach» Ref. No. FFI2015-64137-P. Their support is hereby gratefully acknowledged.

presence and articulates female *exocanonical* identities that come to constitute an integral part of London City. In her writing, she opens up a third-space of testimony and witness wherein canonical figurations are undone. *NW* attests the need for further action against oppression. It offers new female identity models and brings back voice and a sense of belonging to those who suffer daily the consequences of silence and *intramuros* exile. It produces spaces of multicultural address that bear witness to the oppression of those commonly forgotten when we speak of urban life.

**Keywords:** urban space, female testimony, postmodernism, narrative hospitality, Zadie Smith.

### RESUMEN

La percepción de la identidad nacional como una expresión singular y homogeneizante es una de las características básicas de la delimitación sociopolítica del espacio. Una concepción que, paradójicamente, fomenta la invisibilidad y la *sobrevisibilidad* de quienes no encarnan una imagen normativa de ciudadanía. Es por esto que, en la literatura, al igual que en la sociedad, lo diferente se ha visto históricamente relegado a los márgenes de una cultura hegemónica, apenas recibiendo atención o reconocimiento; perpetuos *outsiders* en una nación que nunca llegará a brindarles un hogar. La identidad y el espacio parecen estar, en consecuencia, íntimamente ligados en su construcción social, cultural y política. E, irónicamente, sus narraciones también. La literatura que atestigua la vida de estos sujetos fuera del canon se ve habitualmente definida por un conjunto de ausencias que apuntan hacia los efectos demoleedores de una hostilidad institucional y una violencia hegemónica. Sin embargo, en su novela *NW* Zadie Smith aboga por explorar las diversas caras femeninas del multiculturalismo para denunciar las secuelas dolorosas de la hostipitalidad derrideana. En lugar de ausencias, ella ofrece presencias, sobreexposición incluso. Así, Smith centra sus esfuerzos en articular las identidades *exocanónicas* que constituyen una parte fundamental de la ciudad de Londres. *NW* abre un tercer espacio testimonial donde cualquier figuración canónica se anula. Así, da visibilidad a nuevas formas de opresión a la vez que responde a la necesidad de representar otros modelos identitarios femeninos para devolver una voz y una sensación de pertenencia a quienes, a

diario, regalamos el silencio y el exilio. En *NW* Smith crea espacios multiculturales que dan testimonio escrito de la opresión ejercida sobre quienes no son recordadas al hablar de la metrópolis.

**Palabras clave:** espacio urbano, testimonio femenino, postmodernismo, hospitalidad narrativa, Zadie Smith.

## 1. INTRODUCTION: BETWEEN ABSENCE AND PRESENCE

The relation between women, literature and absence becomes uncomplicated in the context of canon inclusion. For it is not surprising to encounter female voices relegated to the margins of culture and representation in the history of literature. Whilst this seems a problem of the past, its residue seems to have been inherited in contemporary writing, unfolding into gendered representations of female characters. This is particularly true of those women who are more vulnerable to social disease; that is, women who bear the brunt of biopolitical resentment, neoliberal politics, urban displacement and racial conflict. These female Others repeatedly face the absence of a discourse that actually represents or tells their experience in a truthful manner. They remain silenced in the midst of a mainstream culture that sees their fiction as peripheral, secondary, unimportant. Recovering agency and authentic-plural-female experiences therefore seems a pressing task for the contemporary writer.

Narrating subjective and objective violence (Žižek, 2008) is not a simple task, though. Speaking for plurality in a time of enforced silence can mean the difference between survival and endangerment. This was a truth to live by for those women who, particularly in Victorian times, dared to speak up, out and through difficult situations and feelings regardless of social rebuke. One might venture that as time went by and society was restructured from different theoretical angles, female representation must have gained in weight. Ironically, as Alison Flood (2018) points out, with the rise of modernism and late twentieth-century politics, female characters did not necessarily earn prominence in literary discourse. Instead, they grew more and more attached to stereotypical definitions of femininity, encapsulated in domestic environments, meeting social expectations, *acting feminine* (2018).

Aware of this representational vacuum, contemporary female writers are faced with the decision of (re)presenting real women and the environments they inhabit; their writings possibly falling into the category of collective autobiography, as they not only narrate their experiences by use of (fictional) memory, but engage in a social conversation that reclaims visibility in the present (Lang, 1982: 16). There seems to be an association between women and the spaces they occupy that indicates, perhaps, that theirs is not only autobiographical fiction, but also an *autotopographical* one. The process of female representation is for these contemporary writers an act of relocation into what de Certeau terms “the urban practice of everyday life” (1984), out of the domestic household. As such, these narratives ought to be examined from the lens of space studies as much as from a narrative standpoint. For they are *exocanonical*<sup>2</sup> in two ways: on the one hand, they are placed in the margins of the literary canon, postmodern and yet difficult to categorize. On the other, they are framed into peripheral topographies that underpin sociopolitical exclusion and disregard for their stories. If “absence and presence have [indeed] been [...] particularly potent political tools, utilized to reinforce particular power relations, narratives and control over space” (Jones; Robinson; Turner, 2016: n. p.), then I want to argue for a dialectic of absence and presence that, in some contemporary writings, helps negotiate Other female identities from the literary occupation of urban marginal space.

## 2. PERIPHERAL WRITING: ZADIE SMITH’S (G)LOCALITIES

The understanding of urban space as a sociological (re)production of contemporary bias is not a new phenomenon. From Lefebvre’s analyses (1974) on spatial figurations to Massey’s study (1994) on the intersectionality of space and gender, the correlation between identity and place has been duly proven. The ways in which representational space can be

---

<sup>2</sup> This term was coined by Daniel Escandell in his 2017 article “Prado sin Ríos: Espacios en el Canon Metaliterario de la Narrativa de la Memoria.” Whilst used in a slightly different context, it still serves to explain the experience of be(com)ing marginal in both narrative and spatial terms.

reclaimed and narrative sites occupied as resistance practice is yet to be assessed. The examination of space, particularly of borders, remains a lively issue in our current global scene. This is not only due to the rise of discriminatory politics that impose physical distance from those deemed infectious (Manzanas and Benito, 2011: 84), but also because of the influence the border itself has in the process of othered identity formation. After all, it is the invisible border that *orders* and hierarchizes urban space; that determines who belongs inside and counts for the city and the nation, and who does not (Butler and Spivak, 2007).

As the border determines the sociopolitical status of those who are affected by it, it also controls and prevents their mobility. It imposes fixity over individuals who, solely defined in terms of difference, *become* themselves a border. As Manzanas and Benito suggest in a different context, “*being a border* does not necessarily mean a person is detained in a detention or refugee center, for borders enjoy other features, such as heterogeneity and ubiquity. [In/visibility too]. Borders, therefore, do not need to be situated at geopolitical borders but can be anywhere” (2014: 118), anyone. The liminality of the border identifies, however, with the in-betweenness of marginalized and racialized individuals – migrants or not – who feel perpetually displaced awaiting for space to become place (Augé, 1994). The autotopographical quality of the border, Manzanas and Benito continue, responds to the representation of “an outer and inner landscape [that] has implications for both subject and place” (2014: 118). It enables violence and then conceals it from view, positioning it in marginal locations where its traumatic aftereffects become a private matter (Han, 2018: 4-5). A privatized one, perhaps.

In literature, though, the direct rendering of peripheral spatiality may lead to a representation of oppression that is individual and collective at once. For fiction makes “invisible violence” (Han, 2018) visible. And, in so doing, it merges subjective and collective experience into a pseudo-autobiographical account that bears witness to unethical behavior, to the atrocities committed in the name of globalization and macroeconomics.

Whereas *being a border* is a singular experience, its literary representation points to the existence of a global phenomenon rooted in the immanence of invisible border lines in cities. Ulrich

Beck maintains that “the new globality cannot be reversed” (2000: 11, 88), attempting to disentangle the complex interrelation between communality and conflict. Beck draws attention to the underlying sociopolitical transformations we have experienced and makes a distinction between the history of globalization and the ideological potential it bears. For him, globalism “is the view [...], the ideology of neo-liberalism” (2000: 9). Globalization, however, responds to the number of social transformations that have reconceptualized our view of the world, moving from enclosed national, local units to a global “network society” (Castells, 2010). Despite Beck’s apparent positivity, globalization and globalism perpetuate power structures that normalize violence. And, as Foucault argues, it is precisely the normalization of these biopolitical structures, and of the spaces they produce, that give way to disciplinary forms of society (1978: 139; Han, 2018: 83-84). Social control and space distribution being a result of this normalization, building lines, walls, borders.

Aware of the dangers of border epistemology, the black British writer Zadie Smith delves into the map of London City in her novel *NW* to subtract the marginal sites where her underclass characters are to live. She introduces the figure of the postmodern dweller, dislocated, moving and dispossessed, and sets it against the immobility imposed upon her. And, yet, her female characters are forced to remain liminal, fantasizing about Bachelardian homes (1964) that are simply out of reach. *NW* explores the intersections of gender, class and race to address the question of spatial belonging in the city and, by extension, the nation. It lays out a microcosmic portrayal of London wherein identity and hospitality are negotiated through space. The novel tells the story of Smith’s multicultural and multiracial protagonists who, coming from a lower-class environment, face the difficulties of improving their economic status as they move in the city. Class plays a major role in the novel, as it is the key that opens and closes the metaphorical doors of London’s invisible borders. Social stratification in the North-West region (the very same distribution that denies social mobility to Smith’s protagonists) speaks not only of the institutional boundaries othered citizens have to cross to be conditionally accepted in the city (Derrida,

2000), but of the many intersecting systems that juxtapose in its normative rigid structure.

Displaced from their childhood homes and unwelcomed in the spaces they (wish to) occupy, Zadie Smith's characters embody the fantasy of belonging, a mythical construction of dream-like upward mobility that never sees itself fully materialized, but that, instead, gives voice and visibility to the multicultural and multilingual communities that *occupy* London space, the UK and, broadly, the world. In so doing, they also hint at the performativity of identity, suggesting that, just like London and its citizens, femininity is to be approached from a multicultural, plural spectrum. No longer absent. But seen. And not only from a canonical prism/prison, but from a plural one.

### 3. MARGINAL URBANITIES: WRITING AMBIVALENT SPACE

*NW* tells the story of Leah Hanwell and Natalie Blake, who grow up together in a poor neighborhood and then grow apart as one moves out, into a richer area. Smith reimages the city as a labyrinthine compound fraught with traps that her protagonists must bypass to escape North-West London. Smith's vision of the city therefore stands for a dual representation of urban space. London seen as exhilarating and violent, dazzling and brutal: broad avenues and blind alleys coexisting. This polarized view helps the reader discern the effects of invisible borders demarcating the city into areas, zones and neighborhoods. It provides us with an understanding of the spatial effects of neoliberal politics and the detrimental influence of globalization.

This is perhaps better explained with the example of the protagonists' separation. As one of them can suddenly afford to climb up the social ladder and, in spatial terms, move to a richer neighborhood. This physical movement starts an identity transition that is later illustrated by Natalie's name. Former Keisha chooses to rename herself Natalie, a name that better fits her current social class. Leaving Keisha behind equals leaving *her-story*, moving forward without ever looking back. As James Arnett states, though, "[a]t stake in [this transformation] is the fantasy of individuated progress, the ideology of self-responsibility" (2018: 2), which, he later continues, is

exemplified in the novel by a dance that “describes the neoliberal subjects’ relationship to diminishing access to wealth and wellbeing by literalizing the economic metaphor of the ladder (which one ascends or descends linearly) and also as a dance step” (2018: 2). In this passage,

Fall back fall back fall back. Keisha fall back.  
What?  
Move up (Smith, 2012: 305)

Arnett sees a representation of class mobility, which is in fact based on a spatial transition. What is perhaps most interesting is the female character’s lack of understanding after a description of movement that, in linguistic terms, does not stop. The continuity of the action (*falling back*) is exclusively cut by an imperative, an almost faceless order wishing her to go back only to later command her to move forward. The wording seems ambiguous. So does its meaning. For this reason, one could argue that, behind a naïve representation of movement, a dance in Arnett’s words, lies memory, consciousness even, and a desire to remember her home at the margins of the city. Keisha’s liminality is here depicted spatially as a movement that makes her literally “waver between two worlds” (Gennep, 1960: 18) with no idea where she is heading. The confusion that this passage hints at might perhaps be the result of building “distinctive *spatialities* implied in [...] readings of neoliberal historicity” (Peck and Theodore, 2012: 180). In other words, the dual representation of London is transferred to Smith’s protagonists who are suddenly defined in polar terms, wishing to escape the periphery and simultaneously drawn to it.

Their multicultural identities and ambivalent emotions contest “the single story” (Adichie, 2009) to introduce urban space as a kaleidoscope of cultures and selfhoods. Even when most of the characters in the novel suffer from racial, class-based or gender-based discrimination, Smith refuses to reproduce said homogenizing violent gaze. Instead, she escapes representational absence to set her characters in motion, wandering around the city. Restrained by invisible class lines, Smith’s protagonists configure their identity on the move. Smith provides them with a city map that favors encounters, forcing them to repeatedly cross

paths. This weaving of othered experience is based on the contention that, as Jesse van Amelsvoort suggests, *NW* is a vivid example of Gilroy's conviviality, only attainable through the Forsterian prism of social relationality (2018: 419-420). Smith's story is one of ultimate reconnection, stressing that, despite difference, class-split and sociopolitical influence, ethical relationality and social presence can find their way *home*.

### 3.1. Moving North-West

The French theorist Michel de Certeau speaks of movement as a routine practice that is inherently "blind" (1984: 93). He contends that, wandering the city, we never stop to think about the distribution of the urban space we occupy. We neither wonder how it affects and conditions us at individual and collective levels. All we do is follow the spatio-social rules that tell us how to behave, where to go, and which places to avoid. Hence, in walking one establishes a concrete route based on social identity and strategically positions herself to avoid sites that seem dangerous or threatening. This seems a simple task when one identifies safe spaces, but what if this benign route was not to be established in any direction? What if the threat is too familiar? What if every line crossed could put in danger the life and integrity of the passerby?

In *NW*, the production of social shelters seems reduced to the act of moving. In their movement, the protagonists manage to escape the marginal urbanities they occupy, "ungentrified, ungentrifiable" (Smith, 2012: 47), and access relational spaces wherein sociopolitical deconstruction can take place. Thence, "tracing the uneven spatial development of neoliberalization *amongst its others* holds the key to understanding how neoliberalism has been reproduced, systematically, through discrepant formations" (Peck, 2013: 145; Peck and Theodore 2012), and it is precisely in the identification of said spatial formations that its negative aftereffects can be contested. Revealing the complexities and duplicities of urbanscape therefore stands for a practice of narrative representation that, in tracing London's map, manages to denounce unethical behavior and the gaps and absences to be found in the stereotypical portrait of the city.

From its very title, movement is repeatedly hinted in *NW* to analyze the ill relationality Smith's protagonists endure:

The doorbell rings continuously. It would be easier just to leave the front door open but the host is anxious to see each guest on the videophone before they come in. People stream into the party like soldiers into triage (Smith, 2012: 92).

This passage is another example of controlled mobility that, falling close to Foucault's panopticon, introduces social relations from the lens of Derridean hostipitality (2000). Derrida defines hostipitality as a trap into which the guest is lured for the sole purpose of "cannibalizing" him/her (Manzanas and Benito, 2017: 84) into the economic system hospitality is (Schérer, 2004: 126) in a globalized world.

The dehumanizing view of the guest's movement into the household parallels the entering of migrants into the city: observed, capitalized and conditionally received. As Molly Slavin astutely points out, the novel's post code not only implies movement around the city but bears a secret relation to absence and to the marginal that semantically relates Northwest London to a "Nowhere" in sight (2015: 100-102). Arnett suggests that this absence of place is rooted on the area's multiculturalism, which does not represent UK citizenship. Yet, one might also venture that Slavin's 'nowhere' signals to the underrepresented or unseen areas of London City that, existent and lively, are left to oblivion. They are irrelevant in normative retellings of urban space.

For Smith, however, these marginal urbanities and the movement between them are the essence of an ontological shift she is attempting to set forth. It is not strange then that, in the face of globalized dehumanization, Zadie Smith resorts to writing as an act of "wishing yourself anywhere else, in a different spot somewhere in the multiverse" (2012: 33) and producing that space where your identity is agentic and self-defined. To do so, Smith reclaims the margins as a space of contradiction where happy and traumatic memories might be stored. Yet, she does not offer judgement or criticism. Instead, she describes these contradictions to reproduce the gaps in contemporary sociopolitical discourse. To, perhaps, question an economy that

feeds on vulnerability and rather presents said vulnerability as a precondition for agency.

### 3.2. De-Centering Structure

Many are the characteristics that may lead us to describe *NW* as a postmodernist novel. From fragmentation to complex identity formulations, Smith's book holds features commonly ascribed to postmodernism. Yet, as Nick Bentley suggests, the novel also has a "potential for reconstruction" that aims to overcome postmodern skepticism and search for possibility to access future alternatives (2018: 1-2). These alternatives are explored in *NW* through the figure of the map. Monk argues that Smith's depiction of London City can actually be used to trace the characters' routes, identifying intra-urban borders in London streets (2017). He presents this as a possibility for relational pedagogies and ethics' acquisition. However, I want to read Smith's portrait of London as a "postmodern geography" (Soja, 1989) that challenges previous understandings of the idea of mapping through a reformulated take on the flâneur.

Commonly understood as a static practice, the act of mapping has been studied as the opposite of postmodernism; its self-enclosure contrasted with the fluidity of postmodern discourse (Kirby, 1996: 54). As a topographical instrument in the hands of canonical historiography, the map obviates "contexts, cultures, histories, languages, experiences [and] desires" (Chambers, 1993: 188). Nevertheless, maps also

illustrate how the production of nodes, ways and relations is as much a conjuring of unsettled temporal and spatial sensibilities as it is a charting of 'known-knowns'. In other words, the act of surveying an already well-mapped settlement is far from a redundant act of mimesis, but a geopolitical act of repetition, renegotiation, re-territorialisation of time-spaces (Gerlach, 2018: 28).

With this I do not mean to imply that the postmodern map is a fluid instrument in itself. Rather, I am arguing for its application through literary language as a fluid vessel of stories that can help re-demarcate the social imaginary of London City in this case. Zadie Smith's map is constructed of a series of nodes and

relations that speak of the postmodern ethos of the novel as much as they reflect on sociopolitical matters. Smith's map is fluid in that it is constructed on the move, reflexive, in Gerlach's sense, of both temporalities and subjectivities in the process of being made. Mapping London thus stands for an act of cultural insurrection, as it makes present what has historically been absent by way of physical occupation. When given the possibility to fly or freeze, Smith's flâneurs always give in to movement: "There was a choice of either stasis or propulsion. She got dressed quickly, dramatically, in bright blue and white, and ran down a flight of stairs" (Smith, 2012: 324). The characters' bodies cross boundaries and cultures as they move through Northwest London and, in doing so, they communicate and build affective bonds. For, as Gerlach argues, "micropolitical, vernacular subjectivities are thoroughly relational" (2018: 39). Yet, can we speak of relationality and neoliberalism?

Amiel Houser suggests that in *NW* "Smith seizes upon the intrinsic but often unnoted connection between neoliberalism and the ethics of empathy, highlighting the problematics of this interaction" (2017: 122). The author delves into the political uses of empathy and denounces their invalidity (2017: 123) to rather elicit an emotional response from her readers, asking them to rethink the potential of vulnerable agencies, the value of social relationality and the impossibility to appropriate the language of human emotion to speak of economic oppression. It is precisely by voicing this discursive contraposition that Smith's narrative opens paths to "narrative hospitality" (Ricoeur, 1995: 8): the representation of untold stories that aim to overcome silence and absence to produce sites of dialogue and incorporation.

### **3.3. Gendering Space**

Since both social relations and the configuration of identity are key elements in Smith's text, their relevance ought to be briefly examined. Judith Taylor maintains that Smith's portrayal of friendship between her two female protagonists stems from "a place of self-determination" (2016: 457). That is, the recognition that difference is inherent to an individualized identity and thus a positive trait to see in others. Her take on female relationality shows the ways in which Smith refuses to reproduce discursive

violence against women by enforcing stereotypical roles or type behaviors upon them. Instead, Smith creates well-rounded characters that cultivate their individualities and learn to benefit from each other's difference, which Taylor sees as an attempt to teach her readers to trust difference (2016: 457-458):

“Leah loves you. She always has. She just doesn't want to have a baby”. Clarity. Bright, blinding, free of judgement, impossible to contemplate for longer than a moment, and soon transfigured into something else. (Smith, 2012: 329)

In portraying female characters that defy normative views of femininity without judgement or mediation, Smith transforms *NW* into a collective autobiography (and autotopography) that can serve as roadmap for women to distrust stereotypical figurations. In voicing confusion, anger and alienation in a loving environment, Smith gives way to new forms of self-definition.

“I am the sole author of the dictionary that defines me” (Smith, 2012: 1), states the narrator at the beginning of the book, anticipating the novel's whole purpose. *NW* is a novel that, as Leigh Gilmore persuasively puts it, “provokes fantasies of the real” (1994: 16), engaging in autobiographical tropes to *represent* the lives of London female outcasts as a singular and plural experience. Lang states that autobiographies delve into “the impossibility of constituting a *parole* without a *langue*, hence of maintaining that mythical boundary between individual and society” (11). And, in this sense, *NW* shares an autobiographical purpose.

In Smith's novel political boundaries are set visible in the form of spatial restrictions that speak of modern hospitality (Derrida, 2000). The protagonists do not remain bounded to prefigured identities. Smith rejects straightjacketed conceptions of self and space and thus devises a diverse array of sites and identities that debunk canonical representations of female agency. She refuses to define her protagonists by categories. Instead, she plays a riddle on her readers, turning the social constructs upside down as to reformulate the normative neutrality of stereotypes. With this, Smith aims to make her readers rethink social privilege so that they too can experience the aches and dangers of spatial division.

She delves into the hidden horrors of contemporary hospitality to denounce the precariousness of those who are not allowed to root in space. She questions how ideologies and institutional practices shape the notion of belonging, and exposes the porosity of multicultural and hyphenated identities, which manage to redraw the borders they have been assigned. *NW* is, in its very title, an intersection. It recalls the juncture of different geopolitical zones. Yet, as seen in the cover, these horizontal lines of union, bridges and hyphens, can become a site of self-definition wherein female characters (and other vulnerable groups) can reclaim a true sense of identity and stop longing for a place to belong. It is in the acceptance of their difference and the reclaiming of common spaces through their movement that Smith's female protagonists reunite, "two heads pressed together over a handset" (2012: 333).

#### 4. CONCLUSION: NEW METROPOLITAN LANDSCAPES

In *NW*, Zadie Smith gives her readers a glimpse into the polyphonic urban reality of London; a space riddled with invisible borders and crossroads that her multicultural characters have to bypass in their way to figuring their identities out. She draws lines into different urban spaces that come to represent the "interiorized outsides" of the city and the nation (Butler and Spivak, 2007: 16). As such, the city appears as a labyrinthine space full of imperceptible barriers, "lines of articulation and segmentarity" (Deleuze and Guattari, 1988: 4) that, in their rigidity (1988: 216), delineate the contours of class, race and gender territories and identities. Framed as an amalgamation of symbolic doorways, Smith's fictional London reflects the trap of contemporary hospitality; for, as Derrida anticipates, "we know no unconditional welcome, no unconditional passage through the door" (2000: 4). The "law of the household" that Derrida (2000: 4) posits as the essence of modern encounters escalates in Smith's fictional landscape to cover not only home sites, but also local areas as a microscopic view of the national and the global. The border becomes concentric. It reproduces itself in the metropolis restricting the mobility of citizens and favoring the containment of those deemed dispensable. Smith's journey across London's map stresses the economy of hospitality (Schérer, 2004: 126), but also

opens paths of healing from ill-relationality and into truly ethical encounters. In fact, the novel itself is a great example of hospitality undone. By giving voice, face and visibility to marginal sites that are commonly unrepresented in the City, Smith manages to narrate the story of a whole neighborhood, a global one some may argue, that can activate autobiographical readings, foster vulnerable agencies and help us reconsider our place in a globalized world. Fleeing from neoliberal restrictions, Smith's protagonists cross cultural boundaries and refigure their social identities, articulating new forms of relationality in the ambivalent interplay between host and guest that debunks enforced absences to give spatial presence to marginal topographies and the urban subjects that inhabit them.

## WORKS CITED

- Adichie, C. (2009). The Danger of a Single Story. *TED*. Lecture. [Accessed on 18/11/2016].
- Arnett, J. (2018). Neoliberalism and False Consciousness Before and After Brexit in Zadie Smith's *NW*. *The Explicator* 76(1), pp. 1-7.
- Augé, M. (1995). *Non-Places*. New York: Verso.
- Bachelard, G. (1964). *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press.
- Beck, U. (2000). *What Is Globalization?* Cambridge: Polity.
- Bentley, N. (2018). Trailing Postmodernism: David Mitchell's *Cloud Atlas*, Zadie Smith's *NW*, and the Metamodern. *English Studies*, pp. 1-21.
- Butler, J. & Spivak, G. (2007). *Who Sings the Nation-State?* London: Seagull.
- Castells, M. (2010). *The Rise of the Network Society*. Oxford: Blackwell.
- Certeau, M. de (1984). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
- Chambers, I. (1993). Cities without Maps. In J. Bird, B. Curtis, T. Putnam, G. Robertson & L. Tickner (eds.), *Mapping the Futures* (pp. 188-198). New York: Routledge.
- Deleuze, J & Guattari, F. (1988). *A Thousand Plateaus*. London: Continuum.

- Derrida, J. (2000). Hospitality. *Journal of the Theoretical Humanities*, 5(3), pp. 3-18.
- Escandell Montiel, D. (2017). Prado sin Ríos: Espacios en el Canon Metaliterario de la Narrativa de la Memoria. *Ogigia, Revista electrónica de estudios hispánicos*, 21, pp. 5-24.
- Flood, A. (19 Feb. 2018). Women better represented in Victorian novels than modern, finds study. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/books/2018/feb/19/women-better-represented-in-victorian-novels-than-modern-finds-study> [Accessed on 18/09/2019].
- Foucault, M. (1978). *The History of Sexuality*. New York: Pantheon.
- Gerlach, J. (2018). Nodes, ways and relations. In S. Lames, C. Perkins, A. Gekker, S. Hind, C. Wilmott & D. Evans (eds.), *Time for Mapping* (pp. 27-49). Manchester: Manchester University Press.
- Gilmore, L. (1994). *Autobiographies*. Ithaca: Cornell University Press.
- Han, B. C. (2018). *Topology of Violence*. Cambridge: MIT Press.
- Houser, T. A. (2017). Zadie Smith's *NW*: Unsettling the Promise of Empathy. *Contemporary Literature*, 58(1), pp. 116-148.
- Jones, R. D., Robinson, J. & Turner, J. (2016). Introduction: The Politics of Hiding, Invisibility, and Silence: Between Absence and Presence. In R. D. Jones, J. Robinson & J. Turner (eds.), *The Politics of Hiding, Invisibility, and Silence* (n. p.). New York: Routledge.
- Kirby, K. (1996). Re: Mapping Subjectivity. In N. Ducan (ed.), *BodySpace* (pp. 45-55). New York: Routledge.
- Lang, C. (1982). Autobiography in the Aftermath of Romanticism. *Diacritics*, 12, pp. 2-16.
- Lefebvre, H. (1974). *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.
- Manzanas, A. & Benito, J. (2011). *Cities, Borders, and Spaces in Intercultural American Literature and Film*. New York: Routledge.
- Manzanas, A. & Benito, J. (2014). *Occupying Space in American Literature and Culture*. New York: Routledge.
- Manzanas, A. & Benito, J. (2017). *Hospitality in American Literature and Culture*. New York: Routledge.

- Massey, D. (1994). *Space, Place and Gender*. London: Polity.
- Monk, J. (2017). Walking the Streets of London: Using Zadie Smith's "NW" to explore teenage, metropolitan ways of seeing and writing. *English in Education*, 51(2), pp. 188-206.
- Peck, J. (2013). Explaining (with) Neoliberalism. *Territory, Politics, Governance*, 1(2), pp. 132-157.
- Peck, J. & Theodore, N. (2012). Reanimating neoliberalism: process geographies of neoliberalisation. *Social Anthropology*, 20(2), pp. 177-185.
- Ricoeur, P. (1995). Reflections on an Ethos for Europe. *Philosophy and Social Criticism*, 21(5/6), pp. 3-13.
- Schérer, R. (2004). *Hospitalités*. Paris: Anthropos.
- Smith, Z. (2012). *NW*. London: Penguin.
- Slavin, M. (2015). Nowhere and Northwest, Brent and Britain: Geographies of Elsewhere in Zadie Smith's *NW*. *Journal of the Midwestern Modern Language Association*, 48(1), pp. 97-119.
- Soja, E. (1989). *Postmodern Geographies*. New York: Verso.
- Taylor, J. (2016). Beyond "Obligatory Camaraderie": Girls' Friendship in Zadie Smith's *NW* and Jillian and Mariko Tamaki's *Skim*. *Feminist Studies*, 42(2), pp. 445-468.
- van Amelsvoort, J. (2018). Between Forster and Gilroy: Race and (Re)connection in Zadie Smith's *NW*. *Tulsa Studies in Women's Literature*, 37(2), pp. 419-434.
- van Gennep, A. (1960). *The Rites of Passage*. New York: Routledge.
- Žižek, S. (2008). *Violence*. New York: Picador.



**WOMEN'S NARRATIVES ON THE MARGINS:  
(RE)CONSTRUCTING IDENTITY  
IN KIM THÚY'S *VI*  
NARRATIVAS DE MUJERES EN LOS MÁRGENES:  
(RE)CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD EN *VI*,  
DE KIM THÚY<sup>1</sup>**

Sara CASCO-SOLÍS  
*Universidad de Salamanca*

**ABSTRACT**

Kim Thúy is a Vietnamese writer who was forced to flee to Canada as a consequence of the Vietnam War. Thúy was able to reconstruct her life in Canada despite the cultural differences she faced every day. However, she always felt the need to write about her own experience not only in order to work through her own trauma and regain her lost identity, but also to reveal the episodes that many Vietnamese women experienced during the Vietnam War. Thúy therefore uses fiction as a vehicle to express herself freely and to expose the emotions and feelings that history books are unable to transmit. In this article, I will attempt to examine the perspective Thúy offers in her most recent novel, *Vi* (2018). Through the analysis of the main protagonist, Vi, the author makes the reader aware of the episodes she lived through during her life both in Vietnam and Canada, as well as the oppression that many Vietnamese women faced after the Vietnam War. The main purpose of this article will be to demonstrate the resilience of a girl who was educated to behave as a “microscopic” and invisible woman, as the meaning of her name in Vietnamese indicates, and her subsequent behaviour in Canada, where she becomes an independent woman. This analysis will allow us to bring to the fore a writer whose works

---

<sup>1</sup> The research carried out for the writing of this article has been funded by the Spanish Ministry of Science, Innovation and Universities (FPU16/06198) and the Spanish Ministry of Economy and Competitiveness (grant no. FFI2015-63895-C2-2-R). These grants are hereby gratefully acknowledged.

have achieved little recognition in Canadian literary and critical circles and beyond.

**Keywords:** Kim Thúy, identity, trauma, oppression, invisible.

## RESUMEN

Kim Thúy es una escritora vietnamita que con tan solo diez años se vio obligada a marchar a Canadá con su familia como consecuencia de la guerra de Vietnam. Thúy empezó una nueva vida en Canadá a pesar de las diferencias culturales a las que se enfrentaba día a día. Sin embargo, Thúy siempre sintió la necesidad de escribir su propia historia no solo para trabajar sobre su trauma y reconstruir su identidad, sino también para revelar los sucesos que vivieron muchas mujeres durante y después de la Guerra de Vietnam. Así pues, Thúy utiliza la ficción como vehículo para expresarse con total libertad y transmitir las emociones y sentimientos que la historia no ha podido expresar. A través de este artículo, trataremos de examinar la perspectiva que Thúy nos ofrece en su última novela, *Vi* (2018). Mediante el análisis de la protagonista, Vi, la autora nos hace partícipes de los acontecimientos que marcaron su vida, así como de la opresión a la que se enfrentaron muchas mujeres vietnamitas después de la guerra de Vietnam. El objetivo principal de este artículo será demostrar la resiliencia de una niña que fue educada para actuar como una mujer “minúscula” e invisible, tal y como indica el significado de su nombre en vietnamita, y su posterior desarrollo en Canadá, donde se convertirá en una mujer independiente. Este análisis nos permitirá dar visibilidad al discurso de una escritora no muy reconocida dentro de los círculos literarios y críticos tanto de Canadá como del resto del mundo.

**Palabras clave:** Kim Thúy, identidad, trauma, opresión, invisible.

## 1. WOMEN’S NARRATIVES

Fiction creates literary worlds in which past events that have been silenced or even erased due to socio-political reasons are reconstructed. Women writers in particular have been relegated to the margins since time immemorial, and their literary works have been excluded from official narratives. However, recent

scholarship in the field of feminist studies has recovered female voices that reconstruct past episodes and give voice to the women.

Nowadays, many women writers continue to fight against the discrimination suffered by women in our contemporary world. Most of them attempt to recreate their testimonies through fiction in order to call the readers' attention to the exclusion and inferior status that still affect women. In this sense, it is worth acknowledging that literary women attempt to reshape and reaffirm their identity through personal contexts. By writing about their memories of past episodes, women writers attempt to break the silence and bring to the forefront of the literary scene many episodes that have been censored by history. As stated in a previous study on Thúy's first novel, "breaking the imposed silence is therefore an urgent response in which literature in general, and personal testimonies, in particular, play a fundamental role" (Casco-Solís, 2018: 119).

Trauma studies have emerged recently as a significant tool for the analysis of literary texts representing the horrors and atrocities suffered by survivors of genocides and wars<sup>2</sup>. In the 1990s, trauma theory merely focused on the analysis of texts dealing with memories of the Second World War. These episodes included traumatic collective memories of soldiers during the twenty and twenty-first centuries. Over time, the situation completely changed, however, and trauma theory was seen as a potential tool for the analysis of other episodes suffered by different groups, such as refugees, immigrants and women. Indeed, as explained by Laurie Vickroy, "much of the testimonial trauma literature deals with extremely disturbing subjects such as incest and other sexual violence, breaking the silence on previously taboo topics" (2002: 6). These testimonies, Vickroy contends, play an important role in women's lives, since "incest and rape often go unwitnessed or denied" (2002: 6).

These concerns for the visibility of forms of violence against women find response in literary texts that portray personal traumatic episodes hitherto ignored by mainstream literature. In

---

<sup>2</sup> Trauma studies underwent an evolution during the nineteenth and twentieth centuries, beginning in the 1860s when the British surgeon John Eric Erichsen began to talk of the "illness of the mind" (see *On Railway and Other Injuries of the Nervous System*) and ending in the 1990s when the American Psychiatric Association introduced the term Post-Traumatic Stress Disorder (PTSD) to refer to the delayed response to an overwhelming experience.

this sense, it could be argued that writing about trauma not only helps women to overcome their traumatic situation, but also helps them to confirm their own identity while making themselves visible. In her book *Shattered Subjects: Trauma and Testimony in Women's Life-Writing*, Suzette Henke introduced the term *scriptotherapy* to emphasize the healing functions of trauma literature (2000: 98)<sup>3</sup>. According to Vickroy, scriptotherapy “offers the possibility of reinventing the self and reconstructing the subject ideologically” (2002: 9). Writing a personal testimony then becomes a cathartic process that helps women to recover a sense of wholeness.

This paper will show the experiences of many Vietnamese women who were forced to flee Vietnam due to the appalling consequences of the Vietnam War. More specifically, this paper will bring Kim Thúy to the forefront of the literary scene, a woman writer who attempts to make visible the traumatic situation of many women both during and in the wake of the Vietnam War. It will examine the process of healing carried out by Thúy through fiction, paying special attention to the autobiographical connotations of her narratives. Through the analysis of *Vi*, Thúy's most recent novel, this paper attempts to demonstrate the power of fiction, and more specifically, autobiographical fiction, as a means of recovering past memories, exposing silenced episodes, and therefore reconstructing women's identity. Finally, this study will demonstrate that literary fiction constitutes an important tool for understanding women's place in society and for denouncing the oppression that many women still suffer in our contemporary world.

## 2. KIM THÚY'S FICTION: AUTOBIOGRAPHICAL ELEMENTS

In order to understand the context in which Thúy places her novels, we must consider the most important events that determined her life in both Vietnam and Canada. In her novels,

---

<sup>3</sup> Trauma theory is used for the analysis of literary studies thanks to the theories developed by authors such as Laurie Vickroy (2002), Anne Whitehead (2004) or E. Ann Kaplan (2005) who recognize that narratives emerge as healing tools for lifelong traumas. On the contrary, Cathy Caruth, one of the foundational authors, insists on the idea that trauma cannot be represented through language.

Thúy not only reconstructs her own story, but also the story of thousands of Vietnamese women whose resilience and courage have not been reflected in historical and socio-cultural accounts.

Thúy is a Vietnamese writer who was forced to flee Saigon (Vietnam) with her parents and siblings in 1978 due to the country's repressive communist regime<sup>4</sup>. After spending weeks on a boat and months in a refugee camp in Malaysia, Thúy arrived in Canada with her family, where they were accepted as refugees. Canada offered Thúy the opportunity to attend university and become an educated woman, a fact she goes on to address in all her novels. Thúy tried different jobs until she finally decided to become a writer just to "keep alive the memory of a slice of history that will never be taught in any school" (Thúy, 2012: 40).

For Thúy, writing is a privilege; it is the process whereby she is able to share with readers "what [she] know[s] and what [she] [has] seen" (Toronto Public Library, 2018: 41:13-41:16). Her three novels, *Ru* (2009), *Mãn* (2013) and *Vi* (2016), are considered autobiographical narratives in which the author reconstructs her life from different perspectives, allowing her to denounce the situation of many women in the aftermath of the Vietnam War<sup>5</sup>. As Shane Graham argues in another context, autobiographies are not only the portrayal or compilation of past events in someone's life – they are also a tool authors may use to reinvent themselves (2005: 32). This is certainly the purpose of Thúy's autobiographical narratives: to regain her individual identity in Canada in order to survive while simultaneously giving visibility to the stories of many Vietnamese women.

In an interview given at the Toronto Reference Library, Thúy stated that although her novels are deemed to be autobiographical, "[she] is not doing reality justice. Reality is way beyond what we can imagine" (Toronto Public Library, 2018: 17'22"-17'31"). Although Thúy's words may be true and fiction creates literary worlds that cannot be considered authentic mirrors of reality, it is

---

<sup>4</sup> For further information on Kim Thúy's biography, see Casco-Solís's "Kim Thúy: Recovering Forgotten Testimonies through Female Voices," where the author discusses Thúy's first acclaimed novel, *Ru* (2009).

<sup>5</sup> Thúy's novels were originally published in French and have been translated into several languages, including English and Spanish.

worth acknowledging the function of her writings as literary vehicles that serve to address the challenges that many Vietnamese women faced due to the migration process.

As will be examined later, Thúy attempts to portray the silenced situation of these women by using a lyrical style in her novels that certainly makes the reader feel empathy and understanding towards the protagonists. Contrary to other refugee narratives, Thúy not only focuses on the suffering and the difficulties she endured as a refugee in Canada, but she also expresses the gratitude and success that many refugees experienced in Canada during that time. Her purpose is to take the reader on a journey of challenges, survival, resilience, and success in which women are the main protagonists. These elements are notably visible in her novel, *Vi*, which was originally published in French in 2016 and has been translated into several languages. It is worth acknowledging, however, that although *Vi* has been published in many different countries, it has not received the critical attention it deserves<sup>6</sup>.

### 3. MEMORIES OF THE VIETNAM WAR: KIM THÚY'S *VI*

As noted above, the scarcity of criticism on *Vi* results in a misunderstanding of the long-lasting effects of the Vietnam War on many women. Moreover, this situation has provoked a silence in historical accounts on the subject of Vietnamese women's traumatic wounds, as well as on the challenges they faced due to cultural differences. By analyzing the main protagonist's narration, I will therefore attempt to give visibility to an author who both proves the resilience of Vietnamese women and fights against assumed stereotypes that still diminish these women in our contemporary world.

*Vi* opens with memories of the Vietnam War narrated from the perspective of a young woman, who was eight when the atrocities took place in Vietnam. In doing so, *Vi* turns her "traumatic memory" into "narrative memory" (Van der Kolk and Van der Hart, 1995: 160) in an attempt to overcome her own traumatic

---

<sup>6</sup> From now on, I will be referring to the English version, which was translated by Sheila Fischman and published in 2018.

situation. Her narration makes the reader aware of the horrific period she experienced as a child in a refugee camp in Malaysia. Vi describes in detail how her people were oppressed in these refugee camps, and how silence became a gesture of self-protection from the hostile atmosphere engendered by oppressive forces. Thúy herself affirms in the interview conducted by Hernández Velasco (2019) that refugee camps are “places where people lose their dignity, their identity. Being in a refugee camp is like being in a sort of no-man’s land. Your culture becomes nothing, and you lose everything you had”.

As an example, Vi tells the story of an elderly woman with whom she shares a straw hut in the Malaysian refugee camp. This woman finds very difficult to verbalize her own pain, since she is overwhelmed by the fear that oppressive forces implement. In fact, she is crying day and night for a month until the eve of Vi’s family’s departure to Canada when she suddenly relates to them her own pain. The elderly woman recognises that she “had seen her son’s throat being cut before her eyes because he’d dared to throw himself on a pirate who was raping his pregnant wife” (Thúy, 2018: 36). This horrible episode is repressed by the elderly woman for months because she feels responsible for her son’s pain. According to Dori Laub, this feeling is very common among victims of acute trauma who think that “if [they] could not stop, rescue or comfort the victims, [they] bore the responsibility of their pain” (1995: 65).

This horrible situation leads Vi’s mother to protect her daughter; she feels bound to act in this way, since Vi “was the baby of the family, the only sister of [her] three big brothers, the one everyone protected like precious bottles of perfume behind glass-in doors” (Thúy, 2018: 1). As a consequence, Vi’s mother throws her daughter out of the hut when the elderly woman starts to talk about this horrible episode (Thúy, 2018: 46). Vi’s mother’s behaviour is understandable enough and even unavoidable, since the instinct to protect one’s loved ones is present in almost all human beings, especially in parents. Yet, as Vi herself narrates, her mother’s gesture was pointless, since she could hear everything said inside the hut, for the hut’s “walls were made from jute bags and the ceilings from a canvas” (Thúy, 2018: 36).

Therefore, these memories of the refugee camp remain in Vi's mind, and more importantly, are blocked by Vi because she consciously represses them. However, one of the main characteristics of trauma victims is the reappearance of traumatic memories (Van der Kolk and Van der Hart, 1975: 176). This is certainly what happens to Vi when she decides to work through her trauma by turning her repressed memories into prose. Writing then becomes the narrator's tool for confronting her memories in order to accept them as part of herself. In Dominick LaCapra's words, writing becomes part of a stage of healing he terms "working through", that is, the process whereby the subject is able to reconstruct and order the traumatic episodes in a logical way and to distinguish between past and present (2001: 66). What is more, writing gives Vi the power to portray the injustices many women suffered during the Vietnam War while highlighting the significant role these women played during the conflict. Seen in this light, the process of writing helps Vi to build resilience and to regain the individual agency she had lost in the refugee camp.

#### **4. (RE)CONSTRUCTING IDENTITY: BUILDING RESILIENCE**

Throughout her story, Vi not only works through her own trauma but also attempts to regain her individual agency by subverting the patriarchal hierarchies that dominate her family. Thúy is certainly aware of the powerful, yet unnoticed role Vietnamese women played during the conflict, as she expresses in the interview conducted by Hernández Velasco:

Traditionally men went to war; men were supposed to be in charge of the most important things. And women were those who remained at home, those who had to continue to fight, getting up every morning in order to keep the country afloat, and this sometimes happened when women were affected by the loss of their husbands or brothers. And people never talk about them, about these women who take care of their families, these women who clean their houses, who cook... Nobody seems to recognize their job, nobody recognizes a mother for being a mother. In fact,

I did not want to write about women. Yet, these women's stories remained engraved in my mind (Hernández Velasco, 2019)<sup>7</sup>.

Therefore, one of the main purposes of Thúy's narration is to contribute to the subversion of patriarchal forms of power that certainly oppress and repress women. Throughout her novel, Thúy not only attempts to pay homage to these victims who were overwhelmed by the atrocities of the Vietnam War, but also, to denounce the patriarchal ideology that still diminishes these women. In doing so, Thúy recognizes the role of these women and reshapes the identity they had lost in the refugee camps.

From the beginning of the story, Thúy portrays Vi as a young woman who manages to escape from Vietnam with her mother and brothers due to the appalling consequences of the Vietnam War. After arriving in Canada, Vi and her family encounter a challenging paradigm that leads them to reshape family roles. However, this situation proves to be problematic, for Vi's desire to become an independent woman results in a heated debate that distances Vi from her mother. In this context, it could be argued that Vi builds resilience in the face of adversity, a process whereby she is able to reconstruct her identity as a refugee in Canada. Thus, if we accept that resilience can be defined as "the ability of individuals to adapt successfully in the face of acute stress, trauma, or chronic adversity, maintaining or rapidly regaining psychological well-being and physiological homeostasis" (Feder *et al.*, 2010: 35), it is possible to argue that in Thúy's *Vi* resilience can be considered an empowering discourse that promotes individual agency.

One of the most outstanding elements of this process of transformation is present in the story from the very beginning: the protagonist's name, the one that gives the novel its title. As Vi herself clarifies at the beginning of the novel, her name does not match her own role within her family:

My first name, Bào Vi, showed my parent's determination to "protect the smallest one". In a literal translation, I am "Tiny

---

<sup>7</sup> This quotation has been translated from Spanish into English by the author of the present article.

precious microscopic”. As is often the case in Vietnam, I did not match the image of my own name. Girls called “Blanche” (Bach) or “Snow” (Tuyết) will have very dark skin, and boys called “Powerful” (Hùng) or “Strong” (Manh) will be afraid of challenges. As for me, I kept on growing, far surpassing the average and at the same time projecting myself outside the norm (Thúy, 2018: 21).

Despite her mother’s instinct to protect her daughter, Vi goes on to fight against the limitations that oppress her in Canada. One of the main problems emerges when Vi expresses her desire to achieve independence from her family. This creates a conflict between Vi and her mother, for the latter does not understand Vi’s purpose. In fact, Vi’s mother does not believe in her daughter, since she considers that Vi is a *microscopic* woman, who is unable to start a new life away from her family. Certainly, these generational problems appear to be common among immigrants and refugees who were young when the exodus took place. As Nathalie Huynh Chau Nguyen argues, “these women remember their former homeland but affirm their attachment to their new country, even if this affirmation is laced with heartache” (2008: 26).

Through the character of Vi, Thúy attempts to make the reader aware of these generational conflicts and their consequences for Vietnamese women. More specifically, Vi attempts to subvert the patterns of behaviour imposed on women as well as the limitations on women’s agency. In this line of thought, Katherine Marino contends that “although historically Vietnamese women were submissive to their husbands, the move to the United States afforded women employment and increased freedom, thereby challenging patriarchal values and creating problems within the family” (1998: 90). This challenging situation is portrayed by Thúy in her novel where she creates a space for denouncing the cultural stereotypes that place Vietnamese women in an inferior position.

The tension among the family increases when Vi’s mother attempts to impose certain values that not only oppress her daughter as a woman, but also prevent her from (re)integrating into Canadian society. Vi’s mother wants her daughter to “love [her husband] slowly, patiently, counting and noting the number of times per week he pronounced [her] name. [The mother wants Vi to hung her husband’s] winter coat over the radiator to keep it

warm. [She would] refill his glass with beer so it would stay cold” (2018: 74). Contrary to what her mother considers a *good* model of the perfect housewife, Vi does not want to be a small, invisible woman. In other words, Vi does not want to follow the patriarchal ideology of her own family. With this belief, she goes on to fight against her mother’s unique vision of the world.

Thus, Vi’s agency begins when she decides to start a new life with her boyfriend Tân in Montreal, a decision her mother interprets as one disrespectful to “[her] ancestors, [her] culture and all the struggles and sacrifices of [her] mother” (Vi, 2018: 83). Nonetheless, Vi decides to go to Montreal because there are better opportunities for her there: she intends to study for a degree in translation while working as a lawyer. However, her relationship with Tân changes when he starts to control her life. This behaviour can be appreciated in one interesting passage where Tân attends a party Vi organizes with her colleagues. Vi’s boyfriend does not feel comfortable there and decides to leave the apartment, saying to Vi: “You ‘work’ with these people?” (2018: 99).

Although Tân’s neglectful behaviour towards Vi makes her vulnerable and unhappy, she gathers enough strength to be able to meet Tân and his parents in order to return the earrings and necklace they gave Vi to celebrate their engagement. In this sense, it is possible to affirm that Vi’s vulnerability is certainly an empowering tool she uses to overcome her situation. Vi’s vulnerable position arguably exemplifies an alternative understanding of the traditional connotation given to the concept of vulnerability as a condition that limits individual’s agency. Critics such as Erinn Gilson or Judith Butler have introduced a positive connotation that challenges the narrowing view of the concept. For Butler, “we are first vulnerable and then overcome that vulnerability, at least provisionally, through acts of resistance” (Butler, 2016: 12). Her understanding of the term certainly undoes the juxtaposition between vulnerability and agency.

Therefore, it could be argued that her sense of vulnerability allows Vi to overcome this situation by subverting the gender roles imposed on her by both her boyfriend and her family. This moment constitutes a turning point in the story, for Vi’s behaviour will lead her to distance herself from her family. Consequently,

Vi's mother does not support her daughter. Rather, she feels ashamed of her daughter's behaviour, since she was forced to answer questions from curious mothers and hear comments such as, "Letting her live alone was a mistake" [...] "What boy will want her now?" (Thúy, 2018: 86). Despite these consequences, Vi is proud of herself for having acted in this way. Her state of vulnerability allows her to transform the reality she was living in, and by so doing, she regains her identity as a woman in Canada.

Thus, aware of her own vulnerability as a woman refugee in Canada, the protagonist builds resilience in the face of oppression and trauma. It is worth adding that it is precisely her vulnerable position that allows Vi to challenge the gender roles that many Vietnamese women were forced to follow due to their traditional family structure. Seen in this light, it is possible to argue that her adaptation to the new social and cultural values of Canadian society becomes an empowering discourse that encourages her to reclaim her own agency and independence while challenging gendered expectations. In short, Canada provides Vi with the independence and power she lost during her journey from Vietnam to Canada as a woman refugee.

## 5. CONCLUSION

In the light of the analysis undertaken in this paper, it can be concluded that Thúy's *Vi* attempts to (re)write history in order to understand the present of many Vietnamese women. Studies on the Vietnam War have mainly focused on men while the heroines of war have been relegated to the margins. Therefore, by writing about her personal testimonies, Thúy attempts to shed light on silenced episodes that have not been reflected in historical and socio-cultural accounts.

For Thúy, writing becomes the means through which she is able to express herself freely and to reconstruct not only her life, but also, the lives of many Vietnamese women. In her most recent novel *Vi*, the author attempts to make the reader aware of the long-lasting effects of the Vietnam War on women as well as the need for these people to work through their own traumas. In this

light, it could be argued that the act of writing is considered a strategy of resilience that supports Thúy's individual agency.

On another note, Thúy uses the character of Vi to expose the resilience of these women who adapt to the social and cultural values of a new society. In her writings, Thúy exposes the problems that many Vietnamese women face in the countries where they are accepted as refugees as well as the process through which these women vindicate their independence and agency in the countries where they attempt to start a new life.

As I claimed in the fourth section of this paper, Vi's capacity for resilience, that is, her ability to adapt and survive in a new country after being exposed to severe and inhumane conditions, gives Vi the power she needs to confront the injustices that she still suffers in Canada. In so doing, the author brings to the fore the difficulties inherent to the traditional Vietnamese family structure while also showing the resilience of Vietnamese refugees.

As can be seen in *Vi*, the main protagonist (re)constructs her identity in Canada and reshapes her role as a woman. The act of writing therefore functions as a resilience strategy that allows Vi to recover the sense of wholeness that she needs to reconstruct her own identity and to reintegrate into Canadian society.

Finally, it is worth acknowledging that Thúy provides a space for these women to be heard, since they did not go down in history despite their relevant roles in the Vietnam War. In this sense, we can argue that *Vi* allows readers to experience closely the episodes that many Vietnamese women lived through both during and after the Vietnam War. Fiction can therefore be considered a vehicle that allows female writers to reconstruct their own identities, to give visibility to realities that have been silenced by history and to elicit emotions that challenge the reader to reconsider and redefine the essence of humanity.

## WORKS CITED

- Butler, J. (2016). Rethinking Vulnerability and Resistance. In J. Butler (ed.), *Vulnerability in Resistance* (pp. 12-27). Durham and London: Duke University Press.
- Casco-Solís, S. (2018). Kim Thúy: Recovering Forgotten Testimonies through Female Voices. In M. Martín Clavijo, J. M.

- Martín Martín & M. I. García Pérez (eds.), *Mujeres dentro y fuera de la academia* (pp. 117-129). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Dori, L. (1995). Truth and Testimony: The Process and the Struggle. In C. Caruth (ed.), *Trauma: Explorations in Memory* (pp. 61-75). Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Erichsen, J. E. (1867). *On Railway and Other Injuries of the Nervous System*. Philadelphia: H.C. Lea.
- Feder, A., Nestler E. J., Westphal, M. & Charney, D. S. (2010). Psychobiological mechanisms of resilience to stress. In J. W. Reich, A. J. Zautra & J. S. Hill (eds.), *Handbook of Adult Resilience* (pp. 35-54). New York and London: The Guilford Press.
- Graham, S. (2005). Albie Sachs, Indres Naidoo and the South African Prison Memoir. *Scrutiny*2, 10(1), pp. 29-44.
- Henke, S. (2000). *Shattered Subjects: Trauma and Testimonies in Women's Life-Writing*. New York: Palgrave Macmillan.
- Hernández Velasco, I. (November 24, 2019). Kim Thúy: “No entiendo a los países que no quieren inmigrantes: son súper hombres y súper mujeres”. *El Mundo*. Retrieved from <https://cutt.ly/OeM8g6B> [Accessed 25/11/19].
- Kaplan, E. A. (2005). *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- LaCapra, D. (2001). *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.
- Marino, K. (1998). Senior Division Winner: Women Vietnamese Refugees in the United States: Maintaining Balance between Two Cultures. *The History Teacher*, 32(1), pp. 90-117.
- Nguyen, N. H. C. (2008). “We return in order to take leave”: Memory and the Return Journeys of Vietnamese Women. *Crossroads: An Interdisciplinary Journal of Southeast Asian Studies*, 19(2), pp. 3-33.
- Thúy, K. (2012). *Ru*. (S. Fischman, trans.). Toronto: Random House Canada.

- Thúy, K. (2018, April 24). *Appel Salon: Kim Thúy*. Toronto Public Library. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=NrdOnxLJJwU> [Accessed 10/09/19].
- Thúy, K. (2018). *Vi* (S. Fischman, trans.). Toronto: Vintage Canada.
- Thúy, K. (2019). *Kim Thúy: 2019 National Book Festival*. Library of Congress. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=DqqJHhiI4AU> [Accessed 23/08/19].
- Van der Kolk, B. A. & Van der Hart, O. (1995). The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma. In C. Caruth (ed.), *Trauma: Explorations in Memory* (pp. 158-168). Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Vickroy, L. (2002). *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Whitehead, A. (2004). *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.



**INCÓMODAS. LOS PERSONAJES FEMENINOS  
EN LA NARRATIVA DE MARTA PORTAL  
INCÓMODAS. FEMALE CHARACTERS  
IN MARTA PORTAL'S NARRATIVE**

Luca CERULLO

*Università degli Studi di Napoli L'Orientale*

**RESUMEN**

Se propone un estudio sobre los personajes femeninos (sobre todo las protagonistas) en la narrativa de Marta Portal, en relación al tema del *Yo* fragmentado, escondido y desvelado. La autoficción que caracteriza cada texto de la autora se declina en varios personajes que actúan a partir de un profundo y casi nunca apaciguador proceso de sí mismas. Las modalidades narrativas que la autora emplea, siempre coincidentes con una voz narradora que habla desde un punto de vista reducido a un único ángulo de observación, determinan el carácter individual de historias que exploran los límites (éticos, profesionales, sociales, amorosos) de una mujer que, por razones varias, se encuentra relegada en un margen de la sociedad, tanto físico como mental. Por lo general, la autora no cuenta con una crítica extensa y ha caído progresivamente en el olvido. Sin embargo, su literatura se sitúa en una época de profunda transformación del texto narrativo (1966-1983), alteración que en el caso de Portal afecta al personaje y lo caracteriza de formas distintas y en algunos casos, peculiares. El *Yo* presentado es, por ende, una entidad que merece una esmerada reflexión en relación con temas como la sexualidad, ocurrida o deseada, el vínculo social, el autocontrol y el autojuicio.

**Palabras clave:** Marta Portal, narrativa exocanónica, personaje femenino.

**ABSTRACT**

We propose a study about two female characters (primarily about the protagonists) in Marta Portal's narrative, related to the theme of the fragmented, hidden and sleepless self is offered. The autofiction

which delineates each text of the authoress can be found in many characters; these last acts starting from a deep and not always calm process to themselves. The narrative ways used by the authoress, always coinciding with the narrative voice which speaks from a weak point of view to an only corner of observation, define the individual character of histories exploring the limits (ethical, professional, social, amorous) of a woman who, because of many reasons, sets herself apart, at the edge of the society, both physically and mentally. In general, the authoress hasn't received a big criticism and she has been progressively forgotten. Nevertheless, her literature belongs to a time of profound transformation for narrative texts (1966-1983); it is an alteration that, concerning Portal, affects the character and connote it with different and peculiar ways, in some cases. So, the self is an entity which deserves an accurate reflection related to themes such as the sexuality, occurred or desired, social bond, self-control and self-judgment.

**Keywords:** Marta Portal, exocanonic narrative, female character

## 1. PRESENTACIÓN

La novelista Marta Portal Nicolás (Nava, Asturias, 1930, Madrid, 2016) representa, sin lugar a duda, una voz peculiar del panorama literario español del tardofranquismo y de la época democrática. Su trayectoria literaria se desarrolla a partir de 1966, año en que se publica la novela *A tientas y a ciegas* (premio Planeta) y se concluye con *Él y yo, nosotros tres*, que ve la luz en 2002. Un período de casi cuarenta años en que la escritora publica nueve novelas y una recopilación de cuentos (*La veintena*, 1995) un repertorio que, desde una visión de conjunto, sugiere un perfil de autora bastante sólido, asociado durante muchos años, a varios estudios de investigación llevados a cabo por la misma escritora en la Universidad Complutense de Madrid.

Sin embargo, pese a un corpus bastante extenso de novelas y a una presencia más o menos asidua en el panorama literario, cabe señalar que Portal no cuenta con una bibliografía crítica abundante, estando esta limitada a estudios parciales o contingenciales que desde luego adolecen de la ausencia de una profundidad de análisis propia de una indagación más completa.

De hecho, tiempo después la victoria del premio Planeta con su novela de debut, Marta Portal no tarda en desaparecer, aunque nunca de forma completa, del mapa literario de España. Un dato este que nos empuja a investigar sobre las razones de esta súbita desaparición.

Para esquematizar, me gustaría aclarar las razones del carácter exocanónico de su poética, destacando tres factores posibles, cada uno relacionado con un concepto de asincronía que la autora manifiesta a lo largo de su trayectoria.

En primer lugar, tal y como señala José Martínez Cachero (1997), Portal ingresa en la literatura española en un momento en que esta se sitúa en una época de profunda transformación. Por un lado, se está poco a poco agotando la energía que empujaba la novela social y su movimiento correspondiente (la generación del medio siglo, a la que supuestamente Portal pertenece), por otro se alimenta el tipo de novela que hoy definimos experimental. Es decir, novelas como *A tientas y a ciegas* (1966), *El malmuerto* (1967) y *A ras de las sombras* (1968), títulos que marcan la afirmación literaria de la autora, no logran dialogar ni con el primero ni con el segundo tipo de novela, por presentarse, tal como hará casi toda la obra en cuestión, como novelas de indagación del Yo desde un punto de vista estrictamente femenino que desarrolla una novela de conocimiento, o mejor dicho de *re-conocimiento*, para usar un término de María Rodríguez Magda (1994). En este sentido, dando seguimiento a la hipótesis anterior de Cachero, la novela de Portal se sitúa entre aquellas que describen e indagan sobre la sensación general de desencanto, un malestar, tanto social como individual, que caracterizará una buena parte de la novela escrita en tiempos de transición política y en democracia. El carácter pionero de la narrativa de Portal es, a este propósito, más que evidente, sobre todo si cotejáramos sus primeras narraciones con algunos pilares de la narrativa escrita por mujeres de la transición, como por ejemplo novelas como *Crónica del desamor* (1979), de Rosa Montero, o *El mismo mar de todos los veranos* (1978), de Esther Tusquets. Lo que parece bastante tangible es que *A tientas a ciegas*, y otras novelas de Portal de la época, comparten temas, motivos y estilo mucho más con las obras citadas que con los dos movimientos aun presentes en España a finales de los sesenta. Este dato nos ayuda a considerar la primera razón de su matiz

exocanónico, subrayado, entre otros, por Isabel Romero, quien habla de esta autora como del eslabón perdido entre posguerra y libertad (Romero, 1987).

En segundo lugar, cabe señalar que Portal brinda un tipo de novela que mira mucho más allá del horizonte nacional. En este sentido, podemos tranquilamente hablar de “novela europea”, según la idea de María Pilar Fernández Gonzáles (2007), que dialoga de manera más profunda con escritoras internacionales, como Marguerite Duras o Dacia Maraini, por ejemplo, y se hace eco de las principales corrientes filosóficas de corte feminista, elemento según Fernández Gonzáles, bastante difícil de encontrar en la literatura nacional.

En la misma línea, en cuanto al estilo empleado, a la técnica narrativa y a otros importantes elementos textuales, se puede aceptar la idea de que Portal no muestra interés por el momento a ella contemporáneo en España, sino que desarrolla un tipo de literatura que tiende a la internacionalidad, un concepto que se verá confirmado por su trayectoria posterior.

Por último, en virtud de esta más que posible asincronía, no podemos prescindir de una reflexión sobre el personaje literario, al que dedicaremos el párrafo que sigue. En cuanto a esta especial categoría textual, Portal logra asimilar, quizá por primera vez en la novela española, el conjunto de teorías que, mientras tanto, están invadiendo el debate crítico sobre la relación entre yo, cuerpo y sociedad. Su novela, desde esta perspectiva, se presenta como un perfecto reflejo de una nueva visión filosófica, tanto de la mujer en su calidad de sujeto social como de la mujer en cuanto creadora. A este propósito, nos adueñamos de la sugerencia de María del Carmen Bobes Naves (1994), la voz crítica que más ha estudiado la narrativa de Portal, para definir una narrativa que es, a fin de cuentas, “una investigación sobre el personaje” y en la que el objeto más interesante del análisis es el yo y su relación con el mundo que lo (o la) rodea.

## **2. LOS PERSONAJES**

El personaje en Marta Portal es, a su vez, exocanónico. Es más, esa condición de marginalidad a la que está destinado la lleva (en general son personajes femeninos) a otro tipo de condición, quizá

más grave y en cierta medida irremediable; la incomodidad. Por lo general se trata de mujeres que se encuentran en una fase de trueque de su vida, es decir en un momento en que un factor aparentemente sin importancia, que a nivel diegético puede traducirse en un encuentro inesperado, un viaje, un descubrimiento de algún secreto de una vida ajena, despierta un proceso de concienciación que a veces puede ser radical y revolucionar por completo el propio sistema de valores. Sobre dicha situación, huelga decir, como sugiere Fernández Gonzáles que estas mujeres “se presentan a sí mismas como seres especiales desde la infancia”, y por consiguiente “[...] parecen sufrir una absoluta desorientación existencial, de ahí que se decanten por actividades atípicas, que reaccionen en ocasiones de forma extraña...” (2007: 196).

Desde la visión de conjunto que antes se evocaba para entender de forma completa la narrativa de la autora, podemos afirmar que el personaje cuenta con un espacio bastante reducido, donde la palabra espacio remite directamente a la definición sobre el personaje de Woloch (2003), un dato que nos permite perfilar ciertas analogías entre todas las protagonistas y nos llevaría a afirmar, sin mucho margen de error, que podría tratarse de un mismo personaje en pleno proceso de evolución interior. Dicho de otra forma, estas mujeres se parecen, dialogan y hasta comparten espacios, situaciones, acciones y pensamientos.

Como se decía, estas mujeres se encuentran en una fase crucial de su vida, aunque, en la mayoría de los casos, todavía no han reconocido y asimilado el cambio repentino que está por llegar. Mujeres que viven en una condición bastante estable, casadas o vinculadas a hombres poderosos, fiel espejo de la vida democrática donde triunfan hombres de negocios o relacionados con el nuevo sistema político, pero que desde un momento determinado descubren una condición general de malestar y una sensación profunda de incomodidad, tanto respecto a su papel en dicho ambiente como por lo que atañe la consideración que los demás pueden tener de ellas. A partir de aquí, el conjunto de elementos en torno a los cuales se regía su vida empieza a mermar, desembocando en válvulas de escape que, en la mayoría de los casos, se encarnan en una relación extraconyugal. El esquema, bastante simple en apariencia, repite un cuadro muy común en la novela del siglo XIX, pero como asevera Bobes

Naves (1994), aunque la estructura es esencialmente la misma, lo que cambia con respecto a la novela decimonónica, es la perspectiva desde la que se cuenta. Como se puede deducir, no estamos ante un tipo de novela tradicional, sobre todo por lo que se refiere a la voz narradora. La tercera persona deja el paso, aunque no siempre, a una voz narradora en primera persona, o a una tercera persona pero íntimamente asociada a la protagonista, como en el caso de *A tientas y a ciegas*. Asimismo el personaje ha asimilado el concepto de adulterio, que aquí no se presenta como acto ilegal ni tampoco como acción deplorable, la protagonista ya ha interiorizado su acto y no vive la fase de complejo de culpa, tan central en la novela del siglo XIX. Afirma Bobes Naves:

La conciencia de la narradora-protagonista acepta un sistema de valores, que le sirve de canon para justificar su conducta, más allá de la propia estimación, o del propio acuerdo con su conducta. El Yo de la narradora puede ser depositario del mismo código ético que contrasta con la lógica de la historia y que puede objetivar en otras historias y respecto a otros sujetos, pero puede también distanciarse de ese código y proponer otro, teórico o llevado a la práctica (1994: 32).

La existencia, o la fijación de un nuevo sistema ético permite que este personaje contraste y replantee algunos tópicos de la novela femenina, elemento que confirma el carácter pionero de la narrativa de la autora. La conciencia particular se impone, por tanto, como única herramienta para colocar ese límite ético, y queda bastante claro que, para hacerlo, necesita ampliar el abanico de elementos que colaboren en dicho procedimiento, es decir; instinto, intuición, memoria y cuantos elementos sensoriales que, quizá, estén fuera de un marco común de juicio. Es justamente sobre este autoanálisis que se desarrolla la base estructural de un nuevo tipo de novela, invirtiendo la posición del *Yo*. Si en la novela tradicional, nos referimos a la decimonónica pero no faltarían ejemplos en la narrativa contemporánea a Portal, el *Yo* es la meta final de la indagación, es decir el destinatario de la misma, en la narrativa de la autora todo se desencadena a partir de una nueva configuración de valores que el mismo *Yo* lleva a cabo. Los personajes no actúan porque finalicen un trayecto interior sino

que anteponen la acción a la conciencia para experimentar todo tipo de sensación que dicha experiencia pueda aportar.

Para poner un ejemplo práctico, sería útil observar el trayecto diegético de Sara, en *A tientas y a ciegas*. La mujer lleva una vida bastante tranquila, casada con un hombre importante y vinculada a él no tanto por amor (se deduce que los dos viven separados) sino por mantener el *status*. La mujer acompaña al marido a actos oficiales, le garantiza una compañía fija y asidua a cambio de una vida estable. Todo cambia cuando, de vuelta a la universidad, la mujer se enamora de su profesor de literatura francesa. La relación extraconyugal se asimila como elemento para nada condenable, ya que Sara la vive de forma libre, pero el límite se alcanza cuando la mujer se da cuenta de que de la relación pueda nacer un hijo que sería, en este caso, ilegítimo.

En *Pago de traición* (1983) y en *El ángel caído* (1994), la misma condición encuentra su límite cuando ambas protagonistas descubren que sus padres, a su vez, han sido infieles. En *Él y yo, nosotros tres* (2002), la protagonista ha perdido la memoria e intenta reconstruir su propio mundo asimilando una relación adúltera, tanto la de su marido como la propia suya con un compañero. Todo empieza a desmoronar cuando empieza a ponderar sobre los vínculos que dicho adulterios generan en su vida y en la de los demás. Este breve listado de ejemplos nos propone una solución: el verdadero vínculo que el Yo genera está asociado a las ataduras que tiene el sistema familiar. Es decir, abandonada ya la imagen tradicional de mujer degenerada y adúltera, y al mismo tiempo neutralizando la latente denuncia social que conllevaba la literatura de posguerra, en la que el marido tiene mucha más libertad que su esposa, la novela de Portal insiste en la creación de otros valores, entre los que destaca la familia como elemento dominante y auténtica brújula de las acciones. La libertad sexual acaba de silenciar la condena social pero abre las puertas a los límites que ella misma puede delimitar, puesto que “las relaciones verticales de la familia son las que intentan poner límites a las relaciones horizontales de los individuos” (Bobes, 1994: 52).

Este tipo de conciencia, filosóficamente definible *concupiente*, genera un nuevo sistema de valores a partir de su propia reconfiguración. En este caso, son ejemplares novelas como *El ángel caído* y *Él y yo, nosotros tres*. En la primera la simbología

del título refleja el desmoronamiento que se realiza, para Cecilia, de la figura paterna. El descubrimiento por parte de la muchacha de la verdadera vida de su padre aniquila el conjunto de certeza que la chica había construido. La separación de su novio, elemento pretextual que desencadena la narración, sirve de vehículo para entender las razones de la separación de sus padres, pero aun así la chica no encuentra una forma adecuada para entenderlo y asimilarlo. Empieza, de este modo, una fase de reconocimiento con respecto a su padre, y al mismo tiempo una nueva configuración de su sistema a partir de lo que la misma conciencia sugiere. En la segunda novela, última entrega de Portal, una mujer intenta reconstruir su vida porque ha perdido la memoria y no recuerda sino pocos detalles, borrosos y parciales. Su proceso de reconstrucción arranca a partir de una verdadera indagación sobre sí misma. Primero, Faustina tendrá que establecer qué tipo de relación tiene con su marido y si sus aventuras eróticas forman parte de un acuerdo previo interior a la pareja. Al mismo tiempo, tiene que descubrir qué y en qué medida la vincula a su amante, si la Faustina de antes aceptaba con agrado la seducción adúltera o la rechazaba en honor a una fidelidad matrimonial. Para hacerlo, aunque de forma no tan perentoria, decide experimentarse a través de su cuerpo, única y verdadera brújula de su nuevo ser y al mismo tiempo elemento de diálogo directo con su conciencia.

### 3. NOVELA DE CUERPOS

Desde cierta perspectiva, puede ser útil dividir la trayectoria de Portal en dos fases distintas. Una primera, correspondiente a la época histórica del tardo franquismo en la escritora termina cinco novelas; *A tientas y a ciegas* (1966), *El malmuerto* (1967), *A ras de las sombras* (1968), *Ladridos a la luna* (1970) y *El buen camino* (1975). Una segunda fase, escrita ya en libertad, empieza con *Un espacio erótico* (1982) y cuenta con *Pago de traición* (1983), *El ángel caído* (1994), y la última, *Él y yo, nosotros tres* (2002). Esta división nos sirve porque, en la segunda fase, la poética de Portal se muestra mucho más responsable con respecto a las teorías sobre la relación cuerpo-sujeto femenino. Asimilada ya las ideas filosóficas sobre la relación creación-mujer, *Un*

*espacio erótico* representa un caso muy singular en la narrativa femenina del siglo XX. Mitad novela mitad reflexión sobre el acto de escribir, esta historia reduce aún más el límite entre personaje y autora y en ocasiones abarca la dimensión metaficcional. Casi contemporánea a la publicación de textos parecidos (entre todos *El cuarto de atrás*, de Martín Gaité y también *La production du texte* de Rifaterre, de 1979) la novela marca radicalmente la división entre las dos fases de Portal. Ahora la novela sí ha alcanzado cierta madurez literaria y por otro lado se armoniza con el avance crítico, mostrándose como “la novela del proceso creador, acometido desde la vertiente experiencial de la escritora” (Garrote, 1996: 306). Por otro lado, tiene razón Iris Zavala cuando afirma que esta novela “lucha contra los fantasmas de la alienación falocéntrica” (1998: 235), generando un tipo de texto únicamente femenino, tanto en su nivel diegético como a nivel de contenido. Aquellos *fantasmas* que escondían a la mujer y dominaban evidentemente el lenguaje (Butler, 2002), ahora se encuentran fuera del proceso creativo. Es más, son los auténticos enemigos de la escritura y del personaje, quien, para alcanza un nivel de concienciación real y no sometido al poder masculino, tiene que emprender un camino de disgregación de los mismos. El cuerpo, ahora, ya no es objeto de deseo, como en la primera fase, sino que se convierte en recurso para individualizar el sujeto. Estamos frente a la que Chris Shilling define individualización del cuerpo (1993), elemento fundamental de la novela escrita en la época de la Posmodernidad y un proceso tan evidente y tan funcional en Portal, cuyos personajes utilizan el cuerpo como elemento de conocimiento, tanto interior como referido a su papel en la sociedad.

Es la que la teoría feminista ha sintetizado como fragmentación del orden simbólico establecido y construcción de un nuevo orden que tenga como elemento básico la capacidad de la mujer para expresarse a través del vehículo corporal. En palabras de Zavala, la narradora interrumpe el texto verbal porque la palabra ya se ha hecho carne (1998: 236).

De esta forma, en la novela de Portal se advierte el comienzo de una nueva era; la teatralización, la cosificación, la sexualización de la sociedad. El proceso necesita dos actores principales: la mujer que reluce su dimensión más física y el hombre que actúa de interlocutor de dicha sexualidad. Así, el esquema de la pareja es

presenta en todas las obras de la autora, y no solo bajo el plano marido/mujer/amante, sino también padre/hija, madre/hija. Es una sexualidad objetivada, sin escrúpulos, que aniquila anula cualquier intento de atadura social. El sujeto se construye a través de la sexualidad, a partir de la idea básica de Butler (2002) sobre la estrecha y compleja relación entre lenguaje y cuerpo.

En síntesis, las mujeres en Marta Portal aparecen como pioneras de la imagen femenina elaborada por el pensamiento posfeminista. Ya asumido su rol de sujeto frente al de objeto, la mujer se deshace de conceptos muy tradicionales como la vigilancia (Foucault, 2005), la autorregulación (son mujeres que en cambio buscan el límite), la disciplina.

#### 4. CONCLUSIONES

Novela intimista, femenina, de indagación, existencialista. La narrativa de Marta Portal ha sido objeto de tentativas de definición durante mucho tiempo. Hoy podemos afirmar que esta autora se coloca, sobre todo en la primera parte de su trayectoria, en el fenómeno de la exocanonidad. Pero esta condición marginal, a la que hemos intentado buscar algunas razones, no implica el olvido. Es más, puede representar un amplio conjunto de propuestas hermenéuticas y de aportaciones críticas en los tiempos venideros que ayuden a rendir el justo homenaje a una voz sólida y en algunos casos contundente de las letras hispánicas. Haciéndose eco quizá de una sensación general del país, y en especial modo de la mujer, Marta Portal ha logrado interceptar un malestar de ésta a la hora de descubrir que la libertad, social y física, no siempre conlleva la felicidad y la paz. Al contrario, marcar un nuevo límite, autorregulado, puede representar una trampa de la sociedad moderna, porque obliga al autoconocimiento, a la indagación sobre uno mismo.

Ahora bien, Marta Portal da vida a personajes que bien representan el estado de incomodidad en que viven. Desde su primera heroína, Sara, hasta el personaje de Faustina, estos personajes navegan en las aguas borrascosas de la libertad, un concepto solo en apariencia positivo, pero necesitan entender dónde existe el auténtico límite ético de sus acciones. Es solo a partir de ahí que un verdadero proceso de *autoconcienciación*

puede realizarse. El *Yo* no se reconoce hasta que no ha juntado todas las piezas de su ser a través de un análisis largo y a veces doloroso. Porque de un análisis se trata. Los personajes se estudian, como si el comienzo de la novela fuese al mismo tiempo el principio de un camino inédito. Tras flotar por años y años, cómodas en sus sillones altoburgueses, estas mujeres empiezan a atisbar los abismos del *Yo*, acabando como seres raros, mujeres ajenas, o simplemente incómodas. Tanto para quienes las conoce como para ellas mismas.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bobes Naves, M. d. C. (1994). La novela y la poética femenina. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 3, pp. 9-57.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- De Asís Garrote, M. D. (1996). *Última hora de la novela en España*. Madrid: Pirámide.
- Fernández Gonzáles, M. (2007). Marta Portal. Una sólida voz femenina en la narrativa contemporánea. En M. A. Garrido Gallardo y E. Frechilla Díaz (eds.), *Teoría/Crítica. Homenaje a la profesora Carmen Bobes Naves* (pp. 187-206). Madrid: CSIC.
- Foucault, M. (2005). *Historia de la sexualidad*. Madrid: Siglo XXI.
- Martínez Cachero, J. M. (1997). *La novela española entre 1936 y fin de siglo. Historia de una aventura*. Madrid: Castalia.
- Portal, M. (1966). *A tuestas y a ciegas*. Barcelona: Planeta.
- Portal, M. (1967). *El malmuerto*. Barcelona: Planeta.
- Portal, M. (1968). *A ras de las sombras*. Barcelona: Planeta.
- Portal, M. (1970). *Ladridos a la luna*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Portal, M. (1973). *La veintena*. Madrid: Emesa.
- Portal, M. (1975). *El buen camino*. Barcelona: Planeta.
- Portal, M. (1982). *Un espacio erótico*. Madrid: Ibérico Europea.
- Portal, M. (1983). *Pago de traición*. Barcelona: Planeta.
- Portal, M. (1994). *El ángel caído*. Barcelona: Planeta.
- Portal, M. (2002). *Él y yo, nosotros tres*. Barcelona: Planeta.
- Rodríguez Magda, R. M. (1994). *Femenino fin de siglo. La seducción de la diferencia*. Barcelona: Anthropos.

- Rodríguez Magda, R. M. (1994). Mujer y transmodernidad. En R. Álvarez (ed.), *La presencia ausente. Perspectivas interdisciplinarias de la Posmodernidad*. Cáceres: UEx.
- Romero, I. (1987). Feminismo y literatura: la narrativa de los setenta. En A. García Ballesteros (ed.), *Actas de las IV Jornadas de Investigación Interdisciplinaria. Literatura y vida cotidiana*. Madrid: Universidad Autónoma.
- Shilling, C. (1993). *The Body and Social Theory*. Londres: Sage.
- Woloch, A. (2003). *The one vs the many. Minor Characters and Space of the Protagonist in the Novel*. Princeton: University Press.
- Zavala, I. (1998). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, tomo V. Barcelona: Anthropos.

**EXOCANONISMO Y ESTRATEGIAS DE IMPULSO  
PARA LA LITERATURA ELECTRÓNICA  
EN LENGUA ESPAÑOLA  
EXOCANONISM AND IMPULSE STRATEGIES  
FOR THE SPANISH E-LITERATURE**

Daniel ESCANDELL MONTIEL  
*Universidad de Salamanca*

**RESUMEN**

El mundo editorial latinoamericano y español del siglo XX no ha estado exento de estrategias de negación del canon para las autoras a través de las diferentes épocas de represión, control y anulación de los sujetos exocanónicos. Las poderosas estrategias de silenciamiento, cuyas ondas impactan todavía en el panorama escritural contemporáneo, ha dado lugar a diferentes contraestrategias por las autoras que se han visto alejadas de los centros de poder. Este capítulo propone el análisis de relevantes autoras latinoamericanas contemporáneas en el mercantilismo literario de finales del XX y principios XXI que ha mantenido una posición masculina hegemónica. Pese a esta lógica de mercado, lo cierto es que el espacio creativo femenino de las autoras digitales ha sido rico e influyente en términos absolutos: autoras como Belén Gache, Tina Escaja o Ana María Uribe han sabido componer no solo una escritura de impacto internacional en un campo que se suponía masculinizante, sino que también han aprovechado los recursos de la red para establecer estrategias de asistencia gravitatoria: su impulso no ha perseguido ocupar un centro, sino escapar de esa órbita con energía renovada para definir su propio espacio.

**Palabras clave:** exocanónico, literatura digital, literatura femenina, estrategias.

**ABSTRACT**

The Latin American and Spanish publishing world of the 20<sup>th</sup> century has not been without strategies of canon denial for female authors through different periods of repression, control and annulment of the exocanonical subjects. The powerful silencing strategies, whose

waves still impact the contemporary scriptural landscape, have given rise to different counterstrategies by the female authors who have been removed from the centres of power. This chapter proposes the analysis of relevant contemporary Latin American female authors in the literary mercantilism of the late 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> centuries that has maintained a hegemonic masculine position. Despite this market logic, the truth is that the female creative space of digital authors has been rich and influential in absolute terms: authors such as Belén Gache, Tina Escaja or Ana María Uribe have managed to compose not only an international impact writing in a field that was presupposed masculinizing, but they have also taken advantage of the resources of the network to establish gravitational assistance strategies: their impulse has not sought to occupy a centre, but to escape from that orbit with renewed energy to define their own space. **Keywords:** exocanonic, digital literature, female literature, strategies.

## 1. EL EXOCANONISMO Y LAS FUERZAS DE IMPULSO

El constructo del canon cultural no solo está puesto en crisis desde hace décadas, con especial atención en las grietas del canon literario occidental y su obsesión reduccionista y de autobombo hegemónico (masculino, anglófono, novelístico); está materializando la cimentación de otros cánones, que tienen sus propios problemas y que en muchas ocasiones no hacen sino reproducir algunos de los excesos que la subalternidad ha sufrido e identificado. Quizá una de las falacias más recurrentes en esta propuesta de nuevos cánones pasa por creer que es necesario desmerecer a los integradores tradicionales del sesgado canon occidental, como si Bloom y otros<sup>1</sup> hubieran sido responsables

---

<sup>1</sup> Entiéndase nuestra referencia expresa a Harold Bloom por su capital *The Western Canon* (1994) precisamente por haberse convertido en epitome de lo canónico, pero también a través de las críticas a su nómina de autores desde su (reciente) puesta en crisis. Desde nuestro punto de vista, resulta evidente que el peso de los autores (veintidós) frente a las autoras (cuatro) es un factor digno de ser criticado. Sin embargo, no debemos olvidarnos de que el libro nace fundamentalmente como la respuesta de un conservador que siente amenazada su conceptualización hegemónica del mundo por lo que el tildó de “escuelas del resentimiento” con la teoría feminista a la cabeza (pero en ningún caso sola: en el mismo saco entran

auténticos de su engrandecimiento desmereciendo sus aportaciones, cuando el problema no es desmontar mitos literarios, sino conseguir que se abran los ojos quitando a la crítica tradicionalista las anteojeras.

El exocanonismo conlleva estar fuera de los centros de poder que han definido el canon, pero también fuera de aquellos que son consecuencia de dicho canon. Sin embargo, los motivos para ser exocanónico pueden ser muy diversos: los sujetos excéntricos han quedado fuera de las órbitas de poder por motivos externos a ellos mismos (Lauretis, 1993); los subalternos han estado subyugados por las fuerzas hegemónicas o simplemente invisibilizados incluso en grado sumo (Gramsci, 1975; Said, 1979); etc. Muchas corrientes críticas han atribuido, por tanto, la situación alejada de esos núcleos de poder y producción de presencia a las fuerzas externas y opresoras. Esto no cubre la totalidad de la fenomenología, pues hay también creadores que en su propia voluntad creativa no se incluye como meta última alcanzar el núcleo del poder, tanto por sus intereses estéticos como por los géneros que han cultivado, situándolos en la esfera de la disidencia. El resultado es que, sin estar hostigados por lo hegemónico, son *gustosamente* ignorados por las fuerzas canónicas: tal es el caso de Julián Ríos, que identificamos ya en el pasado (Escandell, 2015). En definitiva, las situaciones de expulsión del canon artístico son mucho más complejas de lo que diferentes estudios han sugerido y los propios términos empleados no nos permiten abarcar toda la variabilidad fenomenológica que implica excluir a obras y autores del poder aurático del canon.

---

los marxistas, los lacanianos, y cualquier otro punto de vista divergente con la visión monolítica de Bloom). En definitiva, vio en la reclamación de espacios culturales una amenaza y sintió la necesidad de establecer una nómina con las mínimas concesiones posibles a quienes se oponía; por tanto, la simple inclusión de más autoras habría conllevado admitir que el errado era él y que había un trasfondo de razón en los puntos de vista que se enfrentaban al suyo. Quizá por todo esto, años más tarde, Bloom quiso distanciarse de su canon occidental y arguyó que el libro respondía al encargo directo del editor, desmontando su punto de vista de entonces y admitiendo subsidiariamente la necesidad de polisistemas canónicos: “The list was not my idea. It was the idea of the publisher, the editor, and my agents. I fought it. I finally gave up. I hated it. I did it off the top of my head. I left out a lot of things that should be there and I probably put in a couple of things that I now would like to kick out” (citado en *Vice*, 2008).

Por esta razón, hemos considerado necesario en el pasado plantear un término que pueda aglutinar todas las razones (externas e internas) que cierran el canon en términos binarios no marcados por interpretaciones sociocríticas (como los condicionantes de género, geografía, raza, religión, economía, etc.): lo inserto en el canon (lo canónico) y lo ajeno al canon (lo exocanónico)<sup>2</sup>. No en vano, ¿qué razones pueden darse para que Ríos, quien fue valorado por Carlos Fuentes como el autor “más inventivo y creativo de la lengua castellana” (Piñón, 2008), ocupe apenas los márgenes de nuestro canon?

Las estrategias de inscripción canónica construyen campos gravitatorios que atraen entidades similares: es decir, aquello que se convierte en *establishment* canónico genera *imitatio* y el propio canon recompensa la trayectoria continuista, lo que dificulta los movimientos disruptivos salvo si estos son lo suficientemente exitosos como para ser identificados como pilares de nuevos patrones estéticos y formales. El canon es, en su propia concepción, monolítico y carente de toda la sutileza de la pluralidad de corrientes y movimientos construyendo la ilusión de caminos rectos sin desviaciones ni otras rutas posibles.

La inventiva y creatividad destacadas en Ríos pueden encontrarse también en la literatura digital más actual de algunas de las destacadas autoras en nuestra lengua: Belén Gache, Cristina Rivera Garza y Tina Escaja, quienes han tenido que enfrentarse al doble prejuicio de la esfera cultural: la excentricidad tradicional apuntada por De Lauretis para las autoras, y el desprecio a las nuevas formas tradicionales de una vieja guardia literaria tecnófoba como autoras que han realizado una notable labor en el mundo digital. Es más: existe también el prejuicio de que las mujeres son poco diestras con el mundo informático<sup>3</sup>, por lo que su potencial exclusión es más

---

<sup>2</sup> Esta oposición binaria no pretende restar autoridad ni relevancia en modo alguno a estudios como los vinculados con la subalternidad o la excentricidad, sino estrictamente abrir el campo para no fragmentar el fenómeno de negación injusta de inscripción canónica con el ánimo último de favorecer el multiperspectivismo y favorecer la creación de puentes necesarios entre corrientes críticas.

<sup>3</sup> Los fuertes prejuicios sociales y los estereotipos de géneros y profesiones han lastrado la presencia femenina en las áreas de la tecnología, como evidenció la jornada de estudios *Mujer en la Tecnología* de 2016 celebrada por la Universidad de Málaga. La institución, y otras -nacionales e internacionales-

agudizada si cabe por los componentes de negación del espacio canónico tanto por los aspectos literario-artístico como por los tecnológico-informáticos de sus producciones.

Esto produce el choque de fuerzas: por un lado, una fuerza de impulso hacia los márgenes para alejar del centro, en este caso, a las autoras; por otro, procesos de renovación del constructo canónico para aproximarlas al centro de poder. Sin embargo, el aspecto más interesante es el que trasciende la confrontación directa para aprovechar la asistencia gravitatoria. Es decir, el tipo de maniobra que en astronáutica es empleada para aprovechar los propios campos gravitatorios de objetos celestes para acelerar o frenar el curso de los objetos que lanzamos al espacio influyendo en su trayectoria. Por tanto, se aprovechan enormes fuerzas ya en acción para convertirlas en un instrumento a nuestro favor mediante una cuidada e inteligente estrategia. Es así como se pueden establecer cánones alternativos, e incluso de mayor prestigio que el dominante, como en el caso de la novela experimental, con autores como Guillermo Cabrera Infante o Juan Goytisolo (Escandell, 2015: 10-11), que en última instancia son sobradamente reconocidos y sus figuras han sido prestigiadas pese a no responder a la lógica de mercado.

## 2. DE LO CENTRÍFUGO Y LO CENTRÍPETO

El peso del mercado es inherente al canon; más todavía cuanto más nos sumergimos en las dinámicas contemporáneas del mundo global y se asume “como un sistema social autónomo, que impregna de su lógica a otros campos o sistemas sociales” (Torre y Gutiérrez, 2005: 54). En el canon de Bloom hay una voluntad de ir contra el mercado, pues entre sus motivaciones declaradas y asumidas estuvo la defensa de los clásicos frente a las modas y dictámenes pasajeros (López, 2006: 81-82), pero esto ha tenido como consecuencia la capacitación de un discurso que cierra filas en torno a una concepción monolítica, sesgada e inamovible del

---

han ido potenciando en los últimos años las iniciativas para aumentar la presencia de mujeres en las titulaciones universitarias vinculadas con la tecnología. Estudios como el de Küsku *et al.* (2007) muestran que el problema es internacional y se traslada también al espacio empresarial.

valor literario: quienes niegan el multiculturalismo e incluso la importancia de otras tradiciones, movimientos y enfoques culturales se aferran con una lectura, quizá radicalizada, del canon bloomiano (Torrecilla y Urbina, 1996), del mismo modo que este a su vez fue una reacción extremista a las nuevas corrientes de pensamiento del último tercio del siglo XX. De hecho, lo cierto es que la instrumentalización del canon, pese a su planteamiento germinal, ha resultado en última instancia en una corriente igualmente mercantilista al entenderse que, como textos en el centro de poder, deben ser explotados.

Y es que, en cualquier caso, el modelo de Bloom escapó de su control y ha sido arma arrojada, politizada y descodificada, con lecturas que estaban marcadas por debates externos a lo meramente literario o cultural. En cualquier caso, se ha acentuado desde su aparición la estructura evidente de polisistemas que se detectaba entonces. Esto hace que cada centro de poder genere cada vez más masa y carga legitimadora (capaz, a su vez, de constituir espacios de producción de presencia y fuerzas de inscripción); sin embargo, debemos entender estos polisistemas no como fuerzas que se repelen entre sí, sino que orbitan organizando diferentes clústeres de afinidad que los cargan de mayor masa.

Se establecen de este modo relaciones entre sistemas afines que forman sus propios cánones; por ejemplo, el clúster desde la perspectiva de género, y sus sistemas pueden establecer principios de exclusión e inclusión de diferente grado a partir de ese punto común, como la teoría *queer* o la condición trans. Cada sistema canoniza obras y firmas concretas y excluye las que no se corresponden, y se armonizan (en diferente grado) en dichos clústeres. Movimientos sociales, corrientes críticas y estudios académicos respaldan sus planteamientos, de tal forma que entran en acción inercias externas que condicionan la capacidad de atracción de nuevos textos hacia los centros de los clústeres (por la aglutinación de rasgos grupales compatibles), y también la de exclusión hacia las periferias (por identificación de elementos diferenciales).

De ahí la *imitatio* que mencionábamos al principio, que tiene su reflejo en el deseo rupturista de estéticas y planteamientos con corrientes determinadas. Y es que debemos tener en consideración que el reconocimiento autoral de un canon, así como la exclusión de este, genera polarización ética. Ante el no reconocimiento

canónico hay quienes se sienten cómodos en la periferia y la marginalidad y hacen de ello parte de su identidad abrazando el exocanonismo como bandera; y hay quienes se sienten disconformes con su posicionamiento en la centralidad de una corriente o agrupación por su deseo de sentirse contra la corriente. Cómo no, también se produce ante el descentramiento el temor autoral de mirar al abismo de no crear una huella rastreable.

Luego así se produce la doble vertiente antes referida: si el canon (todo canon) fomenta continuismo y rechaza el cambio, por un lado, se genera la tendencia monolítica de la estructura canónica con la asimilación colectividad como efecto principal; y por otro la voluntad expresa de huir de esas estéticas para no acabar devorados por las fuerzas de los clústeres.

### 3. ASISTENCIA GRAVITACIONAL

En el espacio de la literatura digital se ha producido un doble prejuicio contra las autoras: por un lado, el prejuicio operativo general que ha ido favoreciendo de forma tradicional la mayor y más dominante inscripción de autores masculinos, incluso en la era contemporánea; por otro, los diferentes prejuicios hacia las mujeres en el sector tecnológico, que las considera a ellas menos hábiles con el mundo informático.

Si consideramos, pese a las limitaciones y sesgos, que los volúmenes *Electronic Literature Collection* organizados por la *Electronic Literature Organization*<sup>4</sup> para la preservación de obras literarias digitales, son un acto canónico de primer orden (toda preservación textual lo es, y más cuando se produce indudablemente comisariado y selección desde la esfera académica), nos encontramos con los siguientes datos: en la primera antología (2006) de un total de sesenta obras, veinticuatro han sido creadas al menos por una mujer en su equipo o por una mujer de forma individual. Si nos centramos en la más reciente, publicada en 2016<sup>5</sup>, dentro de la

---

<sup>4</sup> Estas compilaciones se han ido recogiendo en la siguiente web: <http://collection.eliterature.org/>.

<sup>5</sup> Debe tenerse en consideración que en las anteriores hubo un enfoque anglófono prevalente. La primera antología recoge exclusivamente textos en inglés, ignorando el resto del mundo; sin embargo, etiqueta las obras incluyendo el sexo de quienes las crearon (entre otros aspectos). La segunda antología, de 2011, hizo

literatura digital en español se recogen dieciséis obras y siete de ellas han sido creadas por mujeres o hay mujeres en sus nóminas colectivas<sup>6</sup>. Entre las autoras presentes están Tina Escaja, Belén Gache, Ana María Uribe y Karen Villeda. Todas ellas, por supuesto, muestran por la esencia propia de sus obras un claro dominio de la vertiente más tecnológica; es más, muchas de ellas han sido pioneras absolutas en la escritura digital, como Belén Gache con los *WordToys* (1996), Ana María Uribe con sus *Tipoemas* y *Anipoemas* (1997), y Tina Escaja con *VeloCity* (2000), todas ellas obras de finales del siglo XX y por tanto gestadas antes de la gran eclosión digital de principios del XXI: como referencia, Google se fundó en 1998 y la Wikipedia no dio sus primeros pasos hasta el inicio del siglo, el 15 de enero de 2001.

Debe tenerse en consideración que no todas estas escritoras inician su andadura creativa en el espacio de la red y que la aparición de sus textos digitales había estado precedida en varios casos por obras tradicionales del paradigma libresco, y en otros ha abierto una carrera en ese formato. En el caso de la autora española Edith Checa, su novela hipertextual *Como el cielo los ojos* aparece en 1995 y a partir de ahí se consolida definitivamente su trayectoria en literatura impresa.

Así pues, estas autoras han orbitado con naturalidad hacia la escritura digital con el ánimo experimental y de exploración de nuevas posibilidades creativas que ha caracterizado en buena medida a la producción literaria de este paradigma electrónico y lo han hecho con obras que han mostrado un grado de

---

un notable esfuerzo para introducir algunas obras en otros idiomas. Sin embargo, la primera que resulta proporcionada y auténticamente plurilingüe (con doce idiomas diferentes, pese al predominio anglófono) es la ELC3 de 2016.

<sup>6</sup> Es evidente que no se alcanza una paridad, y en buena medida podemos asumir que no se ha hecho un esfuerzo consciente por perseguirla, pues no se da en todas las lenguas recogidas en la compilación. Esto nos lleva a pensar que de forma orgánica su presencia en la colección refleja el carácter innovador y pionero de las autoras seleccionadas. Así, si bien no están todas las que podrían estar, su presencia es del todo indiscutible y no puede, ni debe, ser puesta en duda: todas ellas tienen méritos más que suficientes y, de hecho, varias de ellas han sido lo suficientemente pioneras como para considera injusto sin paliativos que no fueran integradas en las compilaciones previas. Esto sugiere, por tanto, que su sexo ha hecho que no fueran consideradas con el rigor necesario por los equipos de las compilaciones previas.

complejidad formal que no es distinguible, como era de esperar, de la hecha por hombres.

Esto nos permite afirmar que las escritoras no han visto necesariamente en este espacio la oportunidad de aproximación o formación de un sistema canónico propio y que no ha habido, por tanto, una explotación interesada hacia la inscripción, quizá en primer lugar porque en ese momento (finales del siglo pasado) la literatura digital era, en muchos sentidos, completamente ajena a los espacios de poder. De hecho, todavía hoy sigue siendo considerada como marginal, una rareza, o de escaso valor literario. En el caso de las autoras, se materializaba, por tanto, ese doble prejuicio antes señalado y un tercero: el de la baja calidad literaria de aquello que no estaba impreso por el mero hecho de no estarlo.

Teniendo en consideración esos factores, resulta más plausible valorar que, en todo caso, el exocanonismo inherente a la escritura digital (y más si esta está escrita en cualquier lengua que no fuera el inglés) pudo ser valorado como un aspecto positivo. Las autoras digitales han explorado vías creativas diferenciadas que han formado, en última instancia, un sistema propio dentro del clúster canónico – quizá incipiente, quizá ya en fase de consolidación – de la escritura electrónica: el de las autoras en lengua española. Dentro de este componente fundamental, lo cierto es que sus textos fluctúan entre todo tipo de propuestas estéticas y literarias, aunque fundamentalmente en los frentes poético y narrativo. Su producción varía entre la construcción de herramientas para la conceptualización de su idea, lo que conlleva dominio de las herramientas de programación y diseño (como con Belén Gache), hasta escrituras en la blogosfera o las redes sociales (como Cristina Rivera Garza), pero siempre con el ánimo de explorar los límites de los géneros y la maleabilidad del concepto de lo literario en su mediación tecnológica.

Debemos valorar que son varias de ellas quienes lo han hecho desde una posición académica – Escaja, Rivera Garza, Gache, Checa, y otras, son o han sido profesoras universitarias, o se han situado en esferas muy próximas al contexto universitario – y han producido también múltiples textos teóricos en torno a la escritura digital. Esto es un rasgo paralelo al comportamiento de muchos autores de escritura digital, que también han desarrollado una vertiente teórica, como en el caso de Hernán Casciari, Eugenio Tisselli o Doménico Chiappe.

#### 4. CONCLUSIONES

El exocanonismo, como el auge de lo canónico-academicista, conlleva irremediabilmente a la profundización en los polisistemas y clústeres. Estar fuera del canon constituye, en sí mismo, un proceso de inscripción y en la taxonomización absoluta que persigue etiquetar todo, quedar fuera de una marca concreta es solo la capacitación para recibir otra.

Esto no implica la equidistancia de los diferentes cánones, pues algunos están evidentemente privilegiados y mantienen una posición hegemónica definida – como el occidental y, dentro de este, el anglófono europeísta –, lo que justifica y refuerza la formación de clústeres ajenos a este que, sin embargo, no pueden sino orbitar a su alrededor. Y cada uno de ellos genera fuerzas de atracción y repulsión hacia y desde sus centros para constituir modelos que ayuden a consensuar sus propias taxonomizaciones.

Ese canon dominante es una mirada conservadora que ha dejado poco espacio a las autoras en cualquiera lengua. Estas han estado particularmente marginadas de la inscripción dominante si, además, han sido disruptivas o si sus usos sociales no han sido aceptados en la moral conservadora.

Puesto que ese conservadurismo es inherente al punto de vista hegemónico, la exclusión afecta en especial a los procesos creativos innovadores y un cambio de paradigma desde el papel hasta la pantalla solo podía reforzar más la mirada desconfiada de los defensores a ultranza del viejo canon, e incluso de viejos cánones con cierto respaldo subalterno.

Así pues, las autoras digitales en español han sido marginadas desde múltiples puntos de vista y han quedado en la periferia no solo del canon más tradicionalista, sino también de aquellos que pretendían situar en los arrabales de los centros de poder la lectoescritura digital. Todo ello pese a haber estado desde el principio en estas corrientes creativas y haber capitalizado, de hecho, corrientes pioneras desde un punto de vista global.

Pero en su propia obra ha estado, como sin duda debe ser, su acción principal de inscripción. Podemos afirmar que su situación exocanónica deriva de su propia esencia creativa y de quiénes son fuera de la red, esto es, del hecho de que sean mujeres como acentuador de su expulsión hacia los márgenes; y, sin embargo,

es también la clave fundamental de su reinscripción, primero a través de la definición de un sistema propio en el clúster de lo digital y finalmente mediante la integración plena en el canon propio y pleno, por derecho propio, de la literatura electrónica.

La constitución del espacio propio es necesario, como evolución natural de la necesaria declaración de independencia plena, pero lo es más si cabe la posterior restitución del espacio legitimador pleno, en un clúster donde los factores externos (esto es, impropios de la obra en sí misma) sean irrelevantes.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bloom, H. (1994). *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. San Diego: Harcourt.
- Escandell Montiel, D. (2015). Prado sin Ríos: espacios en el canon metaliterario de la narrativa de la memoria. *Ogigia*, 21, pp. 5-24.
- Gramsci, A. (1975). *Quaderni del carcere*. Turín: Giulio Einaudi Editore.
- Küsku, F. et al. (2007) Against the Tide: Gendered Prejudice and Disadvantage in Engineering. *Gender, Work & Organization* 13(2), pp. 109-129.
- Lauretis, T. de (1993). Sujetos excéntricos: la teoría feminista y la conciencia histórica. En M. C. Cangiano y L. DuBois (comps.), *De mujer a género, teoría, interpretación y práctica feministas en las ciencias sociales* (pp. 73-113). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- López de Abiada, J. M. (2006). Presentación del dossier “Pensar el canon literario. Teoría y ejercicio crítico”. *Iberoamericana*, 22, pp. 81-86.
- Piñón, A. (2008). La era Ríos. Recuperado de [http://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id\\_desplegado=14829](http://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id_desplegado=14829) [Fecha de consulta: 22/07/2019].
- Said, E. (1979). *Orientalism*. Nueva York: Vintage Books.
- Torre, R. de la y Gutiérrez Zúñiga, C. (2005). La lógica del mercado y la lógica de la creencia en la creación de mercancías simbólicas. *Desacatos*, 18, pp. 53-70.

- Torrecilla, A. y Urbina, P. A. (1996). El canon sesgado de Harold Bloom. Recuperado de <https://www.aceprensa.com/articles/el-canon-sesgado-de-harold-bloom/> [Fecha de consulta: 22/07/2019].
- Vice* (2008). Harold Bloom. Recuperado de [https://web.archive.org/web/20181116024248/https://www.vice.com/en\\_us/article/4w4dk3/harold-bloom-431-v15n12](https://web.archive.org/web/20181116024248/https://www.vice.com/en_us/article/4w4dk3/harold-bloom-431-v15n12) [Fecha de consulta: 22/07/2019].

**GRACIELA HIERRO Y OTRAS MUJERES  
QUE SE ATREVEN A CONTAR SUS HISTORIAS  
GRACIELA HIERRO AND OTHER WOMEN  
WHO DARE TO TELL THEIR HISTORIES**

Lilia GRANILLO VÁZQUEZ y Liliana FORT

*Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México*

**RESUMEN**

Poco antes de morir, Graciela Hierro Perezcastro escribió *Gracias a la vida*, y se atrevió a contar su historia: el tránsito de una *madresposa* hacia la liberación del placer. De manera posthuma, esta pionera de la ética feminista recibió el *Premio DEMAC, Para mujeres que se atreven a contar su historia*. ¿Para qué atrevernos a contar nuestras historias? Esta indagación responde esa pregunta y sitúa el valor epistemológico feminista de los Premios DEMAC y las acciones afirmativas de las mujeres que están detrás de estas escrituras autobiográficas y exocanónicas.

**Palabras clave:** Graciela Hierro, Amparo Espinosa Rugarcia, DEMAC, autobiografías, exocanónicas.

**ABSTRACT**

Shortly before dying, Graciela Hierro Pérezcastro wrote *Gracias a la vida*, and she dared to tell her history: the transit of a mother and a wife towards the liberation of feminine pleasure. Her autobiography was published in a posthuma way. The pioneer of ethical feminism received the *DEMAC award*. *Why shall we dare to tell our histories?* This inquiry answers that question and ubicates the DEMAC Awards among Feminist Epistemological values, but also explains the ceaseless affirmative actions of the women behind those Awards promoting autobiographic and exocanonic women writings.

**Keywords:** Graciela Hierro, Amparo Espinosa Rugarcia, DEMAC, autobiography, exocanonic women.

## 1. ATREVERSE A CONTAR SU HISTORIA

La toma de conciencia de la opresión femenina alcanza su dimensión ética, cuando hace su aparición explícita un rasgo de carácter en la personalidad femenina que desde tiempos inmemoriales fue deseable que estuviera ausente: *la acometividad* entendida en el sentido de “valentía, osadía para emprender una cosa y arrostrar sus dificultades” (Hierro, 1985: 113).

Hace más de 25 años que la organización Documentación y Estudios de Mujeres, Asociación Civil, favorece el atrevimiento, la acometividad de mujeres que se atreven a contar sus historias. “Memorial de agravios” según Celia Amorós, o “discurso de vindicación”, según Cristina Sánchez (en De las Heras, 2009: 47), reivindicación de género, catarsis existencial, la vocación de DEMAC se decanta hacia la auto-narrativa de mujeres, claramente *exocanónicas*. Desde 1990, sostiene un concurso al cual han respondido un millar de mujeres de Iberoamérica, sea con escritos autobiográficos, confesionales, indiscretos, desafiantes, sea con participación en talleres y grupos de trabajo, con la clara intención de favorecer “discursos de vindicación”:

En DEMAC rescatamos y difundimos historias de mujeres. Proporcionamos distintos tipos de talleres de escritura autobiográfica y a través de concursos otorgamos premios para mujeres que se atreven a contar su historia. Publicamos los textos premiados y los distribuimos en librerías y ferias del libro. Promocionamos los títulos de Editorial DEMAC en presentaciones de libros. Al difundir virtualmente en este sitio los testimonios autobiográficos de las mujeres, buscamos que trasciendan sus esfuerzos de vida y que sus experiencias propicien cambios en la sociedad (2019: 1).

Para la Epistemología Feminista, en un memorial de agravios suele estar ausente la intención de transformar las relaciones entre hombres y mujeres, de ser ciudadanas cabales, disponer de bienes y cuerpos. Es una lista de quejas, dolores, denuncias... Un paso más en *la causa de las mujeres* lo da el discurso de vindicación. Se usa la lista de agravios para reivindicar al género femenino mediante argumentación y evidencia de la dignidad humana, la

autonomía moral, el derecho a ser libres. Lo ideal es abatir el sometimiento, la sumisión al patriarcado, la desigualdad entre los géneros para el cambio social que empodera, y la construcción identitaria que dignifica.

Re-escribir la historia de las mujeres para insertarla en la Historia de la humanidad se ha convertido en una obligación de género, tarea que puede ser gozosa, premiada. Es un proceso interno, de toma de conciencia: ¿Dónde están mis antepasadas, cuál es mi genealogía? El patriarcado, el machismo y la Historia del Hombre nos degradan preguntando: ¿Qué han hecho las mujeres como grupo social en los últimos tiempos?; ¿qué hicieron en la prehistoria... en la historia, en la post historia?; ¿dónde están los archivos, registros, enciclopedias de la vida y las contribuciones, los méritos femeninos? Hoy, el Feminismo<sup>1</sup> atraviesa el memorial de agravios para impulsar el discurso de vindicación:

El punto de partida, como han señalado las teóricas feministas, es el redescubrimiento de la historia de las mujeres, de nuestra situación, de nuestras reivindicaciones y de nuestros logros porque para erradicar el sistema de subordinación que nos subyuga, el primer paso es tomar conciencia de cómo se produce y cómo nos afecta para, posteriormente, definir una estrategia de actuación.

Por eso, porque es parte del proceso de concienciación, es preciso tener presente el pensamiento feminista. Además, en palabras de Alda Facio y Lorena Fries, “el feminismo es un rico instrumento para llenar de contenidos más democráticos los valores que podríamos querer preservar. Es decir, conociendo el pensamiento feminista, podríamos mantener – dándoles otro contenido – los principios e instituciones que el mismo Derecho nos ha enseñado a valorar para así poder lograr más justicia y armonía en nuestras sociedades” (De las Heras, 2009: 46).

De acuerdo con declaraciones de la Organización de las Naciones Unidas, las historias de las mujeres deben ser relatadas y han de ser escuchadas al participar en procesos de seguridad,

---

<sup>1</sup> Feminismo con mayúscula engloba los diferentes tipos de feminismos: académico, regional (francés, español, estadounidense), blanco, negro, de originarias, católicas, musulmanas, y “el largo etcétera feminista” (Montero, 2015: s.p.; Arribas, 2016: 3).

seguridad para una misma y para la comunidad. Construir la ciudadanía y la paz, educar para la paz, es un imperativo en la época en que se agudiza la violencia contra las mujeres, sea en feminicidios, violaciones o trata y desaparición de personas. “Las historias de las mujeres han de ser oídas y sus ideas tomadas en cuenta a la hora de las decisiones” resumió la *Declaración Mundial sobre la Educación Superior en el siglo XXI: Visión y Acción* (1999).

El epíteto “Mujeres liberando historias autobiográficas” acompaña el portal donde está la convocatoria para el concurso PREMIOS DEMAC 2019-2020, seguido de la invitación “Para mujeres que se atreven a pensar y a proponer. Mexicanas al grito de ¡YA BASTA!”<sup>2</sup>. Hay que responder desde la propia experiencia o pensamiento la pregunta “¿Qué debemos, podemos hacer y exigir las mujeres ante la avalancha de feminicidios y cualquier otra forma de violencia hacia las mujeres? Piensa, opina y propón”.

Además de ofrecer talleres para escribir la autobiografía, en escuelas, hospitales, cárceles, DEMAC, en su editorial y a través de su directora, Amparo Espinosa Rugarcía, psicóloga, también escritora, otorga un premio en efectivo a las ganadoras. La gestión de autonarrativas exocanónicas y de escritoras en los márgenes suma ya varios cientos de publicaciones, dignas de ser estudiadas como expresiones de la subalternidad, de sujetos excéntricos, de la otredad. Es una escuela de enseñanza a distancia con guías y manuales: “[...] urge escribir nuestras vidas” (Medina, 2013: 9): “Esta guía sigue el impulso de la princesa Ameyhale. Es la princesa que le robó la escritura al Dios del Viento porque sólo los hombres tenían acceso a las letras” (Suárez, 2017: 11).

En 2000, con las organizaciones Conciencia Latinoamericana y Católicas por el Derecho a decidir, DEMAC convocó a escribir historias personales sobre la experiencia de pecado. Se atrevieron más de 100 mujeres de Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia Cuba Nicaragua, Perú, Uruguay, Venezuela y México. Tras publicar el primer premio, la Fundación integró un volumen con 9 autobiografías que merecieron mención honorífica. Algunos títulos revelan lo exocanónico de las autorrepresentaciones: *Milagros del*

---

<sup>2</sup> Grito de protesta social en México contra los feminicidios.

*pozo místico; Yo, Pecadora; Mariposas en cautiverio; Placeres secretos; Quien ama el pecado, muere en el pecado:*

Sus autoras, cada una desde su muy particular perspectiva y emotividad, nos transmiten como lo expresa sintéticamente una de ellas: “La historia de mis miedos y mis culpas, de mis pecados y contradicciones, de mis errores, y mis aciertos; de mi lucha incansable por discernir entre lo bueno de lo malo; entre lo místico del éxtasis y la confusión de la locura; entre los brazos suaves de un hombre y la sagacidad certera de la mujer” (Aguilar, *et al.*, 2001: s.p.).

El discurso de la Fundadora y directora de DEMAC, en la entrega de premios del Concurso Iberoamericano de Ensayo 2014, establece sin dudas la filiación liberacionista, emancipadora en sus invitaciones. Amparo firma las preguntas nada retóricas que esos ensayos respondieron: “¿Por qué sigo siendo católica? La Iglesia católica no nos reconoce a las mujeres la autoridad moral para tomar decisiones, ni nos permite ser sacerdotes: ¿por qué sigues siendo católica? ¿qué nos mantiene en la Iglesia?”. Las respuestas fueron más allá de alguna de las olas de alguno de los feminismos con historias, cada vez más atrevidas dotadas de sororidad:

Muchas católicas se hacen estas preguntas continuamente, mientras que otras ya no, porque han abandonado la Iglesia, y otras más han redefinido su filiación a las enseñanzas de Jesús con un traje a la medida... México ha sido tradicionalmente un país con este credo y, además, autoritario. Un buen número de mujeres no se atreven a poner en tela de juicio ni los detalles más nimios de su religión. De ahí la pertinencia del tema del concurso: ¿por qué sigo siendo católica si la Iglesia nos trata tan mal a las mujeres? (Espinosa, 2015: 3).

La biblioteca digital DEMAC guarda medio millar de historias atrevidas, cada vez más atrevidas, desafiantes, insumisas: esposas; hijas; amas de casa; amantes; enfermas; monjas; guerrilleras; presas; locas y melancólicas; ancianas, adolescentes, de todas. Las autoficciones o autobiografías, algunos ensayos e investigaciones académicas responden a los planteamientos feministas tanto como

a la necesidad de trascender la condición poscolonial – la mujer para otros – y alcanzar la autonomía.

Graciela Hierro, autora de la primera ética feminista, clásica de la filosofía en Iberoamérica, ganó el certamen 1999-2000 con el título *Gracias a la vida*. Su autorrepresentación revela el proceso de liberación de una mujer sometida por el patriarcado, domesticidad asumida, incluida la restricción a hablar en público sobre la familia, la sexualidad, los amores y el placer femenino. Mediante la educación ilustrada llegó a ser reconocida y premiada internacionalmente, y más importante fundamentó con sus pensamientos y sus acciones la liberación sexual, orgásmica, del clítoris en México y en Iberoamérica.

## 2. LA DINÁMICA NOCIÓN DE GÉNERO Y LA IMPRESCINDIBLE

Se ha logrado la sumisión de la mujer mediante controles culturales que la destinan a la procreación a través de la supresión del impulso sexual femenino y de su capacidad orgásmica. La mujer no asume su sexualidad como la culminación del deseo sexual o como el deseo de tener hijos, sino que depende de la sexualidad masculina y es usada por su pareja ya sea como objeto sexual, sujetándola al deseo de placer, o como madre, respondiendo a la exigencia de perpetuación de la especie (Hierro, 1990: 15).

La filósofa que escribió lo anterior nació en una familia de la clase media, en la Ciudad de México, en 1928, cuando la categoría central aplicable a la condición femenina era la de *ser para otro*.

Hija única entre cuatro hermanos, deseaba ser médica, pero sometida al yugo paterno, se conformó con estudiar *Comercio*, y ser secretaria. Escuchaba a su padre decir que la mejor herencia era la educación, pero para sus hermanos. Para ella, mejor el matrimonio. Una primera vez se casó con un marido guapo, rico, trabajado y se quedó en casa, teniendo hijos, pero solo por un tiempo. Se puso a estudiar, se volvió académica, cambió el sometimiento por la libertad, se liberó ella misma y a miles de universitarias. Murió en México en 2003, después de haber recorrido el mundo y ser reconocida internacionalmente como filósofa y pedagoga. “Imprescindible”, según publica el Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM, es su obra en *la Historia de la Filosofía*

*Mexicana*: “imprescindible dentro de la historia intelectual del siglo XX” (Méndez Aguirre, 2003: 289). Casada y con hijos, comenzó su emancipación: dejó de ser “La esfinge”, la estatua que no habla y sólo solo observa, como se autonombra (Hierro, 1999-2000: 5).

Inició el trabajo con la descripción somera de la situación de las mujeres, la cual se engloba en la categoría del “ser para otro” puesto que se le impone la conciencia masculina, la cual le impide “ser para sí”, condición necesaria para alcanzar la categoría moral de persona (Hierro, 1990: 8).

En la *Enciclopedia Electrónica de la Filosofía Mexicana* consta que tenía más de 50 años cuando insistió en que en el Tercer Congreso de Filosofía en Puebla (1979), debía sustentarse una Mesa, donde se cuestionará el esencialismo: “¿Existe la naturaleza femenina?”. En 1985 pudo publicar el compendio *La naturaleza femenina*.

Sus obras fundamentales en el campo de la ética representan su propia trayectoria intelectual, la primera de ellas fue su tesis de maestría publicada con el título *Ética de la libertad* donde hace patente su preocupación en torno a la enseñanza de esta disciplina en la Escuela Nacional Preparatoria. En ella plantea la idea ya enunciada de centrar la enseñanza en los intereses y los problemas específicos de los propios alumnos, con el fin de que la ética no se convierta en letra muerta sino en una reflexión sobre los problemas morales y en praxis existencial.

Las ideas de Simone de Beauvoir la guiaron a pensar sobre la condición femenina desde la perspectiva del existencialismo, esto unido al estudio del utilitarismo hedonista propuesto por el filósofo inglés John S. Mill la llevó a escribir su tesis de doctorado: *El utilitarismo y la condición femenina*. Publicada en 1985 con el título *Ética y feminismo*, analiza el problema ético de la exclusión de las mujeres en los regímenes patriarcales (García, 2016 :3).

El discurso vindicativo de Graciela Hierro constituye la razón ilustrada del derecho al placer. En 1990, con la primera reimpresión de su *Ética y feminismo*, funda la Asociación Filosófica Feminista que sustentará el establecimiento en la UNAM del Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG). Para 2001 se atreve a publicar *La ética del placer*, continuación de su discurso del

utilitarismo hedonista a favor de las mujeres, desde los estudios de género: “A mi parecer, el patriarcado no es inevitable, puesto que es una forma histórica, y como tal, superable” (Hierro, 1990: 38).

Se basa en las éticas clásicas, la filosofía analítica y los postulados de la posmodernidad para examinar la condición femenina junto con las dobles morales sexuales en las sociedades patriarcales. La condición femenina reduce a las mujeres a seres para otros y se ven sometidas a opresión, inferiorización, control y uso. Esa situación ni responde a una naturaleza femenina ni beneficia a la humana. Las mujeres han sido restringidas históricamente para sólo reproducir la especie en detrimento de otras potencialidades. La hegemonía masculina se consolida con la división sexual del trabajo y se perpetúa a través de una doble moral y educación. Toda mujer tiene, como cualquier ser humano, la posibilidad ontológica de trascendencia, pero se descubre en un mundo donde los hombres le imponen una forma de asumir su propia vida. La Historia del Hombre destina a las mujeres a una inmanencia que nunca puede ser trascendida. Hay otra conciencia, la masculina, que se le impone como esencial y soberana y le impide ser “para sí”, y alcanzar la condición propiamente humana (Hierro, 1990: 11) Con Simone de Beauvoir explica que “ser para el otro” se manifiesta concretamente en la mujer a través de su situación de inferiorización, control y uso. Los mitos del patriarcado, como la debilidad, *los privilegios femeninos* y el trato masculino *galante*, le impiden la propia trascendencia en las generaciones futuras.

Hay mujeres que se constituyen en el baluarte de la ideología que mantiene la condición de su opresión. En ellas se fomentan los rasgos de la pasividad, la ignorancia, la docilidad, la pureza y la ineficacia, que son adecuados al poder patriarcal. En esta inferiorización, control y uso, se manifiesta el personaje femenino, tanto el más devaluado; la prostituta, como el más positivo: la madre; dos imágenes que dividen a la mujer socialmente. Las madres son llamadas “decentes” y se les obliga a conformarse al modelo valioso, bajo la amenaza de perder sus “privilegios”, por ejemplo ser mantenidas por el hombre. Por ignorancia y sometimiento algunas mujeres, la mayoría, “se convierte en el principal defensor y transmisor de la ideología patriarcal” (Hierro, 1990: 16).

La cultura hegemónica patriarcal inferioriza a las mujeres, al tomar algunos datos biológicos de la función de procreadora. La

humanidad es una especie animal, y su fin último es la perpetuación de la especie, pero esto no significa que todas las mujeres estén obligadas a reproducirse. La conservación de la especie requiere del control natal, la educación igualitaria entre las y los jóvenes para conservar las generaciones. El proyecto de maternidad como único proyecto de vida, es el más pobre que existe.

Se somete a la mujer mediante controles culturales que la destinan a la procreación a través de la supresión del impulso sexual femenino y de su capacidad orgásmica (Hierro, 1990: 15). La mujer no asume su sexualidad como la culminación del deseo sexual ni del deseo de tener hijos, sino que depende de la sexualidad masculina. La pareja masculina la usa, ya sea como objeto sexual, sujetando deseo, placer; o como madre, con la exigencia de perpetuar la especie, de cargar con los hijos de él. La sujeción de la sexualidad somete la vida emocional e intelectual femenina. Se mantiene a las mujeres fuera del mercado de trabajo productivo; reducidas al papel de “compradoras de cosas” y encargadas de la economía doméstica: mano de obra para el trabajo doméstico gratuito. Las mujeres no forman una clase socioeconómica, pertenecen a la de su marido.

La opresión femenina obedece a factores culturales, no a factores biológicos, como argumenta el patriarcalismo que oprime a las mujeres controlando su sexualidad. Otro factor de inferiorización es la debilidad física y los avatares biológicos de la genitalidad. La biología no determina la función procreadora de las mujeres, esta es la malsana interpretación patriarcal de la ley biológica. Se insiste en el instinto maternal para forzar a las mujeres a la reproducción. Sin embargo, se omite el instinto de vida, que llevaría a las mujeres a negarse a reproducirse, pues no existen las condiciones de trascendencia para ellas o los hijos.

La cultura patriarcal desalienta el desarrollo intelectual de las mujeres y conforma el comportamiento y las actitudes asimétricamente. Los hombres han justificado la opresión por la diferencia no sólo física y reproductiva, sino intelectual. Desde que surge la necesidad en los hombres de poseer la garantía de una descendencia legítima a la cual heredar sus bienes, el control estricto de la sexualidad femenina se ejerce institucionalizando el matrimonio monogámico. Como la capacidad reproductiva de las mujeres ha sido siempre urgentemente requerida por la sociedad,

el Estado ha ejercido control sobre el cuerpo femenino. Es por esta situación que las mujeres han centrado su existencia más en el amor, en ideas románticas, que en la creación de la cultura (Hierro, 1990: 24).

El sistema patriarcal requiere de una prole numerosa que garantice la economía y la paternidad legítima. La necesidad económica del sistema obligó a los hombres a imponer restricciones a la sexualidad femenina, y a las mujeres a soportarlas en nombre de la monogamia: civilización centrada en los hombres. El patriarcado institucionaliza la prostitución que garantiza el uso de las mujeres exclusivamente como objetos sexuales; institucionalización de la fuerza masculina. El objetivo es un control total sobre la vida individual de sus miembros mediante la familia patriarcal monogámica, forma social que completa el control del Estado sobre los hombres y las mujeres en la vida personal. Así la familia, la sociedad y el Estado, son las tres entidades interrelacionan desde el patriarcado para el control social. “No nacemos mujeres y hombres, la sociedad nos convierte en mujeres y hombres” (Hierro, 1990: 35), se nos forma una identidad de acuerdo con lo que cada cultura determina moralmente deseable para los hombres y las mujeres en cada época histórica, clase socioeconómica y ciclo de vida.

La categoría analítica *género* se sustenta en una valoración moral. Los estudios de género reconocen la diferenciación al sostener que *ser mujer* o *ser hombre* es una construcción sociocultural impuesta. Se dan variadas formas de ser hombre y de ser mujer, pero en todas ellas, hasta la segunda mitad del siglo XX, se ha impuesto la sanción de la visión masculina que clasifica y divide a las mujeres en ser madres o prostitutas. Las y los que no se someten a la imposición, se vuelven *sujetos excéntricos*, *exocanónicos*<sup>3</sup>.

Es necesario un cambio en la vida cotidiana, alrededor de las instituciones dogmáticas del matrimonio, la filiación, las herencias, posesiones, propiedades, la libertad. Se trata de resignificar las figuras sociales que tradicionalmente se han mostrado como

---

<sup>3</sup> Otra universitaria, Marcela Lagarde, antropóloga, colega y amiga de Hierro, publicará también en 1990 su tesis de doctorado, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Precisamente DEMAC invita a esas cautivas a atreverse.

*esenciales* para actuar y cuidar el futuro. Y de resignificar los términos universales que tratan la subordinación del matrimonio monogámico para *identificar* a todos y todas por su sumisión. Lo masculino y lo femenino son construcciones de identidades sociales, sobre seres que tienen instintos, disposiciones, características anatómicas y patrones de conducta propias, personales. La ética feminista trasciende esta circunstancia y rechaza el dualismo moral en todas las relaciones eróticas (Hierro, 1990: 178). Se debe expresar la individualidad de la creación en una biografía reflexionada, sin ser parte del proyecto patriarcal que predica falsos igualitarismos.

Graciela es una iluminada: acude al conocimiento para construir su teoría y se adelanta a su época, o mejor, sustenta las corrientes constitucionalistas del Tercer Milenio que enfatizan aunque las personas en los hechos somos diferentes, el principio jurídico es la igualdad. Todas y todos debemos llegar a gozar los mismos derechos y libertades. Recorre la filosofía clásica para proponer con Kant que la ilustración moderna supuso el “uso público de la razón” que superara las inclinaciones al poder para identificarse en el reino de los fines: cada época debe tener una abierta discusión y evaluarse con base en la utilidad social y la justicia concomitante (Hierro, 1990: 93).

El patriarcado tiene miedo al cuerpo y a sus deseos; urge la reconstrucción social de algunos conocimientos de la biología que intentan justificar posiciones de dominio. Graciela llama a informarse constantemente, a estar alerta a las ciencias para criticar las creencias del llamado *sentido común*, acerca de la sexualidad, mitos como el de las mujeres propiedad de los hombres, la sexualidad daña a las mujeres, el impulso sexual masculino es incontrolable. Ello evitará el desorden y autodestrucción al que nos lleva el patriarcalismo, cuando se ciega al valor de nuestros cuerpos.

Cada vez más atrevida, dirá que los antecedentes de la ética sexual, feminista, se encuentran en el clítoris: cuando aparece en el cuerpo, inicia la posibilidad del placer sexual para las hembras humanas. Es ridículo que la moralidad sexual vigente plantee códigos de conducta desarrollados desde visiones precientíficas de la anatomía y la fisiología de la reproducción, utilizando modelos obsoletos de la persona y las relaciones entre los géneros (Hierro, 1997: 174).

### 3. LAS MUJERES COMO DUEÑAS DE SU CUERPO, DE SU CLÍTORIS Y DE SU VIDA

No se trata de “elegir entre un juego de imágenes que se le presentan: la deseable madrepasa o la indeseable Eva disidente, mujer sola. Siempre bajo la mirada de los hombres que la desean y de las mujeres que la juzgan” (Hierro, 1999-2000: 68).

Una vida reflexionada es la de Graciela, que celebra la educación femenina ilustrada, de la primera ola feminista y la conquista del sufragio; se desarrolla en la segunda para la recuperación del cuerpo, el placer femenino y se establece en la que conquista áreas de trascendencia metafísica, lo inmaterial, lo espiritual: el comportamiento ético que brinda la conciencia de los derechos a ser persona para todas (Siegel, 2008). Su autobiografía es la historia de su liberación hacia una construcción ética del placer, amparada en la dinámica noción de género que le permite dinamizar su existencia con base en procedimientos razonados, lógicos, sobre el interés de las mujeres, sobre nuestro bien.

Se autorrepresenta como hija de familia que se casó y pasó a ser dama de sociedad: complació a sus padres que pensaban que el matrimonio era la mejor opción, la única por ser mujer. Pero se permitió vivir múltiples personajes. Se preguntaba: si no eres dueña de tu cuerpo, ¿de qué eres dueña? ¿Cómo podrás ser persona si no decides tu vida sexual, de género? Hay diccionarios y enciclopedias, archivos completos de los logros masculinos depósitos culturales, museos (por ejemplo el *Musée de l'Homme*, Museo del Hombre, en París)<sup>4</sup>.

Su primera suegra la alentó a estudiar en la Universidad Femenina. Pronto se integró al sistema de la UNAM, para seguir la Licenciatura, Maestría y Doctorado en la Facultad de Filosofía y Letras. Comenzó por enseñar lógica y ética en el bachillerato (preuniversitario) en 1966, y luego en su propia Facultad, donde impartió filosofía y filosofía de la educación desde 1972. Desde 1975 fue titular de la materia de ética. En la mitad de su vida, emprendió diversas responsabilidades: *miembro par* de la Comisión

---

<sup>4</sup> Sigue sin convencer la decisión de la Filosofía de prescribir que el término *Hombre*, con H mayúscula, designe a la humanidad, a hombres y mujeres.

Nacional de Evaluación de la Educación Superior, investigadora nacional del Sistema Nacional de Investigadores (CONACYT). Recibió diversos premios en México y en el extranjero, destacan los de la Universidad de Chile en 1998, el María Lavalle Urbina de México en 2000, y el Premio DEMAC 1999-2000.

La madre de su primer marido, Óscar, descrito como el guapo, inteligente, elegante y millonario, la instó a estudiar. La educación superior transformó el sometimiento patriarcal: de la Universidad Femenina, tolerada por ser un claustro de mujeres, pasó al Gran Teatro del Mundo, a la Universidad Nacional Autónoma de México. Elegiría grandes maestras y maestros – uno de ellos apoyó, con amor erótico su liberación orgásmica – y al terminar la licenciatura, hacia 1960, recibió una beca y un trabajo de maestra: pidió el divorcio. Con trabajo remunerado pudo sostenerse sola (*500 libras*-evocación de Woolf); y seguir su vida independiente: 3 hijas y un hijo con ella. Había estudiado el feminismo y a Simone de Beauvoir. Inspiró su tesis doctoral John Stuart Mill, defensor de las mujeres en Inglaterra.

Cuenta que su primera hija le permitió liberarse de las ideas de los curas, médicos y suegros; y con la llegada de la segunda celebró, la vida sexual amorosa. La llamó Antonia, por el santo de su nacimiento, pero también en honor de un brasileño que amó en Cuba: “[...] un loco amor de una semana de carnaval, que nos hizo aislarnos del bullicio para reconcentrarnos en el amor” (Hierro, 1999-2000: 47).

Divorciada, retomó las relaciones amorosas con su maestro, Enrique. Ella propuso que cada quien viviera en su propia casa, Graciela con sus hijos y él en un departamento cercano: revivió su historia de amor libre con el maestro. Luego se casó con Francisco, un sacerdote que colgó la sotana para unirse a ella. De este amor nació la quinta hija y Graciela siguió con sus múltiples vidas. Cuando obtuvo por fin la fundación y dirección del Programa Universitario de Estudios de Género, PUEG, decidió divorciarse de Francisco, para dedicarse al cargo. Algunas dirían que el trabajo le costó el matrimonio. No a ella, más bien el divorcio fue objeto de profunda reflexión.

Viajó por el mundo siempre filosofando acerca de su vida y de las costumbres morales: sus múltiples existencias. Confiesa que Grecia fue como su primer amor. “La magia de Grecia es la

concesión de lo que leo en la Facultad, porque la que viaja es estudiante de Filosofía, de Historia y Literatura, precisamente por el pueblo que inventó la Filosofía, sentido de mi vida”. En Rodas pensó: “Soy Feliz, nada me hace falta a esta plenitud he llegado sola... He perdido el miedo, nadie ni nada me puede privar de eso que he encontrado hace mucho: el placer de mi compañía [...]. No necesito a nadie para ser feliz, me basto a mí misma” (Hierro, 1999-2000: 54).

Confiesa que descubrió la sexualidad, el erotismo y el amor: la capacidad de procurarse placer, sentido y finalidad a la existencia:

Supé que, en este momento vital, el amor erótico adquiere una cualidad distinta cuando la relación se da entre pares. Pierde su carácter efímero, accidental, pasajero, eventual y se torna definitivo... La experiencia del amor va cambiando a medida que una va aprendiendo cosas nuevas de sí y del otro(a). Por ejemplo, se comprende un rasgo que ahora pertenece al amor, el hecho que siempre es único, lo que tú das al otro(a) y lo que recibes es insustituible. Nadie te ama como él o ella. Es por eso por lo que los celos se esfuman y el deseo de posesión desaparece. También está ausente el deseo de vivir juntos(as) (Hierro, 1999-2000: 71-72).

Madre convencida, pudo decidir sobre la educación de sus cinco hijos con la fuerza para sentirse mujer en control de sus situaciones vitales. Si no eres dueña de tu cuerpo, ¿de qué eres dueña? ¿Cómo podrás ser persona si no decides tu vida sexual, tu género? La maternidad asumida ayudó a madurar pensamiento y acción. Las personas pueden educarse para conservar el futuro de las generaciones, sin someter su erotismo al patriarcado – que destruye nuestro mundo y el de las generaciones futuras – y sin renunciar a la individualidad creativa de cada una. Vale la pena luchar por resemantizar la dinámica noción de género en beneficio propio.

La auto-representación de Graciela Hierro visibiliza “una forma de construcción identitaria”, y traza un itinerario exocanónico. Su vida y su obra dan “visibilidad a esos sujetos que, de una manera u otra, se encuentran en los márgenes de la cultura hegemónica”. Identificada como “sujeto excéntrico”, en la “subalternidad” de De Lauretis, se verá que pudo “llegar a asimilarse y a modificar lo hegemónico”. Figura entre “aquellos

personajes femeninos que se mueven en el limen social, al margen de convenciones o sujetos a discriminación y abuso por su otredad”<sup>5</sup>. Esta investigación es un homenaje a la vida y a la obra de Hierro, maestra de muchas. A la vez que considera sus lecciones y la manera en que ella las aplicó en su vida, anima a todas a seguir un proceso de liberación con el ejemplo.

Tanto la fundación de Amparo Espinosa Rugarcía como los textos de Graciela Hierra dotan los procesos de autoconstrucción de espacios y recursos para la expresión femenina. Las ataduras de la *madresposa* sujeta por un matrimonio monogámico pueden ser rotas, superadas, mediante el discernimiento y la razón. Una vida no reflexionada no merece la pena de ser vivida” nos escribe Graciela siguiendo Sócrates. Vale la pena vivir y reflexionar sobre lo experimentado, para vivir mejor lo nuevo. “Tal vez se escriban memorias para no morir del todo” (Hierro, 1999-2000: 10).

Esta investigación pondera los beneficios de miles de mujeres en Iberoamérica, antes condenadas al silencio. Abandonan la *liminalidad*, la *otredad* y rompen con las dicotomías entre sujeto/objeto, público/privado, opresión/resistencia, hegemonía/marginalidad, o igualdad/diferencia. Antes *sujetos excéntricos*, ignoradas en los anales históricos, ahora empoderadas por las Gracielas y las Amparos se atreven a contar sus historias, a reflexionar sobre sus vidas y a cambiarlas.

El derecho a la historiografía, a escribir nuestra propia historia, permite valorar la propia experiencia y conduce a la construcción de nuestra identidad. Al dejar de ser mujer para el padre, el hijo, el esposo, se recupera el linaje, se asume la herencia familiar y humana que devuelve la dignidad personal y con esa conciencia, llegará el empoderamiento necesario para ejercer los derechos para nosotras mismas y atender las necesidades propias. La educación universitaria con perspectiva de género (el Feminismo convertido en política pública) habilita personas para la vida con procesos de construcción de capacidades para el desarrollo. Favorece la empleabilidad mediante competencias o destrezas laborales nuevas, incluyentes, respetuosas de las diferencias. Al

---

<sup>5</sup> Citas de la convocatoria del Congreso Internacional “(Auto)narrativas exocanónicas: escritoras y personajes femeninos en los márgenes”, que originó esta investigación.

recuperar la tradición hacia el adelanto de las mujeres, la gestión personal llega a incluir hombres solidarios: una ética feminista propone prácticas profesionales y existenciales que incidan en la comunidad para sustentar y sostener la vida en y del planeta.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar, T. B. *et al.* (2001). *Mujeres Latinoamericanas: Religión, Espiritualidad, Pecado, cuerpo y sexualidad, Premios demac 2000-2001*. México: Ed. DEMAC.
- Arribas, S. (2016). Nancy Fraser (2015). *Fortunas del feminismo. Del capitalismo gestionado por el estado a la crisis neoliberal*. *Revista De Ciencia Política*, vol. 36, n. 3.
- Conferencia Mundial sobre la Educación Superior (2005). *Declaración Mundial sobre la Educación Superior en el siglo XXI: Visión y Acción*, octubre de 1999. Recuperado de [http://www.unesco.org/education/educprog/wche/declaration\\_spa.htm](http://www.unesco.org/education/educprog/wche/declaration_spa.htm) [Fecha de consulta: 05/10/2019].
- De las Heras Aguilera, S. (2009). Una aproximación a las teorías feministas. *Universitas, Revista de Filosofía, Derecho y Política*, n. 9, pp. 45-82. Recuperado de <http://universitas.idhbc.es/n09/09-05.pdf> [Fecha de consulta: 10/08/2019].
- DEMAC (2019). *Editorial DEMAC*. Recuperado de <https://demac.org.mx/> [Fecha de consulta: 10/12/2019].
- García Aguilar, M. C. (s.f.). Graciela Hierro Pérezcastro (1928-2003). *Enciclopedia Electrónica de la Filosofía Mexicana*. Recuperado de [http://dcsh.izt.uam.mx/cen\\_doc/cefilibe/images/banners/enciclopedia/Diccionario/Autores/FilosofosMexicanos/Hierro\\_Graciela.pdf](http://dcsh.izt.uam.mx/cen_doc/cefilibe/images/banners/enciclopedia/Diccionario/Autores/FilosofosMexicanos/Hierro_Graciela.pdf) [Fecha de consulta: 10/06/2019].
- Hierro, G. (1990). *Ética y Feminismo*. México: UNAM.
- Hierro, G. (1993). *Ética de la libertad*. México: Ed. Torres.
- Hierro, G. (1997). *Ética del placer, Filosofía de la Educación y género*. México: UNAM.
- Hierro, G. (2000). *Gracias a la Vida*, Premio DEMAC, 1999-2000. México: Ed. DEMAC.
- Méndez Aguirre, V. H. (2003). Graciela Hierro (1928-2003). *ISEGORÍA, Revista de Filosofía, Moral y Política*, n. 20, pp. 285-291. Madrid: CSIC. Recuperado de <https://doi.org/10.3989/isegoria.2003.i29> [Fecha de consulta: 22/10/2019].

- Montero, J. (2006). Feminismo: un movimiento crítico. *Psychosocial Intervention*, vol. 15, n. 2, pp.167-180. Recuperado de [http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1132-05592006000200004&lng=es&nrm=iso](http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1132-05592006000200004&lng=es&nrm=iso) [Fecha de consulta: 10/5/2018].
- Siegel, D. L. (2008). The Legacy of the Personal: Generating Theory in Feminism's Third Wave. *Hypatia*, vol. 12, I. 3. Recuperado de <https://doi.org/10.1111/j.1527-2001.1997.tb00005.x> [Fecha de consulta: 21/11/2019].



**RECODIFICACIÓN DEL DESEO FEMENINO  
EN LA NOVELA DE ELFRIEDE JELINEK  
*DIE KLA VIERSPIELERIN*  
RESIGNIFICATION OF FEMALE DESIRE  
IN THE NOVEL *DIE KLA VIERSPIELERIN*  
BY ELFRIEDE JELINEK**

María Magdalena HERADES RUIZ  
*Universidad de Murcia*

**RESUMEN**

El siguiente trabajo tiene como objeto el estudio de la novela *Die Klavierspielerin (La Pianista)* de la escritora austriaca Elfriede Jelinek. Centramos nuestro trabajo en analizar la ruptura con el discurso institucionalizado que la autora lleva a cabo en su obra. Jelinek, para ello, ha creado un personaje femenino mutilado física y psicológicamente por una sociedad y una tradición que le han impedido acceder a un discurso propio en el que expresar su pensamiento y su deseo. Además, vemos cómo el cuerpo femenino ha sido codificado desde unos presupuestos sociales y culturales que le obligan a ser dibujado y configurado desde espacios cerrados. Hecho que aísla y condiciona a Erika, personaje de la obra, pues impide que ella sea capaz no solo de comunicarse con el otro amoroso, sino también de sentir. Consecuencias que se deben al hecho de que al estar privada de lenguaje propio, solo puede desde la subalternidad articular palabras recibidas desde un discurso ajeno, que enmascara su deseo. Y por último, nos detenemos en estudiar cómo Jelinek crea un imaginario de lo siniestro, para que su protagonista, finalmente, sea capaz de sentir y pueda alcanzar la categoría kantiana de lo sublime. Con lo que Erika finalmente logrará elevarse ante los ojos de todos. Lo cual nos lleva a preguntarnos si los caminos trazados tras el último 8M permiten que la mujer pueda construir una identidad propia.

**Palabras clave:** discurso, poder, espacio, deseo.

## ABSTRACT

This paper analyses the resignification of female desire in the novel *Die Klavierspielerin* (*The Piano Teacher*) by the Austrian writer Elfriede Jelinek. I focus on how the author disrupts the established discourse by creating a female character, Erika, who has been psychologically and physically mutilated by society and tradition. Erika has been deprived of an autonomous communicative framework to express her own thoughts and desire. This is why I highlight the codification of the female body as a not-feeling-object destined to be hidden, gazed at, and instrumentalised. This fact isolates the protagonist and impedes her character development by preventing her to establish whatever kind of emotional communication and autonomous feeling. Her subaltern status forces her to use an alien communicate framework that does not match her own necessities and desires and that is, by contrast conceived to mask and to repress her feelings and desires. Finally, I study Jelinek's creation of a cosmology of perversity that empowers Erika to feel and reach Kant's category of the sublime. I also draw on semiotic and sociological codes, based on theories forwarded by Foucault, Barthes, and Spivak, in order to delineate the discursive spatial configuration of the protagonist and the address the question whether Erika succeeds in constructing her own identity.

**Keywords:** discourse, power, space, desire.

## 1. INTRODUCCIÓN

A lo largo de este estudio llevamos a cabo una reflexión sobre cómo el discurso de poder dominante genera una brecha entre la subjetividad femenina y la materialización discursiva de la misma. Para ello analizamos la novela *Die Klavierspielerin* de la autora austriaca Elfriede Jelinek, traducida al español como *La Pianista*. Obra con la que alcanzó la fama internacional y que en 2001 fue llevada al cine por el director también austriaco Michael Haneke.

Para ello, estructuramos el análisis en un primer apartado en el que planteamos la problemática categoría del subalterno en el discurso de poder institucionalizado, donde desde los campos de la semiótica y de la sociología recuperamos los estudios de Michael Foucault, Roland Barthes y Gayatri Spivak, para contestar a la

pregunta de si el deseo femenino, el deseo de Erika puede ser codificado desde un discurso patriarcal. En el segundo apartado nos detenemos en dibujar una cartografía de la subjetividad femenina desde los postulados de Gaston Bachelard, para descubrir por qué el discurso imperante configura un espacio cerrado en el que la mujer debe construir su identidad. Y por último, trasvasamos la conciliación que realiza Eugenio Trías de la categoría kantiana de lo sublime y la de lo siniestro que analiza Freud, para determinar cómo Erika, sin discurso propio, consigue reformular su identidad y sentir por primera vez.

Realizamos, con ello, un recorrido por la novela de Jelinek con el fin de entender por qué Erika solo conoce el dolor y la violencia para relacionarse con los otros. Dejamos de lado otras perspectivas de estudio psicoanalíticas que tan productivas han sido a la hora de analizar esta novela, para centrarnos en ver cómo Erika es el producto de un hecho: la mujer no puede hablar, porque, como subalterno, es excluida del poder, del discurso institucional. Por lo que Erika deberá configurar su identidad, su deseo imitando un código que le es ajeno.

## 2. DESEO Y SUBALTERNIDAD

Elfride Jelinek en *Die Klavierspielerin* cuenta la historia de Erika Kohut. En Viena una profesora de piano educada en un estricto ambiente rodeada solo de mujeres no puede sentir placer, de ahí que su sexualidad se fundamente en la dominación y en el dolor. Erika incapaz de comunicarse con su amante Klemmer escribe una carta a este donde dará forma a su deseo, pero ¿es este el verdadero deseo de Erika? Para Jelinek no, pues lo que lleva a cabo en esta novela es la desarticulación de un discurso que enmascara la subjetividad femenina.

La escritora austriaca quebranta con fuerza los modelos discursivos en los que la sociedad se organiza, revienta “con su particular uso del lenguaje los límites impuestos por una tradición basada en estructuras sociales anquilosadas” (López, 2010: 161). De ahí que en 2004 recibiera el Premio Nobel de Literatura “por el flujo musical de voces y contravoces de sus novelas y obras teatrales, en las que muestra con una extraordinaria pasión lingüística el absurdo de los clichés sociales y su poder

subyugador” (López, 2010: 162). Tanto dentro de la ficción como fuera, Elfriede Jelinek, un Nobel discutido para algunos, y tachada en su día de izquierdista, misteriosa e impenetrable, y de feminista radical, cuestiona los discursos en los que vivimos encerrados. Ella al igual que otros compatriotas como Elias Canetti ha repudiado su país por seguir anclado en su pasado nazi. De ahí que en sus obras dibuje unos personajes que impulsados por un discurso social generado por el poder institucional quedan suspendidos en el abismo, pues el propio código que los configura los expulsa. En este sentido los personajes en los que se centra Jelinek son aquellos que son silenciados por el discurso. El subalterno no solo no puede hablar, sino que se somete a un proceso de mutilación tanto física como psicológica, como en el caso de la profesora de piano.

Erika vive encerrada en un discurso que la asfixia y que la excluye. Este hecho es constante en la obra de Jelinek, y genera que el hombre y la mujer vivan en compartimentos estancos: “Él es hombre; ella mujer” (Jelinek, 2011: 274). Este tema es recurrente en sus obras. Así por ejemplo, en piezas teatrales como *La muerte y la doncella I-V. Dramas de princesas* (2002) Jelinek pone de manifiesto “la imposibilidad de equiparar la situación de la mujer con la del hombre” (Giménez, 2011: 84). En esta obra teatral se nutre de personajes shakesperianos, pero estos serán princesas y no reinas, para mostrar que “la mujer no tiene todavía acceso al poder real” (84) y además para señalar que las mujeres “se parecen todavía demasiado a las princesas que los Grimm retrataron en sus cuentos populares” (84). La mujer es cosificada, como vemos, también, en los deseos de Klemmer hacia Erika, pues esta debe permanecer pasiva ante los deseos del joven: “le cambiará los polos para traerla de vuelta a este mudo. La hará disfrutar de los placeres del amor, ¡ya lo verás!” (Jelinek, 2011: 69). Erika no ha podido ser nunca libre, ha permanecido encerrada al igual que las princesas de los cuentos, si antes fue prisionera de su madre, ahora lo será de Klemmer: “Ella nunca respetó la libertad de su hija, y ahora es otro el que abusa de esa libertad” (272). Esta cosificación se percibe también en el trato que Jelinek hace del cuerpo de la mujer. Erika se configura en la obra como una posesión que puede ser modelada caprichosamente. También en su novela *Deseo* (1989) la autora aborda esta problemática.

Aquí presenta cómo el cuerpo es “concebido en exclusivo para ser mirado, usado, envidiado, ultrajado y hasta transformado”, Gerti, la protagonista de la obra, ha sido cosificada y ni siquiera en los brazos de su amante puede escapar de esta condición de víctima, ya que al carecer de un discurso propio “en lugar de hacer realidad los sueños de amor a los que aspira” (Nieto, 2006:294), el amante pronto se convertirá en su nuevo verdugo. Lo mismo ocurre con Erika, quien mientras es violada por Klemmer, este “le grita que lo reciba gustosa” (Jelinek, 2011: 278).

Como vemos la escritora ha creado un imaginario para denunciar no solo el hecho de que la mujer al no tener modelos propios deba imitar modelos discursivos construidos por y para el hombre, sino también las consecuencias extremas que este hecho genera: sin voz propia, Erika solo es un objeto poseído en el que tanto la madre como Klemmer, pueden volcar sus frustraciones. Es así que su cuerpo se configura como un continente capaz de albergar violencia desde el inicio de la obra:

Como una multitud de hojas otoñales, entra disparada en la casa e intenta llegar a su habitación sin ser vista. Pero la madre ya está ahí, muy grande delante de Erika y la enfrenta. Contra la pared y a ver qué ocurre; es inquisidor y pelotón de fusilamiento a la vez, reconocida sin discusión como madre tanto en el estado como en la familia (Jelinek, 2011: 7).

Erika no es solo consecuencia de unos acontecimientos biográficos que determinan su conducta, sino que institucionalmente Erika no ha tenido otra posibilidad para construirse con plena identidad. En este sentido, Jelinek se aparta de la obra de Polanski *Repulsión* (1965) y de la adaptación cinematográfica que Haneke hiciera en el 2001 de la novela de la escritora, ya que mientras ellos dibujan, ilustran cómo lo vivido por las protagonistas determina que éstas terminen desarrollando trastornos de la conducta, Jelinek no representa esto, sino cómo Erika no ha podido construir plenamente su identidad, porque no ha tenido acceso a un código con el que configurar su pensamiento. Así, en consonancia con los estudios de Roland Barthes y Michael Foucault, quienes conectan los conceptos de discurso y poder, Jelinek ha dibujado un personaje que impulsado por un discurso social generado por un

poder institucional que aceptamos como *verdad* (Foucault, 2005: 159) queda suspendido en el abismo, pues el propio código que ha configurado a Erika la expulsa: “Ella se siente excluida de todo porque es excluida de todo” (Jelinek, 2011: 41). Ella es un personaje silenciado. Como subalterno, no solo “no puede hablar” al estar “el poder sustentado por una clase dominante definida por sus intereses” (Spivak, 2003: 314), sino que se somete a un proceso de mutilación tanto física como psicológica. Pero la escritora no denuncia la situación de la mujer, sino un discurso patriarcal asimilado por todos, hombres y mujeres, que mutila el cuerpo y el alma femeninos. Erika está sola “ante el mudo reino de su cuerpo” (Nieto, 2006: 292). No hay *imperio de los sentidos* para la profesora de piano, porque la estricta moralidad, codificada en el discurso con el cual la madre ha modelado a su hija, impide que sean desvelados, sentidos. La sociedad, el discurso contra el que arremete Jelinek ha borrado, mutilado la subjetividad, y con ello el placer de la mujer.

Klemmer, sin embargo, no se configura como el hombre que mutila y viola a Erika. Jelinek no reduce la naturaleza humana y el orden social a un enfrentamiento entre el hombre y la mujer, en el que ésta es la víctima. La autora, más bien, establece un acto dialógico entre dos seres en el que uno de ellos, Erika Kohut, al estar desposeída de palabra propia, está condenada a balbucear, a imitar un código que si no le ha sido impuesto, sí es el único al que ha tenido acceso. Erika como subalterna no puede hablar, y esto ocasiona que no pueda desarrollar su subjetividad y por tanto su pensamiento. Erika está condenada a no ser actante, por eso la profesora es para Jelinek un arquetipo desposeído de identidad. La carta que escribe Klemmer está codificada bajo las reglas de la pornografía, bajo las reglas del deseo del otro. Lo que Erika sabe del sexo lo ha aprendido en sus escapadas al Sex Shop, su sexualidad se ha configurado desde el discurso pornográfico, lo que la aleja del amor, ya que “las imágenes porno muestran la mera vida expuesta. El porno es la antípoda del Eros. Aniquila la sexualidad misma” (Chul-Han, 2017: 47). Vemos que la pornografía es el único lenguaje que Erika conoce en la relación con el otro amoroso, y cómo todas esas imágenes son encerradas en esa carta que Erika entrega a Klemmer. Ahí está el imaginario del deseo no ya de Erika, sino de Klemmer, porque Erika se

entrega como objeto a él, para que este experimente y construya su masculinidad. Aunque en un primer momento el joven se muestre aturdido y escandalizado por las palabras de la profesora, pronto se nos desvela que “Klemmer se ha llevado una buena sorpresa con esta mujer, ya que se atreve a hacer lo que otras solo prometen” (Jelinek, 2011: 239).

Es así que la violencia, las agresiones y el dolor son el único medio de comunicación para Erika. La música, que podría servir para que la profesora desarrolle su subjetividad, su deseo, su pensamiento, es, sin embargo, también un arte, un lenguaje de orden masculino: los grandes compositores son hombres y la mujer solo puede acceder en su condición de intérprete.

### 3. CARTOGRAFÍA DE LO FEMENINO

El discurso que modela a Erika se materializa, además, en el espacio. Lo que hace que se construya en la novela una poética espacial, una cartografía en la que se constituye lo femenino. En este sentido vemos que Jelinek utiliza solo los espacios cerrados para dibujar, dar forma al mapa del deseo de la mujer. Ella al igual que Octavio Paz (2000: 203) condena a la mujer a errar por espacios cerrados y claustrofóbicos: “Ellas permanecen encerradas entre sus cuatro paredes y no les gusta que aparezcan visitantes a husmear” (Jelinek, 2011: 117).

La historia se desarrolla en Viena “¡Ciudad de la música!” (15), pero ni siquiera la ciudad es sentida como un espacio abierto, pues la moral y su pasado nazi convierten esta ciudad en un lugar asfixiante: “¡País de alcohólicos. Ciudad de la música!” (23) repetirá Jelinek al presentar a los personajes en esta ciudad. Otro lugar que configura la identidad de Erika es la casa en la que vive con su madre. Jelinek al igual que Julio Cortázar en “Casa tomada” ha creado un espacio, la casa, en la que las protagonistas bajo la lógica del interior (Bachelard, 1965: 33) se sienten seguras. Ese espacio las aísla del exterior e impide la entrada de intrusos, pero la resistencia de Erika a las normas internas de la casa, su rebelión al discurso transmitido por su madre contribuirá a que la casa también sea tomada por Klemmer, con lo que asistiremos a la violación de Erika. La casa es la metáfora del útero materno, e impide la constitución de la identidad de Erika.

La casa es el taller en el que durante años la madre ha modelado a Erika, “su pequeño torbellino” (Jelinek, 2011: 7):

Durante el embarazo la madre se imaginaba que sería algo tímido y delicado. Pero cuando vio la masa de arcilla que salió de su cuerpo, no tuvo reparo en ponerse manos a la obra para corregirlo a golpes y conformar algo puro y delicado (27).

Erika, como vemos, es la creación de la señora Kohut, por eso no puede permitir que Erika la abandone por cualquier hombre, de ahí que leamos “Erika no es guapa y de serlo la madre se lo prohibiría” (30). Esta casa une a las dos mujeres y convierte a Erika en una copia de la madre.

Por último, otro espacio que impide la construcción de la identidad de Erika es el dormitorio de la madre. Si en “Casa tomada” aparece un matrimonio de hermanos, en *La Pianista*, en cambio, se constituye un matrimonio entre la madre y la hija. Este lugar es el punto de encuentro de las dos mujeres. En estas camas contiguas se comportan las dos mujeres como un matrimonio: comentan asuntos sobre los conocidos o vecinos, analizan las actuaciones y las clases de Erika e incluso planean cómo su vida seguirá siendo igual en la nueva casa que desean comprarse. Pero a su vez, aquí asfixian cualquier atisbo de sexualidad, ya que el sexo aniquilaría esa condición velada y cerrada de la casa y de las mujeres.

Frente a estos espacios en los que Erika está bajo el poder de la señora Kohut, encontramos otros a los que la madre no puede acceder. Será aquí donde Erika codifique su feminidad y su sexualidad. El primero es el cuarto de la pianista. Aquí es donde Erika le entrega la carta a Klemmer. También es aquí donde está el armario, rincón en el que encierra sus deseos y esconde los vestidos que compra a escondidas de la madre. En su dormitorio, además, está el espejo ante el cual se prueba esos vestidos prohibidos. La imagen ante el espejo es la única que no está mutilada, y es la que permite que Erika, al otro lado del espejo, sea mujer, pues allí su pensamiento y su deseo tienen forma propia. Este es el único espacio abierto, pues tras el espejo no hay límites, pero es solo una proyección, un sueño (Ripoll, 2016). El espejo, similar al agua, permite a Erika estar en otro lugar. El espejo proyecta a la verdadera Erika. Y, también, en su dormitorio

Erika guarda una caja en la que esconde objetos que quiere utilizar en sus encuentros sexuales con Klemmer. Vemos que el armario encierra los deseos de Erika, y la caja los objetos con los que Erika pretende alcanzar no ya sus deseos, sino la proyección de los deseos del otro amoroso. Para Bachelard estos objetos “son verdaderos órganos de la vida psicológica secreta [...] Sin estos objetos nuestra vida íntima no tendría modelo de intimidad” (Bachelard, 1965: 111). Como vemos estos objetos cerrados configuran la brecha en la que Erika se encuentra, su deseo y el deseo del otro. No hay discurso en el que expresar su deseo, por tanto lo proyecta, como sombras desde el discurso del otro, del hombre.

Pero la proyección o configuración que se realiza de lo femenino en el dormitorio de Erika debe ser mutilada, destruida. Por ello, en el cuarto de baño Erika provoca cortes en su cuerpo, con una cuchilla de su padre, único recuerdo que guarda de él:

Cuando no hay nadie en casa, se hiere voluntariamente en la propia carne. Siempre está esperando el momento de poder herirse sin ser observada. Apenas suena el picaporte, va en busca de la cuchilla multiusos de su padre, su pequeño amuleto. [...] La cuchilla está destinada a su carne. (Jelinek, 2011: 90).

El mapa del deseo de Erika dibujado por Jelinek tiene como último punto el cuerpo de la profesora. Este es un terreno poseído, dominado, primero por la madre, después por Klemmer. Erika no puede, por tanto, reconocerse en él: “Es su propio cuerpo, pero este le resulta tremendamente ajeno” (Jelinek, 2011: 91), escribe la escritora cuando Erika se ha provocado esos cortes. Esto hace que Erika no pueda desarrollar su identidad, pues solo es un objeto de deseo, sobre el que no tiene control. Además, su cuerpo al igual que sus deseos está cerrado, aislado del exterior: “En Erika todo lo que tiene cierres está cerrado” (49), por lo que este no puede ser descifrado, ya que ha sido llevado al terreno de lo siniestro, al no tener un discurso propio con el que descodificarlo. Los modelos de Erika han sido siempre masculinos, su madre, su abuela, sus tías reproducen, perpetúan el discurso patriarcal: “Ella es tabú para sí misma” (58). De ahí que a través del cuerpo no pueda comunicarse con el exterior:

Erika, la que mira sin tocar. Erika no siente nada y jamás tiene la posibilidad de acariciarse. La madre duerme en la cama vecina y observa las manos de Erika. Las manos han de practicar y no andar por ahí como las hormigas debajo de la sábana y pasar por el frasco de la mermelada. Tampoco siente nada cuando se corta o cuando se pincha. Lo único que ha llegado a desarrollar estupidamente es el sentido de la vista (56).

Erika es un voyeur, el exterior llega a ella a través de la vista, convirtiéndose la aprehensión de lo que está fuera, así, en una experiencia intelectual y no sensorial. Aquí podemos contraponer el personaje de Erika con el de Nagiko, protagonista de *The Pillow Book*, quien a través de un peregrinaje sensorial construye su identidad, ser escritora. En ella se concilia lo intelectual y lo sensorial, pues la escritura es percibida también a través del propio cuerpo. En cambio, en Erika el cuerpo, al ser tabú, impide que ella pueda reconocerse en lo que está fuera, lo que supone que no pueda construir una identidad propia y se configura como una mera copia de la madre, una proyección de Klemmer y una intérprete y no una pianista.

Además, Klemmer podría haber sido un psicopompo que guiara a Erika a dar forma a su identidad: “La enseñará a amar su cuerpo, o al menos a aceptarlo, ya que hasta ahora lo ha negado” (68), como hace Jerome con Nagiko en el film de Greenaway: “Yo puedo ayudarte, puedo aprender más idiomas para que te entiendan en todas partes” (Greenaway, 2010). Sin embargo, este, absorbido por su narcisismo y egoísmo, se desvela pronto como otro Pígalión que pretende modelar a Erika, como ya lo había hecho anteriormente la madre: “Domina un elemento de la naturaleza y también dominará a Erika Kohut, su profesora [...] El pájaro Erika llegará a sentir cómo le crecen las alas, de eso se ocupará el hombre” (Jelinek, 2011: 69). Su proyecto es, pues, convertir, transformar a su profesora y crear, modelar de nuevo a Erika. Tras ello, será su posesión y “para entonces ya la llamará Erika” (69).

#### 4. ESTÉTICA DE LO SINIESTRO

Jelinek ha configurado una estética de lo siniestro, entendida esta categoría como “revelación de aquello que debe permanecer

oculto” (Trías, 2013: 33). Erika revela su deseo codificado desde un discurso propiamente masculino, a través de la carta. Esa carta se articula desde la ambigüedad y ambivalencia, entre el dolor y el placer y lanza a Erika a la destrucción (39), pero con ella “el sujeto alcanza así conciencia de su propia superioridad moral respecto a la naturaleza” (38). Así, “Erika se eleva por encima de sí misma y de los demás” (Jelinek, 2011: 282). Es cierto que la carta configura el imaginario del deseo del hombre y ella se entrega como continente que alberga la violencia que los deseos más ocultos encierran. La música, la pornografía... el lenguaje masculino no le han permitido “hablar” o solo le han permitido “hablar sin estatus dialógico” (Spivak, 2003: 333). De ahí que esos códigos solo la convierten en interprete y la conducen a velar todo lo que configura su universo, pero gracias a este proceso en lo que lo familiar se ha transformado en siniestro, Erika Kohut consigue elevarse, descifrar su cuerpo y sentir.

Jelinek dibuja unas escenas con las que podemos hacer un inventario de motivos siniestros, que van desde los enfrentamientos con su madre, en ocasiones cargados de connotaciones sexuales, hasta las mutilaciones a las que se somete Erika o hasta las escenas eróticas con su alumno. De esta forma, si partimos de las situaciones conectadas con lo siniestro que Trias recoge de Freud (2013: 46), vemos cómo la escritora ha confeccionado un imaginario de lo siniestro, en tanto que esta categoría se configura “como la realización absoluta de un deseo (en esencia siempre oculto, prohibido, semicensurado)” (2013: 47). Así, cuando Erika es violada por Klemmer se materializa y adquiere forma lo siniestro, pues “se da la sensación de lo siniestro cuando algo sentido y presentido, temido y secretamente deseado por el sujeto, se hace, de forma súbita, realidad” (47). La profesora, cuando es agredida por su alumno, verifica la fantasía formulada como un deseo a través de esa carta, la cual, no obstante, ha nacido del miedo (47), ya que la falta de discurso le ha hecho expresarse en un código ajeno, extraño que solo puede albergar miedo. Y es que Erika, al no poder descifrar su cuerpo y su pensamiento, queda a la deriva sin poder comprender y gestionar la relación que se establece entre su mundo y lo que está fuera de ella, quedando, así, anulada por el miedo, y perdida en un discurso que enmascara su verdadero deseo. Lo que hace que

Erika busque en el dolor la aprehensión de su existencia y la del otro: “En sí mismo el dolor no es más que una consecuencia del deseo de placer, de destrucción, de aniquilamiento y, en su forma más sublime, una forma de placer” (Jelinek, 2011: 110).

Después de haber sometido su cuerpo a un proceso de mortificación, sale a la calle vestida con prendas que tenía ocultas en su armario, y se transforma en un ser ridículo: “Erika se pone un vestido viejo, de cuando era moda llevar vestidos cortos” (281) y momentos antes de clavarse el cuchillo en el corazón, “el cuchillo ha de llegarle hasta el corazón” (285), Erika alcanza lo sublime. Entonces, ella sentirá por primera vez: “Erika siente un calorcillo en la espalda en el lugar en que la cremallera está parcialmente abierta” (285). De esta forma ella, al sentir a través de su cuerpo, adquiere conciencia de quién es y descubre que “el mundo que no está herido no se detiene” (285).

Desde el siglo XVIII en Occidente (Gajeri, 2002) se inicia un proceso en el que la mujer ha empezado a manifestar lo que debería haber estado oculto: su deseo. Hoy, tras el último 8M debemos preguntarnos, si el discurso dominante ha servido para constituir una subjetividad propiamente femenina. Ante esto, Christina Rosenvinge considera que el lenguaje ha de ser andrógino, neutro y que este discurso que nos excluye también es nuestro: “Estamos muy poco acostumbrados a que las mujeres representen a los hombres. Soy partidaria de un lenguaje neutro de que nos apropiemos del masculino porque también es nuestro” (Sanz, 2018: 102). Y además debemos considerar, si la explotación del cuerpo de la mujer en los medios de comunicación supone también un medio para alcanzar lo sublime como en el caso de Erika. En este sentido Marta Sanz en su ensayo *Monstruas y centauros* aboga por “elegir la máscara que nos convenga para expresar las incertidumbres o las certezas más urgentes o insondables” (109).

## 5. CONCLUSIÓN

Jelinek en obras como *La Pianista* elabora un siniestro imaginario del deseo femenino para denunciar que el dolor, la violencia son indicios de la ausencia de un discurso propio con el que la mujer pueda expresar su subjetividad, su deseo. Erika,

desposeída de voz, debe recorrer este camino hasta conseguir que su cuerpo pueda sentir esos rayos de sol. ELLA, en mayúsculas tal y como la narradora se refiera a Erika, es la metáfora de la ausencia de identidad. “La novela no hace sino insistir reiteradamente en el fallido intento de Erika para establecerse primero como sujeto individual y luego sexual con el fin de alcanzar una verdadera identidad” (Nieto, 2006: 102), es decir, con el fin de dejar de ser ELLA para ser Erika. A lo largo de la novela construye la escritora “los caminos del reconocimiento” (Ricoeur, 2005) que debe transitar Erika para finalmente elevarse ante nuestros ojos. Y estos inevitablemente deben pasar por el reconocimiento de uno mismo y el reconocimiento en el otro. Pero a Erika le ha sido negada su propia imagen, su cuerpo, su rostro solo puede reconocerse al otro lado del espejo. Por lo que a Erika solo le queda un camino el del dolor, la violencia y la dominación para llegar a relacionarse con el otro.

La protagonista de la historia es un arquetipo que representa las consecuencias de un discurso en el que no todos están incluidos. Ella, sin voz, ha tenido que enmascararse bajo un código que la conduce inevitablemente a la destrucción, porque en él no puede reconocerse. Y además ha sido condenada a errar por espacios cerrados en los que el otro, categoría necesaria para construir la identidad, no tiene cabida.

Erika, logra trascender, elevarse y sentir, pero esto no significa que Erika haya conseguido desprenderse del discurso que la mutila. Erika tan solo ha logrado sentir lo que le llega de fuera, no ya a través de la vista, sino a través del tacto. Erika, al igual que la mujer lo hizo a partir del siglo XVIII ha iniciado un camino, lleno de obstáculos. Es así que ahora ella deberá de nuevo caminar hacia su casa: “Erika sabe en qué dirección tiene que caminar. Va a casa. Camina y poco a poco acelera el paso” (Jelinek, 2011: 285).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bachelard, G. (1965). *La poética del espacio*. México: Fondo de cultura económica.
- Foucault, M. (2005). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza.

- Galeji, E. (2002). Los estudios sobre mujeres y los estudios de género. En A. Gnisci. *Introducción a la literatura comparada* (441-486). Barcelona: Editorial Crítica.
- Giménez, A. (2017). Citando a las princesas del siglo XIX. De la repetición a la resignificación en la muerte y la doncella (I-III) de Elfriede Jelinek. *Lectora*, 23, pp. 101-115.
- Han, B. (2017). *La agonía del Eros*. Barcelona: Herder.
- Jelinek, E. (2011). *La Pianista*. Barcelona: Debolsillo.
- Kasander, K. y Greenaway, P. (2010). *The Pillow Book*. [Película cinematográfica]. Francia: Karma Films.
- López, C. (2010). Buscando un nuevo lenguaje femenino: E. Jelinek y M. Steeruwitz. *Cuadernos de Filología Alemana*, Anejo III, pp. 161-170.
- Nieto, J. (2006). Deseo de Elfriede Jelinek: La mujer en la escritura de la mujer. *La ventana*, 23, pp. 290-299.
- Paz, O. (2000). *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra.
- Ricoeur, P. (2005). *Caminos del reconocimiento*. Madrid: Editorial Trota.
- Ripoll, V. (2016). Elfriede Jelinek y la belleza de las princesas a través del espejo. *Femeris*, vol. 2, 2, pp. 167-183.
- Sanz, M. (2018). *Monstruas y centauras. Nuevos lenguajes del feminismo*. Barcelona: Anagrama.
- Spivak, G. (2003). ¿Puede hablar el subalterno? *Revista colombiana de Antropología*, 39, pp. 297-364.
- Trías, E. (2013). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Debolsillo
- Villar Mir, C. (20 de abril de 2007). Elfriede Jelinek publica en internet su primera novela tras ganar el Nobel. *ABC*. Recuperado de [https://www.abc.es/cultura/libros/abci-elfriede-jelinek-publica-internet-primer-novela-tras-ganar-nobel-200704200300-1632644895524\\_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F](https://www.abc.es/cultura/libros/abci-elfriede-jelinek-publica-internet-primer-novela-tras-ganar-nobel-200704200300-1632644895524_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F)

**LES PERSONNAGES FEMININS  
DANS *LES MARCHES DE SABLE*  
D'ANDRÉE CHEDID: EXIL ET HUMANISME  
THE FEMALE CHARACTERS  
IN ANDRÉE CHEDID'S  
*LES MARCHES DE SABLE: EXILE AND HUMANISM*  
Helena MOLINO GUERRERO  
*Universidad Nacional de Educación a Distancia  
Escuela Oficial de Idiomas de Málaga***

**RESUME**

Dans cet article, nous nous proposons d'analyser la situation d'exclusion des personnages féminins dans l'œuvre d'Andrée Chedid *Les Marches de sable* (1981). Situé entre les III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles après JC, ce récit raconte l'histoire de trois inconnues, Cyre, Marie et Athanasia qui se retirent dans le désert, en Égypte, pour fuir la maltraitance, la misogynie et le fanatisme. Bien que différentes, ces héroïnes parviennent à tisser des liens affectifs intenses. Nous essaierons également de démontrer que ces personnages féminins sont les porte-paroles des valeurs humanistes d'Andrée Chedid.

**Mots clés:** Anachorétisme, transgression, sororité, reconnaissance, humanisme.

**ABSTRACT**

In this article, we propose to analyse the exclusion of female characters in Andrée Chedid's *Les Marches de sable* (1981). Set between the 3rd and 4th centuries AD, this novel deals with three unknown women, Cyre, Marie and Athanasia, who go into the Egyptian desert, in order to flee abuse, misogyny and fanaticism. Although totally different, they manage to create strong emotional links. We will also try to demonstrate that these characters represent Andrée Chedid's humanistic values.

**Keywords:** Anchoretism, transgression, sorority, recognition, humanism.

## 1. INTRODUCTION

Andrée Chedid (1920-2011) est une écrivaine humaniste à l'écoute des femmes exclues. Les personnages principaux qui peuplent ses récits sont majoritairement des femmes qui ont surmonté de dures épreuves comme la perte d'un être aimé, le drame d'une maladie grave, la discrimination sexuelle ou encore la violence conjugale. Les femmes chedidiennes vivent dans des contextes historiques marqués par les guerres civiles, le fanatisme religieux mais aussi le sexisme ("le pouvoir patriarcal", Boustani, 2016: 26; "la violence masculine", Barsoum, 2017: 110). Comme le remarque Carmen Boustani, "la violence contre la femme découle d'un système social de valeurs et de représentations dans lequel les femmes n'ont que le statut de dominées" (Boustani, 2016: 159). Marlène Barsoum va également dans le même sens et constate que "[L]a liberté est un thème primordial chez Chedid. Le besoin qu'en éprouvent ses personnages féminins émane du désir de ne pas vouloir être dominés. Ce n'est jamais une soif de domination" (Barsoum, 2017: 152).

Cependant, au milieu de toutes ces situations aliénantes, les héroïnes chedidiennes parviennent à maintenir le même fond humaniste. Elles sont de tous âges, de toutes conditions sociales, de toutes époques et de toutes croyances religieuses; mais toutes connaissent des situations de douleur et de souffrance qui les unissent, les rapprochent et les aident à surmonter les situations d'exclusion. Aussi différentes soient-elles, les femmes chedidiennes entretiennent entre elles des liens de fraternité qui leur permettent de reconnaître en chacune d'elles l'humanité tout entière (Boustani, 2016; Barsoum, 2017). Une fraternité qui prend des allures de "sororité", mot inventé par Benoîte Groult (Boustani, 2016; Gaden, 2016; Barsoum, 2017) et qui se fonde sur "une éthique de la rencontre" (Gaden, 2016: 73). L'amitié féminine permet de "transcender les malheurs, les crises religieuses et le sentiment de solitude" (Gaden, 2016: 101) et "débouche sur une alchimie émouvante" (Barsoum, 2017: 112). Derrière la notion de "sororité", se cache également une certaine idée de transgression des limites (géographiques, temporelles, générationnelles, sociales, idéologiques, etc.) qui aboutit sur une "éthique de la sollicitude" (Boustani, 2016: 232):

[L'amitié féminine] régénère le personnage féminin chedidien, lui permet de construire une communauté dans laquelle sont restituées la liberté et la dignité. Plutôt qu'une arme que les femmes brandissent pour se défendre contre les hommes, la solidarité chez Chedid crée un espace où la femme peut retrouver son être profond (Barsoum, 2017: 112).

Dans *Les Marches de sable*, Andrée Chedid aborde la fuite puis la rencontre dans le désert de trois femmes apparemment différentes: Cyre, une adolescente maltraitée; Marie, une jeune courtisane-anachorète en quête d'absolu; et Athanasia, une femme sexagénaire à la recherche de sa famille persécutée par le fanatisme religieux. Dans cet article, nous allons observer que, bien que n'ayant pas obtenu la bienveillance de la société, ces trois héroïnes parviennent à se rencontrer, à se reconnaître dans leur diversité, à s'apprécier puis à se constituer en une espèce de famille adoptive symbolique. Pour ce faire, nous analyserons le contexte historique de l'œuvre, les motifs de leur exclusion de la société et de leur retrait dans le désert et les conséquences de leur rencontre. Nous analyserons la *marche* de ces trois femmes qui quittent une société exclusive, humiliante, aliénante et radicalisante – le titre du récit annonce dès le début l'exil et le retrait de ces “trois anachorètes” – pour rejoindre une communauté inclusive, respectueuse, lénifiante et amoureuse. À travers la théorie de la reconnaissance de Paul Ricœur (*Parcours de la reconnaissance*, 2004), nous analyserons leurs parcours vers l'inclusion et la reconnaissance mutuelle.

## 2. CONTEXTE HISTORIQUE DE *LES MARCHES DE SABLE*

L'analyse du contexte historique de *Les Marches de sable* nous permettra de connaître les motivations qui ont poussé ces trois héroïnes à marcher vers le désert et de comprendre dans quelle mesure celles-ci, en raison de leur condition sociale, de leur croyance et de leur sexe, peuvent être considérées comme des êtres exclus de la société.

L'histoire se déroule dans le désert, en Égypte, entre les III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles après J.C., période qui a vu l'émergence du christianisme en Orient et d'incessantes confrontations avec le paganisme. Les

deux principales croyances “se côtoient pacifiquement” puis, “s’emportent l’une contre l’autre” (Chedid, 1981: 55), comme dans un “jeu de bascule” (Chedid, 1981: 104). Au moment de la fuite des trois héroïnes, a lieu une montée en puissance du fanatisme aussi bien d’un côté que de l’autre. C’est dans ce contexte que se produit le “martyre de Rufin” (Chedid, 1981: 110), le fils cadet d’Athanasia. Cet enfant, qui s’allie – par empathie plus que par idéologie – à la cause des chrétiens persécutés, est sauvagement exécuté par les païens et Antoine, le fils aîné d’Athanasia, tente de le venger. La mort absurde de cet enfant est l’événement qui déclenche la marche d’Athanasia dans le désert.

Avec l’apparition du christianisme en Orient, apparaissent également le phénomène du monachisme (ou anachorétisme) et celui du retrait dans le désert (Darmagnac, 2013). Le désert est une terre stérile ravagée par les guerres et fréquentée par les nomades, les rejetés de la société, mais aussi par des animaux redoutables (Guillaumont, 1975). C’est également un endroit hostile qui expose les femmes anachorètes à de graves dangers pour leur intégrité physique et morale. Comme le souligne Thémis, le narrateur du récit: “Leur corps, leur esprit, leur assurait-on, offraient moins de résistance aux duretés du climat, aux intempéries de l’âme. De plus, elles risquaient d’être la proie de ces hordes de brigands qui sillonnent le désert” (Chedid, 1981: 43). Le retrait dans le désert peut également prendre des allures de fuite: certains s’y réfugient pour des raisons économiques et sociales (pour échapper aux impôts, à la justice, au service militaire, au mariage etc.), d’autres pour des raisons idéologiques (pour échapper aux persécutions, tel Paul de Thèbes) (Darmagnac, 2013).

Pour les anachorètes, la marche dans le désert supposait un retour au “lieu des amours et de l’intimité divines” (Guillaumont, 1975: 4) et une “solitude apparemment bienheureuse” (Guillaumont, 1975: 9). Les anachorètes renonçaient à toutes leurs possessions et à tous contacts humains (Guillaumont, 1975). Dans le récit *Les Marches de sable*, Marie renonce à ses amours et à ses biens matériels pour apaiser sa soif d’absolu, tout en se livrant à ce qu’Antoine Guillaumont nomme “la guerre du cœur” (1975: 19):

Quelques-uns se réfugient au désert pour fuir l’implacable servitude fiscale ou pour échapper aux persécutions. Un grand nombre,

écœurés par cet univers absurde et ses contradictions, s'enfoncent dans les sables, espérant retrouver, à travers la vie d'ermite, une source originelle que le siècle a étouffée (Chedid, 1981: 56).

Or, comme le remarque Christine Darmagnac, “[D]ans le contexte misogyne du monde méditerranéen aux débuts du christianisme” (2013: 69), l'accès des femmes aux différentes formes de monachisme était restreint. En effet, incarnant la tentation, souligne-t-elle, les femmes se trouvaient sous “la surveillance, d'un père, d'un frère ou d'un époux” (Darmagnac, 2013: 69); ce qui limitait leur mouvement/déplacement et les empêchait de se retirer dans le désert, à l'instar des anachorètes-hommes. Leur place était surtout confinée à des espaces clos, tels que les monastères, qui étaient placés sous la direction d'un abbé, où elles vivaient dans des cellules étroites. Privées de tout, leurs activités se réduisaient principalement à la contemplation. Une fois enfermées, leur réclusion était à vie. Par ailleurs, bien que peu fréquent chez les femmes, le monachisme était réservé aux femmes vertueuses, car les femmes se consacrant à la prostitution n'y avaient pas accès. Celles-ci étaient enfermées dans des “maisons de repenties” (Darmagnac, 2013: 71). Dans le récit, le narrateur rappelle à ce sujet la situation des femmes anachorètes:

Les femmes qui se vouaient à Dieu pratiquaient l'ascèse dans leur maison, ou se fixaient dans une cabane proche de leur village ou de leur cité. Elles devenaient rarement anachorètes; on en comptait cependant quelques-unes dont les traces se perdaient dans les sables (Chedid, 1981: 43).

### **3. LES “TROIS ANACHORETES” AVANT LEUR RENCONTRE**

“Comment les nommer, les désigner, ces trois femmes? Peut-on les appeler des «anachorètes éprises d'absolu?»” (Chedid, 1981: 12). Qui sont “ces trois femmes, si dissemblables et si proches?” (Chedid, 1981: 11). Pourquoi se sont-elles réfugiées dans l'immensité du désert, un espace hostile aux femmes? Qu'ont-elles à fuir? Pourquoi pouvons-nous les considérer comme des exclues de la société, voire des exilées?

L'histoire personnelle de Cyre est une histoire marquée par la servitude, la maltraitance et les abus. Mais c'est aussi l'histoire d'une lutte contre l'exclusion, d'une conquête de la liberté et de la dignité humaine. Avant de fuir dans le désert, cette enfant est soumise à tous types d'humiliations. Elle doit s'occuper de son père, de sa marâtre, de ses frères et sœurs, ainsi que de toutes les corvées de la maison. Victime d'abus sexuel d'un riche propriétaire foncier pour lequel elle travaille, sa famille la répudie. Elle croit trouver refuge dans un couvent mais d'odieuses sœurs lui infligent toutes sortes d'humiliations: châtiments, moqueries, isolements, enfermements, restrictions, privations en tout genre, etc. Corvéable à merci et "obéissante à l'extrême" (Chedid, 1981: 14), cette adolescente, qui a fait vœu de silence, est décrite comme "Cyre-la-sotte, Cyre-la-simple, Cyre-l'éponge" (Chedid, 1981: 17). Les sœurs, quant à elles, sont décrites comme "des faces haineuses" et des "[F]aces d'hyènes" (Chedid, 1981: 18). N'ayant pas de cellule où passer ses jours et ses nuits, cette enfant vit recroquevillée dans les coins du couvent et dort à l'intempérie. Traitée comme un animal, Cyre n'est qu'une enfant "[R]ejetée dans la colossale solitude" (Chedid, 1981: 15), en quête d'"[U]n signe, une caresse" (Chedid, 1981: 21) et d'"un regard ami" (Chedid, 1981: 17). Pour fuir sa vie d'esclave, elle se réfugie d'abord dans ses rêves, car "la réalité lui a, parfois, offert des images cruelles et maléfiques" (Chedid, 1981: 18), et ensuite dans le désert où elle retrouve sa liberté et sa dignité perdues.

Sa marche vers le désert se produit à la suite d'une brusque prise de conscience. Au cours d'un repas, alors qu'elle tentait de ramasser des aliments pour se nourrir, elle reçoit de la part des sœurs une sévère correction. Saisie d'un immense sentiment d'indignation, Cyre décide de quitter pour toujours le couvent. Cette prise de conscience est décrite comme "une forteresse que rien ne peut ébranler [et qui] s'érige dans son cœur" (Chedid, 1981: 14), mais aussi comme "des passereaux captifs [qui] tournoient et frappent de leurs ailes, de leurs becs, contre ses côtes" (Chedid, 1981: 15). Le narrateur – omniscient – exprime les fortes émotions qui envahissent Cyre: "Une émotion intense suivie, cette fois, de l'inébranlable décision de ne plus rien supporter, de quitter à jamais son couvent" (Chedid, 1981: 15). La "colère sourde" (Chedid, 1981: 17) que Cyre ressent la

transforme physiquement et lui donne “l’apparence d’une Gorgone” (Chedid, 1981: 17) prête à “cracher du venin” (Chedid, 1981: 17). Et au narrateur de se demander: “Quel démon s’est emparé de cet agneau?” (Chedid, 1981: 17).

Les romans d’Andrée Chedid confinent souvent les personnages féminins dans des espaces exigus, tels que des chambres (voire des lits ou des fauteuils), des tours ou le coin des murs; ce qui contraste avec les espaces ouverts vers l’horizon/l’infini – termes récurrents chez Andrée Chedid –, comme le désert et les fleuves. Ce contraste met en relief le manque de liberté, de mouvement et de déplacement de ces personnages. Andrée Chedid, qui a toujours cherché la suppression des limites et des barrières en tous genres, accorde une importance considérable aux espaces en jouant sur les contrastes extérieur/intérieur, physique/mental, public/privé, ouvert/fermé. Parler de personnages marginaux, comme Cyre, Marie et Athanasia équivaut à parler de l’espace et de son appropriation, ou de son manque d’appropriation. C’est aussi parler de la liberté de mouvement et d’action. Refuser l’accès à l’espace, au mouvement, au déplacement, implique nier un droit fondamental. Condamner un individu à l’enfermement, à l’isolement et à l’exclusion, c’est le condamner à la mort émotionnelle, à la mort psychologique, à la mort sociale, puis à la mort physique. L’enfermement de Cyre prend fin lorsqu’elle quitte le couvent et qu’elle rejoint l’immensité du désert. Le désert, aussi terrifiant soit-il, représente, en ce sens, l’antithèse de cet enfermement, ainsi que l’espace de toutes les possibilités à venir.

En fuyant le couvent, Cyre conquiert sa liberté de mouvement, mais aussi sa liberté d’expression, deux aspects fondamentaux de la dignité humaine. Une fois libre, l’enfant laisse ses émotions s’exprimer à travers le chant – sans paroles car elle a fait vœu de silence. Le chant permet de manifester des émotions, de transcender la douleur mais aussi de laisser libre cours au potentiel créateur. Dans tous ces cas, le chant est une alternative à l’isolement et l’exclusion. L’individu exclu l’est aussi pour son incapacité ou impossibilité de faire entendre sa voix.

En outre, l’exclusion implique une rupture affective avec la société. Bien qu’elle ait pu se soustraire des griffes des sœurs, Cyre se sent “[I]nfiniment petite, infiniment perdue” (Chedid, 1981: 24), car “elle avait toujours vécu en communauté et, malgré

les mauvais traitements, toujours à l’abri” (Chedid, 1981: 24). Cyre récupère ce lien affectif grâce au contact humain, en l’occurrence, à sa rencontre avec les deux autres personnages féminins du récit, que nous analyserons plus tard.

En ce qui concerne la deuxième héroïne, Marie, celle-ci représente plusieurs idées principales: le désir d’indépendance des femmes dans une société misogyne, la transgression des limites, la reconnaissance de l’altérité, la soif d’amour et la quête d’absolu. Pour créer ce personnage, Andrée Chedid s’est inspirée de Marie d’Égypte (Boustani, 2016; Gaden, 2016).

De “nature insatiable” (Chedid, 1981 : 38), Marie mène une vie intense aussi bien pendant sa période courtisane que pendant sa période anachorète. Au tout début, elle vit librement sa vie: elle passe outre de l’opinion d’autrui (Boustani, 2016) et transgresse les limites auxquelles les femmes de son époque sont confinées. Cette héroïne s’adonne sans pudeur à tous les excès, aux plaisirs charnels, aux fêtes animées, à la débauche, au luxe, etc. Comme le signale le narrateur, elle laisse “libre cours à ses appétits; libre cours à son goût du changement et de la conquête” (Chedid, 1981: 34), “l’énergie farouche de Marie ne trouvait sens et épanouissement que dans les plaisirs” (Chedid, 1981: 35). Cette prostituée âgée d’une trentaine d’années conquiert les espaces réservés aux hommes et s’extrait, par là même, de ceux réservés historiquement aux femmes. À titre illustratif, citons le jour où elle décida d’embarquer – déguisée en homme – dans un bateau de pèlerins. Sa seule motivation était de “se trouver durant plusieurs jours en compagnie d’hommes de tous âges, venus de tous bords” (Chedid, 1981: 33-34). Citons également son goût pour organiser des fêtes où elle invitait “des hommes de savoir et de pouvoir” (Chedid, 1981: 36). Ces fêtes étaient pour elle l’occasion de se livrer à l’allégresse mais aussi, et surtout, à l’enrichissement intellectuel. Marie n’envie nullement les “femmes respectables” de son époque: “Elle n’aurait jamais échangé sa place contre celle de ces femmes respectables, à l’abri de leurs murs, de leurs enfants, de leur époux; de ces femmes qui ne perçoivent qu’un monde borné, qui ne parcourent qu’une existence exiguë, insipide” (Chedid, 1981: 36). Elle ne s’offusque pas non plus lorsqu’on l’insulte: “Pécheresse! Courtisane! Impie! Débauchée!” (Chedid, 1981: 38), ce sont autant de qualificatifs

qu'elle reçoit. D'ailleurs, le narrateur signale que le mot "courtisane" "attirait à la fois l'opprobre et l'envie" (Chedid, 1981 : 36), car "ces femmes-là" (Chedid, 1981 : 36), observe-t-il, étaient "plus maîtresses de leur choix" (Chedid, 1981 : 37):

Courtisane, Marie se sentait plus proche, mais jamais dupe, de ces hommes qui la fascinaient. Eux faisaient l'histoire, s'accommodaient de l'existence, maîtrisaient les réalités. Tandis que les femmes, aux regards raccourcis, empêtrées dans leurs racines, se retranchaient et s'ancraient à un rêve stationnaire (Chedid, 1981: 37).

Ces réflexions du narrateur – qui sont en réalité les pensées de Marie – sous-entendent l'impossibilité des femmes à s'épanouir pleinement au même titre que les hommes. Elles sous-entendent également que les hommes sont destinés à l'espace ouvert, ou domaine public, et les femmes à l'espace fermé, ou domaine domestique. L'emploi de la métaphore "racine" illustre de façon visuelle la difficulté des femmes pour s'arracher des contraintes, ainsi que l'enracinement profond de leur problème d'exclusion, de discrimination et d'humiliation. Cette impuissance contraste avec la liberté dont jouit Marie qui, elle, peut choisir sa propre voie. L'image de la racine s'oppose à une autre image qui assimile la figure de Marie au Nil: "Semblable à ce fleuve qui traverse l'Egypte, libre et en mouvement, elle visitait les esprits et les corps comme une suite de paysages, infiniment semblables, infiniment variés, avant de s'engloutir dans la mer" (Chedid, 1981: 37). Indomptable, Marie n'est faite ni pour la soumission ni pour l'enfermement.

C'est en se situant en marge de cette société misogyne, dans cet entre-deux, qu'elle trouve son espace d'épanouissement, jusqu'au jour où elle croit entendre "le cri de Dieu" (Chedid, 1981: 40): "cette voix, pressante, qui la secouait jusqu'aux tréfonds, la traversait de sa foudre" (Chedid, 1981: 41). Elle décide en toute liberté de quitter sa vie de courtisane – les hommes avaient tenté auparavant de la reconduire sur le bon chemin – pour se tourner vers la spiritualité. Et c'est également en toute liberté qu'elle choisit le désert, et non un couvent, pour vivre sa foi. Dans cette deuxième partie de sa vie, Marie continue

de transgresser les limites en devenant anachorète car, comme nous l'avons signalé auparavant, l'anachorétisme était surtout l'affaire des hommes et le désert un endroit hostile aux femmes.

La liberté de Marie connaît tout de même une limite, celle de son "immémoriale soif d'amour" (Chedid, 1981: 39). Bien qu'elle fuie volontairement vers l'immensité du désert, Marie ne parvient pas à "extirper de sa nature" (Chedid, 1981: 39) ce besoin profond de lien avec autrui, d'affect et de présence humaine. Alors qu'elle fait preuve de courage et de détermination pour se frayer un chemin parmi les hommes, alors qu'elle lutte avec dignité contre les discriminations et les humiliations dont elle est souvent l'objet, cette héroïne montre toute sa fragilité face à l'amour: l'amour romantique (envers Jonathan, qu'elle admire tant et qu'elle ne peut oublier); l'amour altruiste-humaniste (envers les Hommes) et l'amour envers Dieu. Ce sentiment constitue l'unique entrave à sa liberté. Le besoin naturel d'aimer – et d'être aimée par l'homme de sa vie, par les Hommes et par Dieu – augmente pendant son retrait dans le désert. Car le retrait, si volontaire soit-il, la condamne à expérimenter le silence et l'isolement les plus complets. Comparée à "une bête qui se jette subitement sur sa proie, la solitude la déchiquetait" (Chedid, 1981: 46). Expérimentant à l'extrême le silence et la solitude, Marie se met à parler aux insectes, aux reptiles, à la poussière, elle "harangue les étoiles et le vent" (Chedid, 1981: 47). Cependant elle garde l'espoir de rencontrer dans le désert quelqu'un à qui parler et offrir ses étreintes: "soudain, venue des tréfonds de la vie, et de ses propres entrailles, une terre féconde faisait surface" (Chedid, 1981: 46). À l'instar de la terre, qui peut être aride ou féconde, le corps et l'âme de Marie se remettent à vivre: "Le sang renaissait dans ses vaisseaux, ses prières coulaient de source" (Chedid, 1981: 46). Ce retour à la vie, elle le doit à la rencontre avec Cyre et Athanasia après neuf années de solitude poussée à l'extrême et que nous analyserons plus tard.

Alors que Cyre et Marie choisissent le désert pour fuir respectivement la maltraitance et la misogynie, Athanasia, quant à elle, le choisit pour chercher son mari Andros et son fils Antoine, tous deux persécutés par des fanatiques. Cette héroïne représente l'idée de tolérance, de souffrance et de douleur face à la cruauté humaine. En effet, bien qu'athée, elle embrasse le christianisme par amour envers son mari chrétien et ressent une

profonde tendresse envers les figures de la chrétienté, Jésus et la Vierge Marie. L'opinion qu'elle porte sur Dieu est proche de celle d'autres personnages chedidiens sceptiques comme la femme de Job. Ce n'est pas à Dieu qu'elle endosse la responsabilité de tous les malheurs du monde, mais à l'être humain et aux religions, d'autant que ce sont également eux les seuls responsables de la fuite et de la mort de tous les membres de sa famille: "elle hait cette folie des hommes mal taillés pour la paix et qui n'aspirent qu'aux massacres" (Chedid, 1981: 73). Ne supportant plus la perte – la mort absurde – de tous ses êtres aimés, cette héroïne se laisse emporter par la rage et lance des cris de désespoir: "Toutes les révoltes, tous les orages s'étaient emparés d'Athanasia [...] Les gémissements des mères, les clameurs des femmes se déchaînaient dans sa voix" (Chedid, 1981: 142), "[E]lle hurla contre les combats, les massacres, les luttes sanglantes et fratricides. Envahie par la douleur, Athanasia ne se possédait plus" (Chedid, 1981: 142). Athanasia se reproche même d'avoir été trop tolérante:

J'ai tenu compte de leurs croyances, j'ai respecté leurs illusions. J'ai été docile... Docile! J'aurais dû dénoncer ces doctrines auxquelles ils se sont sacrifiés. J'aurais dû m'insurger contre ces pratiques qui m'ont empêchée de rejoindre Andros, de soustraire Rufin à ces croyants, de retenir Antoine... (Chedid, 1981: 142-143).

En ce sens, nous pouvons penser qu'Andrée Chedid, qui a toujours dénoncé les dangers du fanatisme à travers ses écrits, a choisi Athanasia pour transmettre ses idées de tolérance.

Cette héroïne incarne l'idée de souffrance et de douleur face à la cruauté humaine, mais aussi face à la cruauté provoquée par les causes naturelles comme la maladie et le vieillissement. Elle souffre de voir la décrépitude physique de son mari devenu vieux et malade: "Athanasia déborde de tendresse pour ce vieux corps flétri par l'âge, dégradé par la maladie" (Chedid, 1981: 72), ainsi que la détérioration de l'amour qu'elle ressent envers lui: "Athanasia lutte contre son départ et contre l'effondrement de leur mémoire commune" (Chedid, 1981: 53). *Les Marches de sable* n'est pas l'unique récit où Andrée Chedid nous transmet ses idées sur la cruauté du temps qui passe et la maladie. En général,

elle choisit les personnages féminins pour livrer ce type de réflexions. Citons Nefertiti dans *Nefertiti et le rêve d'Akhnaton* (1974), la femme de Job, dans l'œuvre éponyme *La Femme de Job* (1993), Isabelita dans *Les Quatre morts de Jean de Dieu* (2010), ou encore l'œuvre autobiographique *Les Saisons de passage* (1996) où Andrée Chedid décrit les effets du temps sur le corps de sa mère, une femme belle et dynamique en son temps. Ce qui rend hors norme le style d'Andrée Chedid est, entre autres, la description minutieuse de la décrépitude du corps de l'être aimé tout en insistant sur la douleur, la souffrance, la compassion et l'empathie que cette décrépitude suscite.

La rencontre entre ces trois héroïnes se produit au moment où elles enchaînent, chacune de leur côté, une multitude d'épisodes de souffrance et de profonde solitude.

#### 4. LA RENCONTRE DES TROIS FEMMES: UN "PARCOURS DE LA RECONNAISSANCE"<sup>1</sup>

Nous venons de voir que, avant de se connaître, les trois héroïnes de *Les Marches de sable* étaient confrontées à une société aliénante, misogyne et fanatique, puis à un désert immensément hostile et solitaire. Leurs vies étaient alors marquées par le vide existentiel, le mépris, l'intolérance et l'absence. Or, avec leur rencontre, c'est la plénitude, le respect et la présence qu'elles commencent à expérimenter, et plus spécialement la reconnaissance. Si nous nous basons sur la théorie de la reconnaissance de Paul Ricœur et son œuvre *Parcours de la reconnaissance* (2004), nous pouvons observer que cette rencontre suppose simultanément la reconnaissance de soi-même, la reconnaissance de l'autre et la reconnaissance mutuelle. Nous pourrions même ajouter la reconnaissance multiple et pluridirectionnelle, comme nous le verrons plus loin. De l'essai de Paul Ricœur, nous avons retenu qu'il existe deux grands axes dans la reconnaissance: l'un *vertical*, c'est-à-dire, la reconnaissance qui émane du système politique et social et qui

---

<sup>1</sup> Nous empruntons l'expression à Paul Ricœur et à son essai *Parcours de la reconnaissance* (2004).

reconnaît (ou qui devrait reconnaître) les droits des individus; l'autre *horizontal*, à savoir, la reconnaissance qui provient des individus et qui s'établit entre eux dans "les relations intersubjectives". Nous avons également retenu deux mouvements principaux: la réciprocité, c'est-à-dire la reconnaissance réciproque ou mutuelle (je reconnais l'autre et l'autre me reconnaît) et la réflexivité, à savoir, la reconnaissance de soi-même (je me reconnais). Dans *Les Marches de sable*, nous pouvons observer que la reconnaissance verticale fait cruellement défaut car les personnages féminins vivent dans un cadre historique et social qui méprise les femmes (maltraitance, misogynie, violence, etc.) au point que celles-ci sont obligées de fuir. Ce refus de reconnaissance produit chez l'individu "l'expérience négative du mépris", les "sentiments d'exclusion, d'aliénation, d'oppression", pour reprendre la terminologie de Paul Ricœur (2004: 314).

Par contre, nous pouvons constater que la reconnaissance horizontale se produit bel et bien entre les trois héroïnes dans la mesure où entre elles se tissent de véritables liens de sororité. Prenons comme exemple de reconnaissance horizontale, le parcours que Cyre suit pour reconnaître Marie. Les neuf années passées dans le désert ont causé sur le corps et l'âme de Marie de graves séquelles, à tel point que celle-ci perd son apparence humaine: "Qu'il était loin, le temps où Marie ressemblait à une femme!" (Chedid, 1981: 29). Au moment de leur rencontre, Cyre croit voir une "chose" (Chedid, 1981: 26): "Fantôme, animal, démon?... Cyre se demande ce que représente cette forme osseuse sur laquelle flottent quelques lambeaux d'étoffe" (Chedid, 1981: 27), et ressent également un léger sentiment de rejet. Mais aussitôt, se rendant compte qu'elle a affaire à un être humain, Cyre est saisie d'une extrême compassion et étreint sans mesure Marie: "ses bras s'ouvrent, s'ouvrent. S'ouvrent à l'infini..." (Chedid, 1981: 28). Le premier contact entre ces deux femmes est décrit de façon extrêmement émouvante, en insistant sur la réaction émotionnelle (les larmes, les pleurs), les gestes (le rapprochement, le contact physique à travers les mains et le regard, les gestes d'attention et d'affection) et la transformation du visage (les sourires). La rencontre a permis à Marie de récupérer son identité – l'ipsité et la mêmeté – et sa propre humanité. Cyre a reconnu l'être humain derrière "«cette chose» difforme qui pleurait" (Chedid, 1981: 32).

Elle passe de la perception de cette “chose”, à l’identification progressive d’un être humain, puis à la reconnaissance non seulement de son identité mais aussi de son humanité et de sa capacité de souffrance: “c’est bien notre identité la plus authentique, celle qui nous fait être ce que nous sommes, qui demande à être reconnue” (Ricoeur, 2004: 43).

Dans le cas d’Athanasia, qui souffre également d’importantes transformations physique et psychique, c’est aussi grâce à l’amour, au sentiment maternel, qu’elle récupère “sa véritable nature” (Chedid, 1981: 174). Comme le signale Thémis, le narrateur, “[E]ntre mille, je l’aurais reconnue! Au fond de toute apparence, le visage initial se perpétue; les traits de chacun [...] possèdent une texture unique, permanente, identifiable sous tous les changements” (Chedid, 1981: 174).

Si nous prenons le cas de Cyre, la reconnaissance va même plus loin puisqu’elle arrive à prendre la double forme de l’adoption et de la prise en charge attentionnelle et affective. En effet, Marie et Athanasia deviennent, d’une certaine manière, ses mères adoptives: “Athanasia ressemble à sa mère morte en couches; une mère jamais vue; mais tellement désirée, tellement imaginée; une mère qui aurait vieilli, une mère puissante et secourable qui repousse menaces et moqueries, qui éloigne les dangers” (Chedid, 1981: 147), “[S]a mémoire ne veut préserver que le bonheur: Marie, Athanasia, qu’elle nomme dans sa tête «mère, grand-mère» [...]” (Chedid, 1981: 225). Puis, lorsque l’enfant tombe gravement malade des suites d’une piqûre de scorpion et qu’elle décède, ces deux mères adoptives lui prodiguent tous types de soins, et au narrateur de s’interroger: “Quel décret du ciel ou quelle absurdité de la nature lui arrache, un à un, ses enfants?” (Chedid, 1981: 233). L’adoption symbolique de Cyre, la prise en charge et les gestes d’affection et d’attention sont les manifestations les plus belles de la reconnaissance et contribuent, qui plus est, à dignifier ces héroïnes; d’autant que tous ces gestes humains leur ont fait défaut. La reconnaissance cesse d’être réciproque et devient multiple, voire multidirectionnelle car, entre elles, un véritable réseau d’amitié s’établit. À travers ce récit, les personnages féminins passent de l’“éthique de la rencontre” (Gaden, 2016: 73) à “l’éthique de la sollicitude” (Boustani, 2016: 232).

## 5. CONCLUSION

C'est donc dans la reconnaissance verticale (ou non-reconnaissance verticale, devrions-nous dire) que se produisent, dans ce récit, l'exclusion sociale et le "déli de reconnaissance" (Ricoeur, 2004: 296) des droits et de l'égalité des femmes. Et c'est dans la reconnaissance horizontale que se produit l'inclusion de ces trois héroïnes. Elles n'ont pas obtenu la reconnaissance verticale, celle qui émane du système politique et social, mais elles se sont procuré une reconnaissance horizontale, celle qui provient des individus, des individus qui plus est différents et vulnérables. Elles se reconnaissent, se respectent dans leur différence, s'entraident et s'aiment mutuellement. La relation entre elles s'établit sur la base des "modèles de reconnaissance intersubjective" (Ricoeur, 2004: 295), avec l'amour et l'estime comme principaux éléments; le contraire étant l'humiliation qui est "le refus de cette approbation [...]. L'individu se sent comme regardé de haut, voire tenu pour rien. Privé d'approbation, il est comme n'existant pas" (Ricoeur, 2004: 300). Se reconnaissant dans leur humanité, et donc dans leur faiblesse, Cyre, Marie et Athanasia se sont elles-mêmes reconnues mutuellement et se sont approuvées. Leur "parcours de la reconnaissance" débouche sur la "*sacralisation de l'autre*" (Ferry et Capelier, 2014: 383).

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Barsoum, M. (2017). *Les voies de la paix dans les récits d'Andrée Chedid*. Paris: Khartala.
- Boustani, C. (2016). *Andrée Chedid. L'écriture de l'amour*. Paris: Flammarion.
- Chedid, A. (1981). *Les Marches de sable*. Paris: Flammarion.
- Darmagnac, C. (2013). Le monachisme chrétien en Orient. *Les Cahiers de l'Orient*, 111(3), pp. 49-71. Récupéré de: <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-l-orient-2013-3-page-49.htm#> [Date de consultation: le 22/08/2019].
- Ferry, L. et Capelier, C. (2014). *La plus belle histoire de la philosophie*. Paris: Robert Laffont.
- Gaden, E. (2016). *Les Marches de sable d'Andrée Chedid*. Paris: Honoré Champion.

- Guillaumont, A. (1975). La conception du désert chez les moines d'Égypte. *Revue de l'histoire des religions*, 188(1), pp. 3-21.  
Récupéré de: [https://www.persee.fr/doc/rhr\\_0035-1423\\_1975\\_num\\_188\\_1\\_6077](https://www.persee.fr/doc/rhr_0035-1423_1975_num_188_1_6077) [Date de consultation: le 22/08/2019].
- Ricœur, P. (2004). *Parcours de la reconnaissance*. Paris: Stock.

**DE HOMBRES, MUJERES Y VÍNCULOS  
EN *DIE HERREN* DE ANGELIKA SCHROBSDORFF  
ABOUT MEN, WOMEN AND BONDS  
IN *DIE HERREN* BY ANGELIKA SCHROBSDORFF**

Miriam PALMA CEBALLOS

*Universidad de Sevilla*

**RESUMEN**

*Die Herren*, publicada en 1961, fue la primera novela de la autora de origen judío Angelika Schrobsdorff (1927-2016). Se trata de una larga narración autoficcional centrada en el desarrollo sentimental de Eveline, alter ego de la autora, y motivo de escándalo en el momento de su publicación. En este trabajo se pretende analizar qué modelos de feminidad y masculinidad encarnan los personajes, para, a partir de ahí, dilucidar cómo se construyen los vínculos erótico-amorosos entre la protagonista y los hombres con los que entabla relación.

**Palabras clave:** relaciones erótico-afectivas, exilio, feminidad, masculinidad, poder.

**ABSTRACT**

*Die Herren*, published in 1961, was the first novel by Angelika Schrobsdorff (1927-2016), an author Jewish descent. It is a fictional autobiography centered on the sentimental development of Eveline (an alter ego of the author), which caused a scandal at the time of its publication. The present work analyses the models of femininity and masculinity that are embodied by the characters of the novel with the aim of elucidating how the author constructs the kinds of affective and erotic bonds that are established between the main character and the men that she interacts with.

**Keywords:** erotic-affective relationships, exile, femininity, masculinity, power.

## 1. INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS

Si existen temas que puedan considerarse universales, no cabe duda de que el amor es uno de ellos. Lo que realmente sea ese sentimiento, sin embargo, parece, pese a su masiva atención artística, filosófica, mediática o cotidiana, escapar de todo intento de aprehensión. Ambigüedad y contradicción son inherentes a los intentos de su valoración. Desde su más absoluta idealización – hay quienes lo consideran como “condición de posibilidad del pensar mismo” (Cruz, 2012: 18) – hasta visiones más materialistas y desidealizadas como las que se sustentan desde la psicología evolucionista o la crítica feminista, que considera el amor romántico como una de las trampas de las que se sirve el sistema patriarcal para sustentar y legitimar la desigualdad entre los géneros (Lagarde, 1989, 2011), existe todo un espectro de intentos de definición. Ninguno definitivo. Sea como sea, el ser humano es un ser relacional y los vínculos erótico-amorosos forman una parte básica de su existencia.

Por otro lado, y para lo que compete a este estudio, es indudable que el exilio puede tener consecuencias traumáticas para las personas forzadas a abandonar su tierra natal que afectan de modo decisivo a su psique. Exiliarse supone tener que vivir afrontando una profunda pérdida. Los sentimientos de desarraigo y de desgarró dejan, en la mayoría de los casos, una profunda huella en la personalidad, en la relación de la persona consigo misma y en su vinculación con los otros, con el mundo. Pocas personas salen inunes. Naturalmente, la experiencia será más o menos traumatizante en función de diferentes variables. Como atestiguan numerosas investigaciones en el ámbito de la psicología, la edad constituye uno de los factores más importantes. Niños y adolescentes son especialmente vulnerables en tanto en cuanto han de adaptarse a esas circunstancias, extremas y amenazantes, en una época en la que aún están en pleno proceso de desarrollo emocional y cognitivo y no cuentan con las defensas de un adulto (Kleina, 2018: 259-267). Un lugar privilegiado para dar testimonio y reelaborar dichas experiencias, a veces casi inenarrables, ha sido y sigue siendo la escritura literaria.

El presente trabajo se focaliza justamente en las relaciones erótico-amorosas de un personaje femenino exiliado. De su país natal y de sí mismo. Se trata de la protagonista, y narradora, de la primera de las

novelas de Angelika Schrobsdorff, escritora nacida en Freiburg im Breisgau en 1927. Dicha novela, *Die Herren*, fue publicada por primera vez en 1961. Tuvo entonces un gran impacto entre los receptores. Su contenido se consideró como provocador y escandaloso. En Baviera se llegó a prohibir. Fue tachada de antisemita y corruptora de menores (Rodewill, 2017). Y es que, desde la perspectiva moral e ideológica de esa época, para el gran público no era seguramente fácil de digerir este proceso de cruda, contundente y descarnada autoindagación que lleva a cabo una voz femenina focalizando su relato en su periplo sentimental. Desde un punto de vista conservador y estrecho, la protagonista podría ser considerada amoral, promiscua, casi ninfómana. Y desde ahí también podrían juzgarse como reprobables tanto el modelo identitario de mujer esbozado, totalmente distanciado de los estereotipos de feminidad, como el modo relacional de la protagonista, igualmente alejado de los códigos amorosos ortodoxos, que denota, en el punto álgido de su desarrollo, al menos en la superficie, una casi total ausencia de empatía y de escrúpulos morales.

El objetivo de esta nuestra primera aproximación a la obra es analizar cómo se van construyendo los vínculos afectivos y erótico-amorosos que el personaje femenino, Eveline Clausen, va narrando a lo largo de esta larga novela, 717 páginas en la edición alemana que hemos manejado. La obra no censurada se divide en diez capítulos, focalizados cada uno de ellos en determinadas experiencias erótico-amorosas. Los dos últimos fueron censurados en la edición de 1961, junto a algunos pasajes que se juzgaron no publicables por ser considerados inmorales o especialmente escabrosos (la descripción de un intento de violación, los detalles argumentales de su decisión para abortar, escenas sexuales explícitas, y un largo etcétera). Por desgracia, la versión progresivamente mutilada, y edulcorada, ha ido manteniéndose en ediciones y traducciones posteriores. Al español fue traducida por primera vez en 1966 por la editorial Cid con el título *Los hombres*, versión que ha reeditado recientemente como *Hombres*, en 2018, Errata naturae. En ellas no se han traducido los dos últimos capítulos (*Der Liebhaber* y *Der Geliebte*). Sí se ha hecho, en la versión catalana editada por La Campana con el título *Els homes* (Ayén, 2018).

## 2. BIOGRAFÍA Y AUTOFICCIÓN

La personalidad y la vida de Angelika Schrobsdorff, nacida en el seno de una familia acomodada, madre judía y de padre alemán, está fuertemente marcada por el exilio forzoso a la edad de 11 años. Este evento y las vivencias en el país de acogida impregnan de modo fundamental su modo de vincularse con los otros, especialmente en lo que respecta al ámbito erótico-afectivo. Poseía un gran atractivo físico y una personalidad magnética. Era sumamente inteligente. Tuvo, según ella misma confiesa, numerosas relaciones con hombres – cientos, según una entrevista para *Stern* (Luik, 2008) –, pero nunca logró amar a ninguno de ellos verdaderamente. Pese a que volvió a Alemania, y estuvo en otros países, y pese a su incesante búsqueda de amor y de un lugar al que pertenecer, nunca pudo conseguir tener un sentimiento de verdadero arraigo ni consiguió amar realmente a ninguno de sus amantes: “[...] den Schritt von der Leidenschaft zur großen Liebe habe ich nie gewagt. Stattdessen habe ich mir Arroganz und Härte und Stolz antrainiert, beschlossen, nie etwas zu empfinden. Ich habe nie geliebt” (Luik, 2008). Al final de su vida, como ella misma afirma, y tras una estancia en Israel – lugar en el que sí llega a sentirse arraigada – vuelve a Alemania, pese a no sentirse ya alemana, y se establece en 2008 Berlín, donde muere en 2016: “Es stirbt sich leichter in Deutschland, ja, das hoffe ich” (Luik, 2008).

Angelika empieza a escribir en un momento preciso de su vida, ya adulta. Esa actividad y sus gatos van a ser considerados, cuando rememora su vida ya en su vejez, los pilares fundamentales de su existencia. Las relaciones erótico-afectivas con hombres fueron numerosas y, sin lugar a duda, muy importantes. Pero será la escritura lo que se convierta en la actividad primordial que le proporciona, frente a todo el resto de experiencias y actividades, liberación y felicidad: “Schreiben war eine Droge, eine Erlösung” (Luik, 2008). Para entender hasta qué punto llega a convertirse en lo más relevante en su vida, puede verse su propia declaración en una entrevista en la que relata cómo en un momento dado no pudo compatibilizar la crianza de su hijo con su actividad literaria y su desordenado modo de vivir. Su decisión fue dejar a su hijo bajo los

cuidados de una mujer para trasladarse a Israel y dedicarse a la literatura (von zur Mühlen, 1998).

Gran parte de lo que escribe Angelika Schrobsdorff es una continua reelaboración de sus experiencias vitales. Este es también el caso de *Die Herren*. En ella el personaje narrador, Eveline Clausen, puede considerarse como un alter ego de la autora. No es una autobiografía en el sentido estricto. Los nombres de los personajes están inventados, aunque muchos de ellos, así como muchos de los eventos que se narran, tienen una clara correspondencia con el periplo vital de la misma. Como para una gran cantidad de autores que vivieron el nazismo y el exilio, la escritura será un anclaje que le permite elaborar dichas vivencias, en parte traumáticas y, en cualquier caso, profundamente determinantes. Su ficcionalización le ofrece una vía de reelaboración de esa experiencia, se convierte en un modo de autoindagación y autocomprensión y puede así ser considerada, en palabras de Ana Casas cuando se refiere a la autoficción, como “la expresión de una subjetividad que, a través de la ficción, accede a una verdad íntima, hecha de equívocos y contradicciones, como equívoca y contradictoria es la identidad del individuo” (Casas, 2012: 17).

### 3. LOS VÍNCULOS ERÓTICO-AFECTIVOS EN *DIE HERREN*

En el inicio del relato autodiegético se comienza a perfilar al personaje femenino de 14 años en un periodo de profunda transformación. Ansía convertirse en mujer y está descubriendo el mundo de la sexualidad. Entonces vive con su madre, judía, en Sofía, la capital búlgara, donde han tenido que refugiarse huyendo de la persecución nazi. Del por entonces idealizado padre, no se sabe nada en estos momentos. Bettina, medio hermana, fruto de la relación de su madre con otro hombre, también las ha acompañado en el exilio. Pese a la dureza de las condiciones que se relatan, la protagonista no es caracterizada en ningún momento, con la distancia de la narración en pasado, ni como una heroína ni como una víctima; la voz narrativa ofrece una reflexión de un tiempo pretérito en la que se muestra plenamente consciente de sí misma y de sus circunstancias, las propias y las condiciones sociopolíticas del momento. Tampoco puede afirmarse que posea una visión estrictamente

dicotómica del sistema de organización de géneros ni que ofrezca un universo simplista dividido en hombres malos victimarios y mujeres sometidas. Sin embargo, ello no obsta para que, desde su despertar a la realidad del mundo de las relaciones, sea perfectamente consciente de los mecanismos del sexismo que vertebran todas las estructuras de poder, a las que ella, inevitablemente, está sometida y de las que intentará, con las armas de las que dispone, liberarse:

Wenn eine Frau ihr Eigenleben hat und sich nicht dankbar dem Mann fügt, dann ist sie hysterisch oder neurotisch. Wenn sie im Bett nicht so reagiert, wie es der Mann in seiner Einfalt und Überheblichkeit für selbstverständlich hält, dann ist sie frigide, und wenn sie sich ähnliche sexuelle Freiheiten wie der Mann herausnimmt, ist sie nymphoman. Herr und Meister haben ein Etikett für alles, was die Frau betrifft, nur für ihre eigenen Mängel und Übel haben sie keins, schlimmer noch, sie glauben, sie hätten überhaupt keine Mängel und Übel (Schrobsdorff, 1988: 647).

Es una voz narrativa poco autocomplaciente e implacable también consigo misma. Posee una mirada aguda y una ironía magistral para dar cuenta de los actos y procesos internos propios y de lo que sucede alrededor, entornos que se perciben de modo lúcido y preclaro en una narración ágil, descarnada, ácida y no pocas veces teñida de tonos grotescos.

Los seres humanos nos construimos a través de los vínculos. Somos porque somos mirados y porque somos tocados por los otros. Somos humanos porque así adquirimos la capacidad de mirar y de tocar a los otros. El modo específico que tienen las personas de vincularse tiene que ver en gran medida con las experiencias tempranas. Por otra parte, nuestro modo de amar, el cómo es experimentado por los individuos y los códigos de su expresión están determinados en gran parte por los *juegos de verdad* de cada época (Foucault, 1984). También en el ámbito de sentimiento amoroso estamos sujetos a los códigos de la cultura a la que pertenecemos (Precht, 2009: 276; Illouz, 2012: 25).

La experiencia del exilio, como se adelantó, puede tener catastróficas consecuencias en el ámbito relacional. Una persona forzada a abandonar su tierra ha de enfrentarse a la casi siempre dolorosa experiencia de ruptura de todos sus vínculos, lo que puede

provocar un trauma en el exiliado destrozando su confianza básica en la vida e incapacitarle, quizá durante toda su existencia posterior, para establecer relaciones nutritivas y duraderas. Ese sería un buen resumen del hilo que subyace a todo el desarrollo del ámbito relacional que se muestra en *Die Herren*. La narradora relata la extrema incapacidad para estar sola, su sed de pertenencia y de amor, su temor a ser abandonada, y, al tiempo, la progresiva pérdida de la capacidad para amar de verdad al otro, de descentrarse para acercarse a la alteridad, y su redención final.

Los factores que en la narración condicionan ese proceso son diversos y de naturaleza heterogénea, pero se conjugan y entrecruzan e inciden de modo determinante en la construcción de su identidad, su autoconcepto y su modo de vincularse con el mundo. Podría entenderse que la niña y adolescente ha estado sometida a lo que algunos investigadores han denominado como *traumatización secuencial* (Kleina, 2018: 261-263), manifestado, en su caso, como un proceso de miedo y dolor continuo producido al tener que abandonar su tierra natal y sobrevivir después sintiéndose siempre en un no-lugar y continuamente amenazada tras el exilio forzoso:

Ich war ein zerstörtes Kind. Wenn man eingestuft wird als Mischling ersten Grades, sich immer verstecken muss, immer Angst hat, wenn man dann auch noch seine Mutter dahinsiechen sieht - das bringt man nie weg. In mir ist eine fürchterliche Gespaltenheit. Minderwertigkeitskomplexe. Mit 24 war ich ein Stück Dreck. Ich wollte Macht, Macht ausüben. Ich habe vielen Männern Schmerzen zugefügt. Ich habe mich verhalten wie ein Mann, und sie waren es nicht gewohnt, dass man sie einfach sitzen lässt. Ich bin ja immer plötzlich weggelaufen, keine Szene, keine Kräche, nichts, ich war einfach weg. Wenn sie dann anriefen, habe ich geschwiegen, vielleicht noch gesagt: Auf Wiedersehen (Luik, 2008).

Muy importante es la ausencia inicial de la figura del padre. Y fundamental es también la manera en la se produce la pérdida de su inocencia infantil y cómo descubre la sexualidad en una cruda realidad contrapuesta al idílico mundo de fantasía que se nutre de los mitos sociales del amor romántico y que estructura de modo profundo su imaginario. A todo ello se suma, sin duda, la propia personalidad, lúcida, desesperanzada, inteligente y rebelde del personaje. Su

desubicación y su posición marginal con respecto a la sociedad búlgara y a las fuerzas de la ocupación le permiten disponer de una mirada crítica y distante de los mandatos de género, las relaciones de poder y unas convenciones sociales que también conllevan una determinada visión de lo femenino y lo masculino y sus papeles en el juego amoroso. Cuando regrese a Alemania continuará sintiéndose exiliada. Seguirá inundada por ese sentimiento, angustioso y doloroso, de no-pertenencia, de desplazamiento. Esa situación de distancia con la realidad le provoca una honda zozobra y una a veces insostenible angustia vital, pero, al tiempo, le proporciona una lúcida perspectiva sobre la misma.

Ciertamente los vínculos familiares con la madre y los hermanos de la protagonista permanecen intactos. En la vida real, Angelika afirma haber tenido una infancia feliz, aunque ella se define como una niña miedosa y neurótica (von zur Mühlen, 1998). Fue amada, protegida de las amenazas exteriores – quizá en demasía – y sus necesidades afectivas y materiales fueron satisfechas. En esta novela, Eveline Clausen, pese a los conflictos, ama profundamente a su madre y a su medio hermana. Pero es la figura masculina del padre la que cumple un papel fundamental y, ciertamente, ambivalente. Idealizado en un comienzo, se convierte, durante un tiempo, en un ídolo derrocado y odiado cuando finalmente reciben noticias de él y se entera de que se ha casado con otra mujer. La faceta y las necesidades humanas de su progenitor la decepcionan de modo profundo. En el capitán de corbeta Wahl, prototipo del héroe y del hombre ideal, de quien se enamora platónicamente a sus inocentes 14 años, dice explícitamente buscar un sustituto de ese padre amado con el que sueña reencontrarse cuando regrese a una patria igualmente idealizada. En una entrevista Angelika llega a afirmar que probablemente en sus numerosos *affaires* amorosos siempre buscó una pareja ideal y quizá la figura del padre (von zur Mühlen, 1998). Cuando regresa a Alemania, ya casada con el oficial americano Stephen Cherney, se produce finalmente un reencuentro. En ella renace una gran admiración hacia su personalidad y un amor real y profundo que fortalece su poderoso vínculo. Curiosamente es tras la muerte del padre cuando se abre un proceso, voluntario y consciente, de autodescubrimiento y finalmente la redención final que se produce

cuando encuentra al hombre al que consigue amar de verdad. Hasta ese momento se suceden de modo frenético decenas de relaciones, entre las más o menos significativas y numerosísimas aventuras.

### 3.1. Eveline, el amor y los hombres

Las tres primeras constituyen experiencias de una época aún ingenua en la que la idea del amor de la protagonista está nutrida de los idílicos escenarios y fantasías del amor romántico: el amor platónico hacia el capitán de corbeta Wahl, 25 años mayor que ella, el descubrimiento del deseo propio, la pérdida de la inocencia y el enfrentamiento a las normas sociales con el juego con los hermanos Bojan y Boris, y el descubrimiento del primer gran amor con Julian, a los 17 años. Conforme a los códigos del amor romántico, ella busca de modo explícito un héroe fuerte e infalible que la salve y la proteja. El universo de la sexualidad es, entonces, un campo de referencias oscuras y turbias insinuaciones. Nadie da a esa niña ingenua y curiosa información explícita y veraz. Todo se convierte en un tabú, en algo pecaminoso, sucio y secreto. Ella irá haciendo descubrimientos en este sentido en el seno de una sociedad rural profundamente patriarcal (la búlgara de Bujowo, un pequeño pueblo en el que se han de refugiar cuando en Sofía la situación se hace peligrosa para ellas como judías). El desvelamiento brutal del “secreto” de la sexualidad, el cese de su mirada inocente de niña soñante es profundamente traumático. Se produce el día de la boda del hermano mayor de la familia de campesinos que las acogen. Allí observa los anquilosados ritos sociales que ordenan la división sexual. Y allí sufre después también la agresión de un Boris descontrolado por el deseo que ella ingenuamente le suscita. Ella saca sus propias conclusiones: los héroes no existen, el hombre se comienza a percibir como un agresor, las relaciones empiezan a ser temidas por el daño que hacen. Mientras, en su cuerpo, despierta el deseo que aún no sabe entender ni manejar. Ahí empieza a generarse todo un conjunto de sentimientos y emociones contradictorios que aúnan miedo y la paulatina toma de consciencia del propio poder de su *capital erótico* (Hakim, 2012). Además, con su posición de exiliada y su propio carácter se va perfilando como una *outsider*, una mujer al margen de las convenciones y del entramado social que ordena,

legítima, fija y hace comprensibles a través de los roles estereotipados e incuestionables los cuerpos y las identidades individuales y sociales de hombres y mujeres.

Con 17 años, ya fuera de ese ámbito rural, fascinada y deslumbrada por el mundo de los americanos e ingleses establecidos en Sofía, se enamora perdidamente de Julian, judío como ella. Aunque todo augura un final feliz, se produce en ese tiempo en ella una profunda y definitiva transformación que será el comienzo de su específico modo de conducirse en las relaciones amorosas. Su hermana Bettina es detenida por los rusos por ser alemana. Eveline es apátrida y ha de refugiarse todas las noches en casas ajenas para evitar una posible detención. Esa situación de miedo continuo, de sentirse todo el tiempo como un ser de segunda clase, perpetuamente amenazado, la desborda y quiebra definitivamente su resistencia. El resultado es una metamorfosis: se convierte en una mujer ansiosa de libertad que entierra definitivamente sus ilusiones románticas y su vulnerabilidad y decide, pragmática y conscientemente, emprender una huida hacia adelante al tiempo que se va detestando por dentro cada vez más. Se endurece protegiéndose con un caparazón protector; se transforma en una mujer cada vez más calculadora, presumida, superficial y mentirosa; en sus palabras: “Ich wurde ein völlig anderer Mensch – eigenwillig, herausfordernd und ungläublich rücksichtslos.” (Schrobsdorff, 1988: 109). Empieza a ser consciente del poder que ejerce sobre los hombres con su cada vez más performática y fríamente calculada feminidad y gozará del “Triumph, zu beherrschen” (Schrobsdorff, 1988: 553). Tras desenamorarse de Julian, dejándole profundamente herido, inicia una larga serie de juegos de seducción y poder. Muchos de ellos con fuertes dosis de violencia implícita y explícita. Este baile de conquistas, en casi todos los casos, consiste en vincularse, a veces sintiéndose o creyéndose, al comienzo, profundamente enamorada, a hombres a los que seduce y utiliza, a menudo con verdadera crueldad y deshonestidad. Satisfacen un tiempo sus necesidades y caprichos, pero acaba cansándose de ellos y, en la mayor parte de los casos, los acaba despreciando. Es necesario, para entender ese proceso, tener en cuenta el marco sociohistórico en el que tiene lugar ese cambio. En la dura situación de la Bulgaria de postguerra, el matrimonio con un americano constituía una de las posibles tablas de

salvación para las mujeres. Para alcanzar ese objetivo se veían obligadas a desplegar toda una serie de tretas y juegos, asumiendo consciente y calculadamente el papel de mujer deseada por los hombres estadounidenses para poder aspirar así a una vida mejor. Como le dice su compañera Svetlana, que le reprocha la inutilidad de sus aún intactos ideales morales: “Evelintsche, du mußt endlich einmal begreifen, daß unsere Zukunft in den Betten der Amerikaner liegt...” (Schrobsdorff, 1988: 164). Es entonces cuando, en un acto trágico pero consciente, se acuesta con el Coronel Barnett, un donjuán narcisista que la usa y descarta de inmediato como si de un objeto se tratase. Con ello pierde la esperanza de ser amada de verdad. Después, a los 17 años, también ella encuentra la posibilidad de salida de su situación en el matrimonio con Stephen, un americano católico y conservador, que la ama, del que, en principio, se enamora y con el que vuelve a Alemania. Él pretende que se acomode al papel de ama de casa, esposa amante y sumisa, en un idilio de estilo de vida americano. Pero las convenciones burguesas y el papel femenino que en ese entramado ha de jugar resultan asfixiantes para ella. Está impelida, por una parte, por una poderosa ansia de independencia y se rebela en contra. Necesita ser dueña de su deseo, asumiendo, en cierto modo, un rol con tintes masculinos, casi donjuanescos, en las relaciones, en el sentido de que siempre ha de estar segura de ser ella la que ejerce el poder. El ser deseada le hace sentirse poderosa. Pero, paradójicamente, depende de los ojos masculinos, porque reconocerse en la mirada deseante de los hombres le otorga estatuto de identidad como mujer: “Eine Frau sieht sich durch die Augen des Mannes. Seine Bewunderung ist für sie der Spiegel, in dem sie sich geschmeichelt zulächelt. Sein Begehren ist für sie Bestätigung, reizvoll und anziehend zu sein.“ (Schrobsdorff, 1988: 619). Por ello, aún casada, comienza a flirtear con otros hombres y a comportarse como una frívola amoral. El patrón que subyace a las numerosas y diversas experiencias con hombres diferentes se repite casi idéntico. Se enamora rápidamente y rápidamente pierde el interés, llegando a menudo al desprecio final del amante. Así se lo cuestiona casi al concluir del relato: “Hatte ich nicht immer nur Liebesbeweise gefordert und selten oder nie gegeben? Hatte ich die Männer nicht systematisch zermürbt, sie bis zur Ohnmacht oder Gewalttätigkeit getrieben? (Schrobsdorff, 1988: 701). En sus juegos

amorosos, sexo y violencia van a menudo de la mano. En uno de esos flirteos es atacada sexualmente por Jimmy que intenta forzarla. Después se enamora de él e inicia un humillante y perverso juego de engaño con su marido. El juego se repite en Múnich con su profesor de teatro, Martens. Aparece Fischer, un ególatra director de cine del que se enamorara perdidamente. El engañado marido pierde su usual autocontrol y la viola. Con Fischer intenta acomodarse a un papel femenino de sumisión y disposición completa hasta que de nuevo despierta la rebelde, justo cuando él parece enamorarse de ella y pretende formalizar el vínculo: se siente prisionera de un modo de vida pequeño-burgués de nuevo, se enfría su pasión y lo abandona. Tras la muerte del padre, y con el ilusionante proyecto de una casa propia, aparece Franz-Ludwig Schulenburg, un periodista caótico e imprevisible. Con él conoce la intimidad y recupera sentimientos que creía perdidos: confianza, admiración y respeto. Pero, al final, también entran en una espiral codependiente y finalmente destructiva, cuando él desenmascara su lado agresivo y la maltrata. Eveline concluye la relación amorosa, aunque él, como padre de su hijo, permanece junto a ella como una especie de amistoso e irónico *Pepito Grillo*. Aún tendrá dos experiencias destructivas, oscuras y malogradas antes de la redención final. Con el posterior amante, el productor de cine, Kurt Sporer, al que, en un principio, desprecia por considerarle un ser sin atributos, talentos o convicciones, inmaduro y oportunista, le une un deseo imperioso y animal. Sin amarle en absoluto se entrega a una irrefrenable pasión sexual, enfermiza y autolesiva. No le produce menor autodesprecio la relación que entabla después con Fritz Spöckmeier, empeñado en dirigir y ordenar todos los ámbitos de su vida con la intención de salvarla, aun cuando en este caso su presencia y su cuerpo le repugnan profundamente. Su redención final vendrá también de la mano de un hombre, Robert Schütz, medio judío, admirado como su propio padre, con el que conoce lo que es amar verdaderamente, aunque en esta ocasión él rechace entablar una relación con ella. Gracias a él experimentará un renacimiento. A Schütz le otorga un papel de progenitor capaz de alumbrarla: “Er hatte mich geboren” (Schrobsdorff, 1988: 713). El vínculo se convierte en catalizador de su transformación, a través del que logra enfrentarse de modo honesto a sí misma y a sus abismos, a la

profunda aversión que en el fondo siente hacia el mundo masculino y su destructividad. Ligado a ello descubre el íntimo deseo de venganza que le ha impedido amar a los hombres: “Hatte ich sie [die Männer] nicht zerstören wollen, weil ich zerstört worden war, weit zurück in meiner Kindheit, durch die Macht der Männer, den Krieg der Männer, die Grausamkeiten der Männer, die Feigheit der Männer? (Schrobsdorff, 1988: 701). Y también toma conciencia de que eso no le ha impedido entablar con ellos relaciones que no fueran en el fondo de profunda dependencia, guiadas por su propia impotencia y falta de aprecio de su propio valor y su convicción, internamente arraigada, de que para las mujeres no existe la posibilidad de hacer compatible amor y libertad. Sin embargo, Schütz, con una conciencia de la masculinidad diferente a la de los que ha conocido hasta ese momento y su apoyo, desinteresado, honesto y verdadero, le ayuda a cuestionar esos pilares sobre los que se había sostenido su tambaleante existencia y le impele a creer en sí misma y a retomar su verdadero poder y autonomía. La carta que le escribe le sirve para tomar en serio su talento como escritora. Su imperioso proyecto de empezar de nuevo en Israel genera en ella el nacimiento de la conciencia del importante peso que tiene su propia raíz judía. De ese modo, escritura y judeidad se convertirán en los sólidos pilares identitarios que no había poseído hasta ese momento. Y con ello termina este largo y tortuoso relato.

#### 4. CONCLUSIONES

*Die Herren* puede considerarse una novela de desarrollo en la que se narra el proceso de aprendizaje sentimental de un personaje femenino exiliado que se ve abocado a sobrevivir y a vincularse en un mundo vertebrado por estructuras de poder masculinas. Con un sentido de la identidad profundamente destruido por el dolor y las desgarradoras experiencias del exilio, y desde su posición marginal, ha de intentar mantener un precario equilibrio para no seguir viéndose destinada a seguir ocupando la posición de víctima, lo que le impele a considerar las relaciones amorosas como meros juegos de poder, en los que ella intenta siempre, con las armas de las que dispone, no perder. En esa posición el amor, si se considera como el necesario proceso de

descentramiento de sí que hace posible el acercamiento al otro, es imposible. Será solo cuando consiga, a través de una relación diferente con un hombre distinto de aquellos a los que se ha vinculado, restituir unos pilares sólidos sobre los que sustentar su identidad – la aceptación de su identidad judía y la escritura –, más allá de la utilización de su poder de seducción para ser objeto de la mirada y consideración masculinas, cuando recupere su amor propio y, con ello, la capacidad de amar.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- “Einsam, einsam” – Angelika Schrobsdorff gestorben (2 de agosto de 2016). *Zeit-online*. Recuperado de <https://www.zeit.de/news/2016-08/02/literatur-schriftstellerin-angelika-schrobsdorff-gestorben-02102804> [Fecha de consulta: 31/10/2019].
- Ayén, X. (2 de septiembre de 2018). Los hombres de Angelika, sin censura. *La Vanguardia*. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/cultura/20180902/451569017326/angelika-schrobsdorff-literatura-hombres-censura.html> [Fecha de consulta: 31/10/2019].
- Casas, A. (2012). El simulacro del yo. La autoficción en la narrativa actual. En A. Casas (comp.), *Autoficción: reflexiones teóricas* (pp. 9-42). Madrid: Arco Libros.
- Cruz, M. (2012). *Amo, luego existo. Los filósofos y el amor*. Barcelona: Austral
- Foucault, M. (1984). La ética del cuidado de sí como práctica de la libertad. *Concordia*, 6, pp. 96-116. Recuperado de [http://www.topologik.net/Michel\\_Foucault.htm](http://www.topologik.net/Michel_Foucault.htm) [Fecha de consulta: 31/10/2019].
- Hakim, C. (2012). *Capital erótico: el poder de fascinar a los demás*. Barcelona: Debate.
- Illouz, E. (2012). *Por qué duele el amor: una explicación sociológica*. Madrid: Clave Intelectual.
- Kleina, W. (2018). Krieg, Flucht und Ankunft als traumatische Erlebnisse im Kindes- und Jugendalter. *Pädagogische Rundschau. Leben im Exil Unsicherheiten und Verstehensprozesse*, 2 (marzo/abril), pp. 259-276. Recuperado de <http://paedagogische-beziehungen.eu/wp-content/uploads/2019/04/Kleina-Flucht-Trauma.pdf> [Fecha de consulta: 31/10/2019].

- Knauf, T. (24 de febrero de 2007). Die jüdische Schriftstellerin Angelika Schrobsdorff ist aus Jerusalem in ihre Heimatstadt zurückgekehrt. Ein Gespräch. Es stirbt sich bequemer in Berlin. *Berliner Zeitung*. Recuperado de <https://www.berliner-zeitung.de/die-juedische-schriftstellerin-angelika-schrobsdorff-ist-aus-jerusalem-in-ihre-heimatstadt-zurueckgekehrt-ein-gespraech-es-stirbt-sich-bequemer-in-berlin-li.9166> [Fecha de consulta: 31/10/2019].
- Lagarde y de los Ríos, M. (1989). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: UNAM.
- Lagarde y de los Ríos, M. (2011). *Claves feministas para mis socias de la vida*. Madrid: Horas y horas.
- Luik, A. (27 de septiembre de 2018). Angelika Schrobsdorff - “Ich habe nie geliebt”. *Stern*. Recuperado de <https://www.stern.de/kultur/buecher/angelika-schrobsdorff---ich-habe-nie-geliebt--3744010.html> [Fecha de consulta: 31/10/2019].
- Precht, R. (2009). *Liebe. Ein unordentliches Gefühl*. Múnich: Goldmann Verlag.
- Rodewill, R. (ed.). (2017). *Angelika Schrobsdorff: Leben ohne Heimat*. Berlín: be.bra verlag (Edición Kindle).
- Schrobsdorff, A. (1988). *Die Herren*. Múnich: DTV.
- Schrobsdorff, A. (1966). *Los Hombres*. Madrid: Cid.
- Schrobsdorff, A. (2018). *Hombres*. Madrid: Errata naturae.
- von zur Mühlen, I. (1998), *Ein Leben lang ohne Koffer*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=oLQYDTdU5js> [Fecha de consulta: 31/10/2019].



**ELISE RICHTER**  
**A TRAVÉS DE SU (AUTO)BIOGRAFÍA**  
**ELISE RICHTER**  
**THROUGH HER (AUTO)BIOGRAPHY**

Leonor SÁEZ MÉNDEZ  
*Universidad de Murcia*

**RESUMEN<sup>1</sup>**

La autobiografía de Elise Richter: *Summe des Lebens – Suma de vivencias*<sup>2</sup> – no es una obra canónica, respecto a su estructura, ya que es difícil catalogarla dentro de criterios canónicos estrictos, de ahí su riqueza testimonial. En esta mezcla de ensayo y novela la autora manifiesta y describe procesos más complejos que si se hubiese mantenido en un solo género. Tampoco es una obra canónica respecto a su difusión. Ya que fue escrita en 1940 y no se publicó hasta 1997. La obra manifiesta la construcción identitaria de una intelectual judía austriaca de finales de siglo. Su resistencia fue proporcional a la discriminación institucional y colegial de la universidad vienesa. Su obra *Summe des Lebens* es una recopilación de varios momentos de su vida. Se presenta en este formato el contexto social e intelectual de la autora y las dificultades como mujer y como intelectual que tuvo. Su escrito sirve de medio para desvelar las falacias en la que se sustentaron las hegemonías masculinas, al mismo tiempo que muestra la resistencia y la consecución de logros importantes para las mujeres. Richter presenta en esta obra la *resistencia*, como manifestación de lo público y de lo íntimo, entrelazada con la *esperanza* (Kant).

**Palabras clave:** discriminación, profesora universidad, Viena fin de siglo, resistencia, esperanza.

---

<sup>1</sup> La presente investigación se llevó a cabo con la ayuda concedida por el Vicerrectorado de Internacionalización de la Universidad de Murcia en su programa para la realización de estancias breves en Centros Extranjeros para la realización de proyectos internacionales.

<sup>2</sup> Todas las traducciones que aparecen en el trabajo son propias de la autora de la contribución

**ABSTRACT**

The autobiography of Elise Richter: *Summe des Lebens* – *Sum of experiences* – is not a canonical work, with respect to its structure, since it is difficult to classify it within strict canonical criteria, hence its testimonial richness, because in this mixture of novel essays the author could express and describe more complex processes than if she had remained in a single genre. That is not a canonical work regarding its diffusion either. Although it was written in 1940, it was not published until 1997. The work manifests the identity construction of an Austrian Jewish intellectual at the end of the century. Her resistance was proportional to the institutional and collegial discrimination of the Viennese university. Her work *Summe des Lebens* is a compilation of several moments of his life. The author's social and intellectual context and the difficulties which she had as a woman and as an intellectual were presented in this format. Her writing serves as a means of revealing the fallacies in which the masculine hegemonies were sustained, while showing resistance and the major achievements for women. Richter presents *resistance* in this work as the presence of the public and the intimate intertwined with *hope* (Kant).

**Keywords:** discrimination, university professor, Vienna end of the century, resistance, hope.

**1. INTRODUCCIÓN**

Entre la construcción identitaria<sup>3</sup> y “una vida que mereció ser vivida” encontramos la autobiografía de Elise Richter. En su obra *Summe des Lebens* la autora va más allá de una descripción narrativa de los hechos. Se muestra en ella la construcción crítica de un yo en diálogo con su generación y con las generaciones posteriores. De ahí la propuesta de estudiar su biografía como el ejercicio reflexivo de un yo estrechamente unido a su concepto de *esperanza*<sup>4</sup>. *Summe des Lebens* desvela el compromiso que la

---

<sup>3</sup> Desde el concepto de construcción (Arriaga Flórez, 2001).

<sup>4</sup> La palabra *esperanza* está en cursiva porque se refiere principalmente al concepto kantiano de la Crítica del Juicio.

vida cotidiana tiene con el presente y, sobre todo, con el futuro. Por otra parte, la aserción de “vida que mereció ser vivida”, es también entendible desde el concepto de *resistencias emocionales* (Rosón; Medina-Doménech, 2017: 407-439). Elise Richter da cuenta de una *resistencia emocional* que conviene rescatar para que la experiencia de su pasado tenga efecto en nuestro presente. Desde su narración biográfica nos acercaremos tanto a las restricciones de derechos de una mujer en el Fin de Siglo austriaco, como a la *resistencia*, desde la reflexión y la lucha de la primera profesora de la Universidad de Viena. A pesar del substrato patriarcal de la institución, ella llegó a ser la primera catedrática extraordinaria<sup>5</sup> de esta universidad. Sus retazos autobiográficos muestran una vida entre: la pulsión de aprender y la negativa institucional para llevarlo a cabo.

Como es conocido la Universidad de Viena fundada en 1365, como Alma Mater Rudolfina, no permitió hasta 1897 el acceso a las mujeres. Con dicha denuncia comienza una obra que recoge las biografías de mujeres que desde el 1897 formaron parte de la vida académica vienesa. Se publica en 1990 bajo el título: *Durch Erkenntnis zu Freiheit und Glück... (Mediante el conocimiento a la libertad y a la felicidad...)*. En su introducción leemos lo siguiente:

El título de este libro era el lema de Das Allgemeine österreichische Frauenverein<sup>6</sup>. Una de las organizaciones a las que se le debe la entrada de la mujer a la universidad. Esta organización luchó infatigablemente contra los prejuicios que había en el fin de siglo. En la frase *Mediante el Conocimiento a la Libertad y a la Felicidad...* se refleja, de una forma conmovedora – hoy quizás ingenua, la esperanza que el primer movimiento de mujeres puso en la educación (Tichy, 2011: 9).

Con estos esfuerzos solidarios la experiencia de lucha de las mujeres por la igualdad ganó fuerza y obtuvo logros<sup>7</sup>. Elise Richter

---

<sup>5</sup> En Austria hay dos figuras de Catedráticos. Catedráticos extraordinarios y catedráticos ordinarios. Ambos con capacitación de habilitación. Las diferencias son jerárquicas.

<sup>6</sup> Organización General de Mujeres Austriacas.

<sup>7</sup> Los grupos feministas iniciaron a finales de 1880 una campaña para que las mujeres pudieran realizar la *Matura* es decir, el examen que capacita para entrar a la universidad austriaca. Dos organizaciones lanzaron consignas parecidas, la asociación *Minerva* con sede en Praga y el *Verein für erweiterte*

forma parte de estos esfuerzos solidarios, aunque su posicionamiento frente a la demanda feminista, en una primera época, pareciese más una decisión privada (según su propia declaración) que una exigencia pública. Observaremos al final de su escrito biográfico que la demanda feminista forma parte estructural de su reivindicación desde el inicio.

En *Summe des Lebens* se nos muestra que su lucha va unidas a una *esperanza* que se sostiene en el coraje social. Su *esperanza* se fundamenta en principios que se dejan interpretar y analizar desde presupuestos kantianos; los cuales compartió con otras escritoras, activistas y pensadoras de la Viena de Fin de Siglo. Son varias las mujeres burguesas o aristócratas que renunciaron a sus privilegios por defender la paz y la igualdad desde la *esperanza*. Nos referimos, por tanto, a un concepto de *esperanza* que está unido a presupuestos éticos, no quiméricos y que no están demarcados por una época, pues forman parte de todo presente. Los principios sobre los que se sustenta la *esperanza* se manifiestan en estas mujeres como *coraje social*, construyen presente y se orientan hacia el futuro, pues contienen un concepto antropológico de existencia. Con dichos principios se deja interpretar la biografía de Elise. Este concepto de *esperanza* se contrapone al de *abatimiento*, al que Kant en los capítulos 28 y 29 dedicados a lo *Sublime Dinámico* en la *Kritik der Urteilskraft*, se refiere y que lo define como degeneración del *coraje social*.

Cuando observamos en la obra *Summe des Lebens* la vida de Elise Richter desde la *esperanza* podemos entender su valentía ante el horror al que el Nacionalsocialismo la sometió. Elise, al igual que su hermana Helene Richter fueron víctimas del Holocausto. Ellas como una gran mayoría de intelectuales judíos no eran conscientes del peligro que corrían, a pesar de que ya en la Primera Guerra Mundial la guerra fue tema de sus reflexiones. En la exposición celebrada en 2014 en el Ayuntamiento de Viena, con motivo del aniversario de la Primera Guerra Mundial, en la vitrina de Elise Richter se resaltaba su estrategia para luchar en

---

*Frauenbildung* en Viena. Sin recibir contestación de los responsables políticos, los primeros crean un instituto femenino en 1890 cuya primera promoción sale en 1895. En Viena se crea la *Gymnasiale Mädchenschule* en 1892 su primera graduación es de 1898.

favor de la paz. Elise y Helene Richter formaban parte de una organización privada que enviaban a los soldados en el frente cartas y libros con la *esperanza* de que al avanzar intelectualmente estos dejarían las armas y se negarían a permanecer en la guerra. Esta forma *ilustrada*<sup>8</sup> de lucha contra la barbarie era más que una reflexión sobre este caso concreto, una convicción y una forma de vida. Su exigencia intelectual, además de ser en ella una pulsión, fue también, como veremos, una forma ejemplarizante para el movimiento de liberación femenino. E. Richter manifestó que esta exigencia intelectual está en la base de su sentido de la vida y debe formar parte del programa de liberación de las mujeres.

Pasaron algunos años para que Elise Richter se comprometiera públicamente con una organización en defensa de los derechos de la mujer en general<sup>9</sup> y de las universitarias en particular.

Su presencia actual en la vida vienesa es escasa, en la Universidad de Viena la Sala de Grados lleva su nombre. Junto a la puerta cuelga una placa con una foto, datos biográficos y académicos. En 1985 en el antiguo edificio de la facultad de Lenguas Romances se colocó una placa en su honor a la que le siguieron diferentes dedicatorias del nuevo Campus. Quizás la presencia más notoria es la beca que lleva su nombre.

## 2. *SUMME DES LEBENS*

Esta (auto)biografía se publica por primera vez en 1997<sup>10</sup>, aunque es el 29 de abril de 1940 la fecha que da la autora como el inicio de su escritura. Ella narra cómo se inició el proceso de la siguiente manera:

---

<sup>8</sup> En un sentido kantiano del término, especificado en el último apartado.

<sup>9</sup> A su Salón acudían mujeres comprometidas en la lucha por los derechos de la mujer: Gisela von Bergar, Käthe Braun-Prage, Rosa Mayreder, Marianne Hainisch, fundadora del Movimiento Austriaco de Mujeres. Una activista muy comprometida con los derechos de la mujer. En 1888 creó Hainisch la Liga de Educación Superior para Mujeres que defendían los derechos de las mujeres a entrar en la universidad. En 1902 creó la Federación de Organizaciones de Mujeres Austriacas y en 1919 fue elegida presidenta del Consejo Internacional de Mujeres, cargo que mantuvo hasta 1924. En *Summe des Lebens* E. Richter se le dedicó a ella y a Mayreder un capítulo.

<sup>10</sup> Ello muestra el gran olvido al que ha sido sometida la escritora y profesora vienesa.

Estuve tan cerca del umbral de la muerte que me pregunté: ¿Por qué no lo traspasé? ¿por qué estoy todavía aquí? Mi querida y piadosa amiga, la señora von Czech-Rechtensee, dijo: quizás tengas todavía que llevar a cabo una tarea. Espera sin más, añadió. Espero. Y veo tras el duro y horrible invierno, los primeros brotes verdes, la floración. Y no brota ninguna labor, ni ningún placer. La mirada se dirige al pasado, este me sugiere dibujar la suma de la vida. Quizás es esta la tarea que me queda por resolver, pensé (Richter, 1940: 1).

La estructura de la obra es peculiar. Se divide en 32 capítulos. Los 30 primeros agrupados en bloques alternativamente bajo los epígrafes de *gozo*, *sufrimiento* y *entre gozo y sufrimiento*. Los dos últimos cierran la obra, son concluyentes como observamos ya en su título: *De la aspiración al conocimiento de sí misma y las conclusiones*. Desde esta obra queremos seguir aquellas reflexiones y experiencias vitales de la autora que le llevaron a decir: *fue una vida que mereció ser vivida*. Cuando ella escribe *Summe des Lebens (La suma de la vida)* tenía 75 años. Como reza en el título, este escrito tiene el sentido de ir sumando momentos de la vida para unir recuerdos. Son retazos con los que Richter pretendió entenderse, conocerse y proyectarse en el futuro:

Como tengo pocas fuerzas porque estoy convaleciente no me encuentro en situación de hacer uso de mi gran cantidad de notas, diarios – especialmente de mis carpetas de noticias políticas etc. –. Solo estaba a mi alcance el “Intento de una Autobiografía” que había escrito y que databa del año 1884. De ella podía usar sus datos para algunas indagaciones. Por lo demás escribo desde el recuerdo y por ello no pongo fechas en la parte política.

Las páginas siguientes no son unas “Memorias” y mucho menos una biografía con las imágenes que corresponden a su época. En este escrito buceo en los recuerdos y ansío saber de dónde vienen y en qué medida me traen ellos lo bueno y lo malo (Richter, 1940: 1).

## **2.1. Disposición vital y constelación familiar desde su (auto)biografía**

En el primer bloque bajo el título *Goce vital* aparece el primer capítulo con el nombre *sol*. En él data Richter su primer recuerdo a la edad de dos años. En él se unen goce y desafío. El goce por la vivencia de la luminosidad del rayo solar y el desafío de

alcanzarlo. *Goce y desafío* son dos categorías, dos parámetros entre los que se mueven sus experiencias vitales. El segundo capítulo, por el contrario, lo titula *sufrimiento*. Elise Richter narra su primera experiencia con el dolor a los tres años. Es esta una experiencia velada a la que ella retrotrae la explicación de que la relación entre prohibición y dolor no le haya sido nunca clara.

Elise Richter nació en Viena el 2 de marzo de 1865 y falleció en el campo de concentración de Terzin (Theresienstadt)<sup>11</sup> en la República Checa el 21 de junio de 1943. Nace en el seno de una familia judía no practicante. Se educa en el ambiente de la alta burguesía vienesa, en un entorno intelectual y conservador, con ciertas contradicciones. Es la más joven de las tres hermanas de la familia Richter, de las que una de ellas murió de niña. Esta pérdida, nos dice, fue determinante para la vida de ella y de su otra hermana Helene. Con Helene vivió durante toda su vida. Las vidas de ambas están entrelazadas familiar, afectiva e intelectualmente. La tenacidad en sus deseos, en sus convicciones, la ética y el amor por el cuidado del otro (no solo familiar, sino en un sentido amplio) marcan sus biografías. Elise Richter padeció desde los veinte años un reumatismo en las articulaciones que, incluso, la obligaba por periodos a guardar reposo absoluto, Helene padecía de depresiones. De Helene Richter no se tienen muchos datos. Se sabe que fue una conocida feminista y traductora. Entre sus traducciones está la del libro de Wollstonecraft *Die Rechte der Frau (Los derechos de la mujer)* dedicada a su madre. Los cuidados de sus progenitores son también fuente de reflexión y de comportamiento amoroso y ético. La unión intelectual y personal entre las hermanas era tal que Elise Richter se refiere a su hermana con relación a su decisión de no casarse y también en la posibilidad de tener hijos. En el capítulo dedicado a “la apariencia externa, matrimonio e hijos” expone:

Amor y Ciencias son funciones diferentes de la psique [...] que pueden probablemente coexisten conjuntamente, otra cosa es

---

<sup>11</sup> Este campo de concentración se encuentra situado a unos sesenta kilómetros de Praga. Se presentaba como un gueto a donde los judíos les gustaba vivir. Se utilizó para desviar las sospechas y las presiones del gobierno sueco y ocultar las masacres.

respecto a coordinarlos en el tiempo, aquí hay que admitir que es difícil contentar a dos señores que reclaman para sí todo el tiempo y la fuerza vital. Por supuesto que el tiempo compartido con Helene construyó una vida de camaradería, que se diferenciaba de un matrimonio por los momentos dedicados a la sexualidad [...].

Por otra parte, añade:

[...] no tuve necesidad de casarme estaba tan satisfecha con mi profesión [...] tampoco me hubiera casado si hubiese estado sana, porque no encontré ningún hombre que fuese capaz de conquistar en mi vida el lugar que merece un esposo.

Sabía valorar la suerte de un matrimonio feliz, la conocía por mis padres, pero había observado que la mayor parte de los matrimonios no lo son en este noble y alto sentido, sino que en el mejor de los casos sus relaciones son soportables o no insoportable [...] Buenos matrimonios son aquellos que están esclavizados en el amor mutuo, pero que se dan libertad en un respeto mutuo. [...] Esta característica se daba entre Helena y yo (Richter, 1997: 71-72).

Su decisión de no casarse no estaba reñida con querer tener hijos. Respecto a ello encontramos el siguiente párrafo:

Otra cosa muy diferente es la cuestión de los hijos [...] El problema de la educación, el observar su progreso, eran cuestiones que me atraían profundamente. Consideramos Helena y yo adoptar un hijo [...] el que no lo lleváramos a cabo, se debió principalmente [...] a no tener posibilidad en el nido de la Florianigasse [...] (Richter, 1997: 72).

La relación con sus progenitores fue afectivamente buena e intelectualmente de gran reconocimiento. Especialmente con su madre, para quien, decía, la educación debía empezarse con un año y terminarse con dos. A ambos los define como muy involucrados en la formación y educación de sus hijas, como buenos pedagogos, pero también como personas excesivamente amantes de la disciplina. Tematiza que ejercían su control tanto en los círculos de amistades, como en los libros que leían. Ella tematiza que lo ejercían para evitarles un contagio físico o moral. El tema de la disciplina en su educación no solo aparece reflejado

en *Summe des Lebens*, sino que en su libro *Erziehung und Entwicklung* (1927) cuenta E. Richter que durante el año que por enfermedad tuvo que permanecer “encadenada a la cama”, cuando tenía 20 años, su padre no le permitió leer otros libros que no fueran una gramática griega y el volumen de Homero en griego, porque los otros libros de estudio que ella quería sumar les fueron prohibidos. El argumento para tal prohibición fue que los libros elegidos por ella no eran propios de muchachas y solo se los hubiese permitido si fuese un chico.

Otro ejemplo de la disciplina familiar las refiere Richter, especialmente, a las estrictas normas en la mesa. Donde por ejemplo no se les permitía hablar si no se les preguntaba. La lectura positiva que Richter saca, con humor, de este hecho es el haber sabido “controlar su lengua” durante toda su vida. Lo positivo de este razonamiento paradójico lo refiere principalmente a la universidad, porque el poderse contener verbalmente ante sus colegas le ayudó a evitar discusiones que la hubieran apartado de lo más importante, es decir, conseguir que una mujer fuese profesora de la universidad. Lo importante de esta aclaración es que nos ayuda a entender porque ella no tomó antes públicamente parte en los movimientos feministas y que en el inicio fue selectiva en sus enfrentamientos con la institución y con sus compañeros hombres.

Aquellos ejemplos de una educación severa contrastan con otras actitudes paternas más permisivas para la época, como el permitirles salir solas sin las damas de compañía (poco usual y socialmente censurado), o fumar los domingos un cigarrillo con el café, etc.

Con la muerte de sus progenitores reconocen ambas hermanas gozar de una libertad intelectual que hasta ese momento no habían tenido, pero también hablan de la soledad que implicaron sus muertes. Elise Richter describe así la pérdida de su madre en la página 63 de *Summe des Lebens*: “con su muerte se hundió un paraíso, cuya añoranza nunca he podido superar”. La figura paterna la representa como una persona físicamente muy sana (frente a su madre que no lo era), corpulento, muy trabajador, que había conocido el hambre en su juventud pero que llegó a ser el

médico jefe de la sociedad ferroviaria<sup>12</sup>. El afecto que se muestra hacia su madre no es el que se observa cuando habla de su padre, incluso cuando este estaba necesitado de sus cuidados al final de su vida. Una explicación de ello la encontramos en el libro *Erziehung und Entwicklung* de 1927, en él se refiere a su padre como un hombre de entendimiento agudo y de una acérrima voluntad, pero añade: “Aunque nos amaba cariñosamente –a Helene y a mí- y solo vivía y trabajaba por nosotras, una tímida frontera permaneció siempre entre él y nosotras” (Ackerl, 2016: 85). Esta diferencia entre el amor a su madre y a su padre se hace presente en los párrafos donde se describe la vida familiar y las posiciones de sus progenitores. La figura materna está mucho más presente en su vida y en la de su hermana. Con ella aprendió a leer y a disfrutar el arte. A ella dice deberle sus primeras reflexiones sobre la necesidad de desarrollarse intelectualmente.

## 2.2. Formación y demanda feminista

Para sus progenitores, ninguna escuela vienesa para hijas burguesas era lo suficientemente buena. Por ello contrataron a una institutriz alemana, según E. Richter, una mujer autoritaria. Con ella estudió literatura, alemán, historia, geografía, biología y matemáticas. A esta formación se le une la de los idiomas: francés, desde los cinco años, el inglés desde los trece y posteriormente el italiano. En esta época leyó la obra de Herder, *Ideas para la filosofía de la historia de la humanidad* y de Theodor Mommsen *Historia Romana*. Con ellas, nos dice E. Richter, se despertó su interés filológico.

Las clases privadas no eran suficiente para sus ansias de conocimiento, ni para su voluntad de tener una profesión: “Cada vez envidiaba más a los chicos, ellos estaban obligados a estudiar, mientras que, a nosotras, debido a nuestro sexo, teníamos la desventaja de que no se nos permitía ello” (Richter, 1997: 100)<sup>13</sup>.

En una primera lectura parece derivarse que su demanda en formación recaía en la esfera de lo privado:

---

<sup>12</sup> “La Südbahngesellschaft” era una empresa de accionistas que se crea en 1859 con sede en Viena y que sustituye a la empresa ferroviaria estatal

<sup>13</sup>Las palabras subrayadas lo están en el texto original.

Nunca pensamos en abrir un camino, en general para las mujeres, era una búsqueda puramente egoísta de luz y aire, ya que ambas eran nuestras necesidades vitales.

La “demanda feminista” asombrosamente no nos sensibilizó, de tal forma que nos hubiera hecho uniros a las luchadoras feministas, tampoco cuando supimos de ellas, ni aun cuando las militantes, ya organizadas, nos lo pidieron (en los años 90) (Richter, 1997: 100)<sup>14</sup>.

Es cierto que sus reivindicaciones no sobrepasan el liberalismo, pero ellas sí formaron parte de una demanda pública. Como lo prueba la participación en la creación de un partido político, llevar junto a su hermana la gestión de uno de los últimos salones vieneses (Richter, 1997: 81), formarse y luchar por el acceso de las mujeres a la universidad y el haber sido la presidenta de la Asociación de Mujeres Académicas.

### 2.3. Dificultades profesionales

En 1896 pudieron las mujeres hacer la *matura*, pero hasta 1897 no se logró el pleno derecho de este examen, es decir la entrada a la universidad, para las mujeres. E. Richter recorrió todos estos impedimentos. En 1897 pudieron las mujeres entrar a la Universidad y el 2 de julio de 1901 presentó su tesis que se publicó en 1903. Se le otorga *cum laudem*. En Viena seguía cerrado el camino a la mujer para una habilitación a profesora de universidad. No se dejó asustar y en 1904 presentó su habilitación. Solicitó la *venia legendi* para filología románica. En 1905 se le permitió presentarse ante la comisión. Fue un examen largo y poco creativo, sobre él informa ella con humor lo siguiente: “Tanto tiempo me han hecho esperar, ahora que permanezcan sentados un rato”. Efectivamente consigue buenas calificaciones e incluso la *venia legendi*. (Richter, 1997: 110). En su formación universitaria reconoce como buenos profesores a Mussafia y Meyer-Lübke.

El 23 de octubre de 1907 pudo oficialmente impartir la primera clase<sup>15</sup>. En 1921 se le concede el título de profesora extraordinaria, negándosele ser profesora ordinaria (catedrática) durante toda su

---

<sup>14</sup> Su no participación abiertamente, en un principio, respondía más a una cuestión táctica que ideológica.

<sup>15</sup> La dió en la Hörsaal 35

carrera profesional por el hecho de ser mujer, aunque sí se le concede una forma contractual para la docencia. En 1927 tiene el primer contrato, un contrato para “lingüística y fonética” por dos horas semanales y le concedieron honorarios por su trabajo.

Esta trayectoria académica tan tortuosa contrasta con la facilidad de la carrera académica de Mussafia, su admirado profesor. A él se le considera el fundador del Instituto de Románicas de la Universidad de Viena. En 1867 se creó con su nombramiento la primera cátedra de esta facultad, aunque él nunca pudo presentar una certificación académica. Antes de ser nombrado catedrático se convirtió al catolicismo y hasta ese momento había trabajado casi diez años en la Biblioteca de la Corte. El que no fuese doctor no fue tampoco un impedimento legal para llegar a ser catedrático, pues en 1869 la universidad resuelve el inconveniente concediéndole, sin más requisito, al profesor Mussafia el título de doctor (Hoffrath, 2010: 27). El poder fáctico se arroga de forma legal para cometer una injusticia tal. A Elise Richter se le negó durante muchos años tanto la capacidad intelectual, como las posibilidades de certificarlas académicamente, sin embargo, el acceso a la cátedra de alguien que no tenía el título académico de doctor, y que no era partidario de la formación académica para las mujeres, no presentó dificultad alguna para que llegara a ser catedrático.

Elise Richter tuvo éxito en sus clases, como mostró la gran afluencia de estudiantes que acudían a ellas. Fundó, además, el *Verband der akademischen Frauen* (La Asociación de Mujeres Académicas). En 1935 posterior a su 70 cumpleaños el ministerio la reconoció como ‘insustituible’ por sus lecciones de fonética.

El 10 de marzo de 1938, después de la anexión de Austria a Alemania, Elise Richter impartió su última clase. Ella recuerda ese último día con estas palabras:

Cuando el 10 de marzo de 1938 bajaba las escaleras del decanato, que yo siempre amé, por la belleza artística que los diferentes efectos de la luz hacían. 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: 171).

El 13 de marzo de 1938 la expulsaron de la universidad, posteriormente se le negó la entrada a las bibliotecas y a los teatros.

### 3. CONCLUSIÓN: TRANSMISIÓN DE RESISTENCIA Y ESPERANZA

Sus discípulos no la olvidaron, siguieron reivindicando la publicación póstuma de sus trabajos. Pero la situación de desamparo institucional fue tal que incluso tuvo que vender su biblioteca personal. Por falta de fondos una gran cantidad de su legado sigue sin inventariarse y sin investigarse como denunció ya Tanzmeister en 1997.

¿Sobre qué concepto de *esperanza* reflexionamos en una biografía en la que la brecha entre su destino y su deseo es tan grande? ¿Cómo podemos entender que ella siente y afirma que su vida es “una vida que fue valiosa el haberla vivido” con todas las dificultades y penurias? ¿Cómo podemos entender que los parámetros que da para explicar su tenacidad en el trabajo sean dos: la pulsión por aprender y el demostrar, como mujer, su sobrada capacidad intelectual<sup>16</sup>? ¿Por qué no cayó en el abatimiento o en el delirio frente a ese destino de impedimentos misóginos y racistas? Esta son algunas de las preguntas que surgen durante la lectura de *Summe des Lebens*. Cortina define en su libro *¿PARA QUÉ SIRVE realmente...? LA ÉTICA* la posibilidad de una *esperanza* condicionada al principio ético del esfuerzo por conseguir y promover un avance ético para la humanidad. La tenacidad y la dignidad con que Elise Richter configura su vida es sostenibles desde un concepto de *esperanza* que tiene, como insinuamos anteriormente, fundamentos estéticos y éticos. Siguiendo a Kant, desde su perspectiva antropológica y estética encontramos reflexiones que nos ayudan a entender y situar por qué esa vida “fue valiosa”. Esta expresión cobra sentido no ya desde la perspectiva de la autora, sino también desde quienes nacimos después y su vida nos sirvió para la dignidad de la nuestra. Antropológicamente, porque es una vida que orienta su satisfacción a la mejora como especie. Aporta conocimientos

---

<sup>16</sup> Como recoge la última cita que traemos como balance de su vida.

a cómo luchar por mejorar y dignificar las circunstancias que dificultaron la suya.

Elise Richter tiene sentido de especie, supo dar, en su biografía, sentido a su trabajo y a que este lo tuviese para las mujeres de generaciones posteriores, especialmente, para las que llegamos a las universidades. Interpretamos el sentido de su trabajo desde la perspectiva estética kantiana porque el concepto de *esperanza* de Elise Richter recoge la fuerza del momento creativo de lo *sublime* (Kant, 1988: B159 A157), donde ante las dificultades de ordenar intelectual y reflexivamente la realidad, observa Kant que el sentimiento de lo *sublime* prepara para no caer en el abatimiento. La *observadora* Elise Richter desde la atalaya que da la seguridad de este sentido de la vida, que ella elige, logra crear un nuevo espacio humano, no ficcional, porque en la inmediatez deja sentir como se eleva el espíritu ante la situación extrema y en la historia de la humanidad logra crear nuevos espacios de los que las siguientes generaciones se beneficiarían de él.

La interpretación de esta autobiografía desde el concepto kantiano de *esperanza* hace que esta *observadora* se aleje del abatimiento, anclándose en las *Tres Máximas de la Ilustración*<sup>17</sup> que Kant enumera en el capítulo 40 de la *Kritik de Urteilkraft*: 1. Pensar por uno mismo; 2. Ponerse en el lugar del otro y 3. Ser coherentes. Del cumplimiento de las dos primeras hemos presentado en el texto suficientes momentos, observamos respecto a la tercera que también la ejercitó. Fue coherente con la convicción de que la capacidad intelectual no tiene género y también con su ideal de existencia. A la muerte de sus progenitores ambas hermanas quisieron renunciar a la herencia recibida en favor de los necesitados, no querían aceptarla porque tenían como principio vivir de su trabajo. Al final de sus vidas, antes de ser trasladadas al campo de concentración, intentaron poder subsistir, pero finalmente tuvieron que vender todo lo que poseían, incluso su casa. Su posición, su *esperanza* la sostuvo desde la acción reglada por las *Tres Máximas de la Ilustración*. Esta son medios para el

---

<sup>17</sup> Kant en la nota a pie de página donde enuncia las tres máximas advierte que la Ilustración es un largo proceso que, aunque parezca fácil como hipótesis es muy difícil de llevar a cabo.

paso del ser a lo que *debería* ser. En definitiva, una *esperanza* que se fundamenta en principios éticos, como propone Adela Cortina.

Este es el concepto de *esperanza* anclado en la ética que la primera profesora de la Universidad de Viena nos dejó como horizonte y que le permitió afirmar que su vida había sido valiosa el haberla vivido desde lo público.

Quiero terminar esta reflexión con la voz de la propia Elise Richter por la belleza y valentía de sus palabras, por la *esperanza*<sup>18</sup> que nos transfiere como mujeres y como académicas, porque muestran, en definitiva, el compromiso que la vida cotidiana tiene con el presente y con el futuro. Ella resume de este modo su experiencia vital<sup>19</sup>:

Si tuviera que valorar el total de la vida, quisiera decir que: como ser humano he recibido infinitamente más de lo que he dado. He recibido: arte, naturaleza, amor – como contrapartida solo puedo disfrutar de todo ello y agradecerlo. Como profesor he dado más que he recibido, soy consciente del hecho de recibir con regularidad el efluvio de las simpatías que los asistentes a mis clases me daban [...] ¿Cómo investigador? Se ha derramado sobre mí la inconmensurable riqueza acumulada por los espíritus más selectos del milenio y yo he añadido, quizás, un granito de arena, en realidad más germen que fruto. Yo quería ir más allá, pero ni en la ciencia, ni en la ética, rige lo que uno quiere. Valoro mucho mi capacidad – no quisiera parecer presumida ante quien enjuicie objetivamente. [...] Como mujer he dado tanto como he recibido. Recibí el camino que no es poco, lo que no debe de subestimarse, pero lo cogí y puedo decir que lo hice de manera ejemplar. Fui consciente de que era responsable de la primera impresión que daba como estudiante de bachiller, como estudiante de la universidad y como docente.

Doy a las feministas la primera evidencia, en la cual pueden apoyarse, precisamente, porque evité todas las demandas feministas y “belicosas” para centrarme en lo puramente objetivo. En la historia del movimiento feminista mi nombre tendrá significado, de mucho sufrimiento, pero también de mucha alegría, de lucha, esta vida fue rica en contenido, fue valiosa el haberla vivido (Richter, 1997: 239).

---

<sup>18</sup> Es decir, por todas aquellas categorías que recogíamos en el concepto de *esperanza* desde una perspectiva ética, estética y antropológica.

<sup>19</sup> El subrayado está en el texto origen. Las profesiones están en masculino, aun cuando el alemán contempla la acepción femenina.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ackerl, I. (2016). *Mutige Frauen*. Wiesbaden: Marixverlag.
- Andraschko, E. (2011). Elise Richter – eine Skizze ihres Lebens. En W. Heindl y M. Tichy (eds.), *Durch Erkenntnis zu Freiheit und Glück... Frauen an der Universität Wien (ab 1897)* (pp. 47-67). Viena: Universitätsverlag.
- Arriaga Flórez, M. (2001). *Mi Amor, mi Juez: Alteridad Autobiografía Femenina*. San Diego: Anthropol Research&publications.
- Cortina, A. (2017). *¿Para qué sirve realmente...? LA ÉTICA*. Barcelona: Paidós.
- Hoffrath, C. (2010). *Bücherspuren Das Schicksal von Elise und Helene Richter und ihrer Bibliothek im "Dritten Reich"*. Colonia: Böhlau Verlag.
- Kant, I. (1988). *Die kritik der Urteilskraft*. Fráncfort: Suhrkamp Verlag.
- Richter, E. (1997). *Summe des Lebens*. Viena: Universitätsverlag.
- Rosón, M. y Medina-Doménech. R. (2017). Resistencias emocionales. Espacios y presencias de lo íntimo en el archivo histórico. *Arenal*, 24(2), pp. 407-439 Recuperado de <https://revistaseug.ugr.es/index.php/arenal/article/view/3914/5701> [Fecha de consulta 15/04/2019].
- Tanzmeister, R. (17 de octubre de 1998). *Elise Richter – Frau und Wissenschaftlerin* (pp. 1-17). [Conferencia]. Viena: WUV Universitätsverlag.
- Tichy, M. (2011). Einleitung: Fragen, Methoden und Quellen. En W. Heindl y M. Tichy (eds.), *Durch Erkenntnis zu Freiheit und Glück... Frauen an der Universität Wien (ab 1897)* (pp. 9-47). Viena: Universitätsverlag.

**THE WITCH IN THE CULTURE INDUSTRY:  
*ONCE UPON A TIME*  
AS POSTMODERN PASTICHE  
OF THE FAIRY TALE TRADITION  
LA BRUJA EN LA INDUSTRIA CULTURAL:  
*ONCE UPON A TIME*  
COMO PASTICHE POSMODERNO  
DE LA TRADICIÓN DE CUENTOS DE HADAS**  
Sara SEGURA ARNEDO y Miguel SEBASTIÁN MARTÍN  
*Universidad de Salamanca*

**ABSTRACT**

The figure of the witch, despite its historical marginality and demonization, seems to be acquiring a renewed prominence within recent mass culture. In light of this trend, this article approaches the TV series *Once Upon a Time* (2011-2018) as an example of the ambiguity inherent in the attention which witches are being given lately, a renewed consideration which does not necessarily imply a change in the archetype. This series, an ABC-Disney production, is in itself a highly heterogeneous pastiche of the long-standing tradition of fairy tales, and it thus contains various examples of witches, of whom two will be analysed in detail. Given the postmodern eclecticism of this narrative and its characters, our main argument is that the series illustrates how those marginal characters which are recuperated by the culture industry oscillate between subversion and conformity towards the traditionally vilified archetype of the witch. Therefore, the witch's revaluation (and the revaluation of divergent forms of femininity) is ultimately dependent upon spectators: in many cases, children and teenagers from whom no predetermined response can be assumed, whether critical or not.

**Keywords:** witch, postmodern pastiche, fairy tales, culture industry, children's literature.

## RESUMEN

La figura de la bruja, pese a su marginalidad y demonización histórica, parece estar adquiriendo una relevancia renovada en la cultura popular reciente. En vista de esta tendencia, este artículo toma la serie *Once Upon a Time* (2011-2018) como ejemplo de la ambigüedad inherente al protagonismo otorgado a las brujas en los últimos años, un protagonismo que no siempre va acompañado de un cambio en el arquetipo. Esta serie, producida por ABC-Disney, es en sí misma un pastiche altamente heterogéneo de la tradición de cuentos de hadas que a su vez alberga numerosos ejemplos de personajes que son brujas, de los cuales se analizarán dos en detalle. Dado el eclecticismo posmoderno de esta narrativa y sus personajes, nuestro argumento principal es que la serie ilustra cómo la recuperación de personajes marginales por la industria cultural oscila entre la conformidad y la subversión del arquetipo tradicionalmente demonizado de la bruja. Así pues, pese a que la bruja pueda estar dejando de ser un personaje exocanónico, el hecho de que se la revalorice (y con ella se revaloricen otras formas de feminidad) es algo que en última instancia depende de los espectadores: en muchos casos, niñas/os y adolescentes a los que no se les puede presuponer una respuesta predeterminada.

**Palabras clave:** bruja, pastiche posmoderno, cuentos de hadas, industria cultural, literatura infantil.

## 1. INTRODUCTION

Stemming from a tradition of oral storytelling and popular narratives, witches have been a constant presence in fairy tales, a long-standing fantasy genre whose audiences span all age ranges<sup>1</sup>. Nevertheless, just as anyone may easily recall a wide array of witch characters, almost anyone may, with similar ease, make a long list of negative traits usually attributed to those characters. Indeed, witches have always been there, but their presence has traditionally played a vilified and antagonistic role

---

<sup>1</sup> Although our focus is primarily contemporary, a reference historical survey of the genre which we would recommend is Jack Zipes's *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre*.

in most narratives—at least in the written versions that we have inherited from 17th- 19th-century authors like Charles Perrault or the brothers Grimm. According to the archetype<sup>2</sup>, witches were a fictional embodiment of the anti-feminine: that is, they exemplified what women ought *not* to be according to hegemonic patriarchal morality. From this mentality, witches have in many ways represented (and demonised) a reversed symbol of femininity: while women were socially expected to be subordinate, domestic and caring, witches stood for insurgency and social struggle. Therefore, bearing in mind that fairy tales were usually addressed to children and young people<sup>3</sup>, the importance of these characters as a role model (or counter-model) for the psychological development of succeeding generations and their importance for the perpetuation (or subversion) of established gender roles is not to be underemphasised<sup>4</sup>. However, although fairy tales continue to play a similarly decisive role today, some archetypes seem to be undergoing a reversal (or at least a resignification), and this appears to be the case of the witch, which shall be the main concern of this article.

In recent years, there seems to have been a trend within mass culture towards reappraising and/or giving an increased protagonism to traditionally antagonistic characters, of which the witch is but an example<sup>5</sup>. If one considers the characterization of witches in 19th century literature or early-20th audio-visual culture alongside recent representations such as Disney's *Maleficent* movie series (2014, 2019) or the witches in our case study, the TV series *Once Upon a Time* (2011-2018), there is an

---

<sup>2</sup> Throughout this article, we shall use the term archetype to refer to the figure of the witch, as characterized not only in single texts, but as a transtextual symbol, present in many different cultural products and in the collective unconscious.

<sup>3</sup> The fact that fairy tales are primarily addressed to children generally applies when considering the genre from Perrault onwards, but, in the case of the previous oral tradition, fairy tales were indeed a more communal and intergenerational experience.

<sup>4</sup> Although not specifically focused on gender, an in-depth study of the role of fairy tales for children's development (as well as for adult's parenting) is Maria Tatar's *Enchanted Hunters: The Power of Stories in Childhood* (2009).

<sup>5</sup> Other examples of recently "revalued villains" could be vampires, aliens or androids, who are being commonly depicted as rather humanised figures, even as heroes or martyrs.

undeniable difference: witches have become focal characters, whose actions are not unambiguously evil because they are at least contextualized, if not narratively justified.

In all these ways, our aim in this article is to consider the forces behind such recuperation of witches, alongside their possible implications for audiences, especially children and adolescents<sup>6</sup>. In a dialectical manner, we argue that recent changes in the demonized archetype of the witch are due both to the culture industry's commercial dynamics (as thoroughly analysed by critics of postmodern culture, from Theodor Adorno and Max Horkheimer all the way to Fredric Jameson) and also to the counter-hegemonic pressure exerted by social movements and feminist critics (like Silvia Federici or Carolyn Merchant, who specifically discuss witches and witch-hunts). Therefore, by combining a close narrative analysis of *Once Upon a Time's* witches with a broader analysis of trends in postmodern audio-visual culture, we inconclusively conclude that the witch's recuperation by the culture industry may, on the one hand, potentially subvert established gender roles as well as, on the other hand, potentially foster conformity with the status quo by allowing certain superficial innovations. Simply put, we shall leave it up for readers and viewers to decide how to personally respond and/or repurpose the show's and the industry's ambiguities.

## **2. ONCE UPON A TIME: DISNEY'S POSTMODERN PASTICHE OF FAIRY TALES**

*Once Upon a Time* (from now on, *OUAT*), as an ABC-Disney production, is a clear exemplification of the culture industry's aesthetic and commercial use of pastiche, given the series' deep embeddedness in Disney's fictional universes<sup>7</sup>. Indeed, this series narratively subsumes a wide array of popular fairy tale characters (as well as Disney's own), from *classics* like Cinderella and Snow

---

<sup>6</sup> Aired at eight pm, the show has been a blockbuster in co-viewing, as it "has become a rare must-see for families, bringing adults and kids together in front of the flat-screen" (Adalian).

<sup>7</sup> Of course, *OUAT* is not the only example of these phenomena. One does not need to leave the realm of Disney productions to find other clear examples such as *Ralph Breaks the Internet*, a thoroughly self-referential movie.

White to newer characters like those of *Brave* (2012), *Frozen* (2013) or *Maleficent* (2014), all of whom are at one point or another introduced as regular characters of the series.<sup>8</sup> In this regard, we assume that the concept of postmodern pastiche can coherently explain both the series' complex network of intertextual relations as well as its position within cultural production generally (in which Disney leads with the lion's share<sup>9</sup>). The critic of postmodernism Fredric Jameson tells us that it is

essential to grasp postmodernism not as a style but rather as a cultural dominant, a conception which allows for the presence and coexistence of a range of multiple, yet subordinate features (1991: 4).

In line with this claim, we understand the postmodern not as a monolithic hegemony, but rather as the hegemony of diversity: the cultural predominance of ideological eclecticism and visual and narrative heterogeneity, which makes pastiche the dominant form<sup>10</sup>. It is in this sense that *OUAT* is not exceptional, but rather acutely representative of postmodern culture's systemic recombination and recycling, or, as Jameson (rather hyperbolically) puts it, "the random cannibalization of all the styles of the past, the play of random stylistic allusion" (1991: 18).

We may now ask: in what ways does pastiche manifest itself in *OUAT*? At the diegetic level, we find that the series is set in (mainly) two interconnected worlds: Storybrooke, a fictional town in contemporary Maine, and the Enchanted Forest (together with other related fantasy realms<sup>11</sup>). Depending upon circumstances, characters seem to have split selves: although they are initially unaware of their past as a "fairy tale persona" due to

---

<sup>8</sup> Indeed, the point at which these characters are introduced in the series is often shortly after the films' release, which for Disney functions as an effective publicity strategy.

<sup>9</sup> As of mid-2019, Disney is the biggest company by far in the entertainment industry and earns more than a third of US box office income (Pulver, 2019).

<sup>10</sup> Here we should clarify that we understand pastiche in a rather broad sense, as a form of imitation and/or referencing to different texts (that is, intertextuality in the broadest Genettian sense), with the particularity that, as Jameson explains it, pastiche requires no thread, no coherence or motive uniting the whole.

<sup>11</sup> Some examples are Wonderland, Oz, the Underworld, and many more.

a spell cast upon them, their personalities gradually merge. In this way, across its seven seasons, *OUAT* constructs these parallel universes: not as radically split worlds, but as increasingly intertwined realities, with magic and fantasy influencing the real world, and vice versa. The series thus makes a complex pastiche of the other-worldly and the contemporary, using narrative strategies like metafiction (self-referential commentary embedded within the series' diegesis), metalepsis (the blurring of barriers between diegetic universes), and a structural use of intertextuality (the inclusion of other texts not by mere allusion, but by constant rewriting, recontextualisation and recombination). Although a close analysis of how all such devices are deployed is beyond our scope in this article, an important effect of such narrative structure on spectators may be epistemological confusion, due to a constant subversion of expectations. In this regard, *OUAT*'s self-deconstruction conveys no single ideology, but rather a set of ambiguous and often conflicting morals – which is perhaps the most important difference with the traditionally Manichean and moralistic genre of fairy tales<sup>12</sup>.

If one considers the extradiegetic level, *OUAT*'s internal heterogeneity seems to be corresponded by an ample range of what may be collectively called paratextual products. For instance, the series paved the way for several novels that remediated and/or expanded the main narrative, such as Odette Beane's *Reawakened* (2013), Wendy Toliver's *Red's Untold Tale* (2015) and *Regina Rising* (2017), or Michelle Zink's *Henry and Violet* (2018). Similarly, some comic books which also remediated and/or expanded the narrative were published, such as *Once Upon a Time: Shadow of the Queen* (2013) or *Once Upon a Time: Out of the Past* (2014). Furthermore, there was also a spin-off one-season series entitled *Once Upon a Time in Wonderland*, which conflates the original show's diegetic universe with Lewis Carroll's Wonderland<sup>13</sup>. All these products

---

<sup>12</sup> Here and elsewhere, when we refer to the “traditional” in the fairy tale genre, we have in mind Perrault's, the brothers Grimm's and Andersen's writings, which are generally viewed as the written canon.

<sup>13</sup> *OUAT* itself also features Wonderland and some of its characters, but the spin-off gives this sub-universe a much greater emphasis.

together, in addition to the broader bulk of *OUAT*-branded merchandise, contribute to further the dynamics of postmodern pastiche beyond the series itself, revealing the extent to which innovation and divergence from the norm (even from the series' own norm) is (ironically) the culture industry's norm.

From an economic-materialist standpoint, what *OUAT* thus tells us is not at all new, but a widely observed tendency. As Fredric Jameson argues, the series illustrates the defining feature of postmodern culture:

Aesthetic production today has become integrated into commodity production generally: the frantic economic urgency of producing fresh waves of ever more novel-seeming goods [...] at ever greater rates of turnover, now assigns an increasingly essential structural function and position to aesthetic innovation and experimentation (1991: 5).

Following this logic, the profit-driven push for constant innovation can (at least partially) explain the systemic pastiche (both diegetic and extradiegetic) which Disney built with and around *OUAT*<sup>14</sup>. The industry's need for consumer audiences would therefore override the artists' (writers', actors', directors') criteria and ideologies and submit them to the industry's seemingly *de-ideologised* commercial interests, thus leading to widespread eclecticism and ideological ambiguity. Nevertheless, as opposed to Jameson's materialist metanarrative, we would like to complement our understanding of the series with an ideological and narrative analysis of its witch characters. Departing from the basic assumption that audio-visual culture is not only a commodity, but also an unavoidably collective and socially-sensitive art, the next chapter discusses how *OUAT* mirrors contemporary debates on the figure of the witch, precisely by portraying her in an ambiguous way which does not necessarily adhere to the status quo's interests. In other words, we believe that the ambiguities created by systemic pastiche should not be one-sidedly seen as a vacuous, profit-driven incoherence which

---

<sup>14</sup> Disney excels at this, and *OUAT* is once again not an exception: similar strategies of "expanded universes" can be seen in other Disney-owned franchises like *Star Wars* or Marvel's *Avengers*.

only benefits the established order, but as a constantly changing window of opportunity into furthering the debate and change of established archetypes.

### 3. *OUAT*'S WITCHES: BETWEEN CONFORMIST VILIFICATION AND SUBVERSIVE VINDICATION

The figure of the witch, halfway between myth and history since the very times of the witch hunts, has remained in popular culture as a symbol and a pejorative label for wayward, non-conforming women. Colloquially, the term *witch* is still an insult, used to vilify female defiance and cunning, and, at least broadly, the literary archetype (the one found in traditional fairy tales) invoked a similar set of negative connotations. In a Manichean fashion, witches were associated to the irrational and the savage – as symbolised by their rites, usually fiendish cults of nature or of Satan which involved abortions or infanticides –, as well as being linked to the unruly and the violent – as symbolized by the coven, a nightmarishly vilified image of illegitimate, mostly female, gatherings. Nevertheless, nowadays, thanks to the work of critics like Silvia Federici or Carolyn Merchant, we know how the archetype emerged as a way of scapegoating women who resisted Enlightened *progress* by preserving old reproductive and natural wisdom, as well as organising forms of resistance against the advances of modern colonial, capitalist, patriarchal civilisation. In addition to scholarly revaluations, witches have also been vindicated by feminist movements as a symbol of legitimate resistance rather than images of gratuitous evildoing<sup>15</sup>. Against this background, the partial reversal of the archetype and the ideological ambiguity which we find in *OUAT*'s witches seem to emerge as an echo of the living social debate pushed by feminist critique and mobilisation. Thus, the characters of Zelena and Gothel are subsequently analysed with the broader aim of seeing how they gravitate between the poles of conforming vilification and subversive vindication.

---

<sup>15</sup> This is clearly seen in a very common banner appearing in numerous protests in Spain: “somos las nietas de las brujas que no pudisteis quemar” (we are the granddaughters of the witches you couldn't burn).

Borrowed from the Wizard of Oz architext<sup>16</sup>, Zelena (also known as the Wicked Witch of the West) is one of *OUAT*'s main antagonists from season 3 onwards. Initially, she is introduced as villainous: narratively, she passes as a midwife in order to get access to a baby (and implicitly, sacrificing him) as an ingredient for a time-travelling potion, and, visually, she is a green-skinned, black-clad witch with a flying broomstick and a hat. We thus seem to be confronted with nothing other than the archetypal vilification of the midwife, historically held responsible for "reproductive crimes [...] [such as] procuring abortions and [...] belonging to an infanticidal sect devoted to killing children" (Federici, 2014: 180). Nevertheless, as the series progresses, flashbacks gradually show us Zelena's background story from her own perspective: her abandonment as a baby, and how, as a child, she grew up being overshadowed by her sister (Snow White's Evil Queen), as well as being estranged by her foster family because of her magical powers.

In this way, Zelena's evil schemes are (gradually and partially) recontextualised and made half-sympathetic: audiences can see that she is simply willing to gain the social recognition and affect which she was arbitrarily and systematically denied as a child by travelling back in time to avoid her own traumatic abandonment. Ultimately, after having a baby, Zelena gradually comes to terms with society by rejecting her schemes: being told by several characters that she is a danger for her own daughter and saddened by being separated from her, she becomes "good": a devoted mother who, despite maintaining her powers, generally accepts hegemonic morality. Thus, on the one hand, Zelena's arc shows that the witch is something other than pure evil: she, as many witches historically, is also a victim of the structural constraints imposed on women. However, on the other hand, the narrative

---

<sup>16</sup> Here we use the term architext, slightly diverging from its Genettian sense, to refer to a transtextual narrative myth which encompasses a multitude of different adaptations/rewritings in different media. In *OUAT*, for instance, the Oz sub-narrative is broadly based on Frank L. Baum's original book and Gregory Maguire's *Wicked: the Life and Times of the Wicked Witch of the West*, but it also borrows elements from subsequent audio-visual renderings (especially visual elements, such as Zelena's green skin, which was first thus shown in Fleming's 1939 film).

resolution seems to convey that the witch is an illegitimate form of femininity, and that her only redemption is the acceptance of women's traditional role as selfless mothers<sup>17</sup>. Therefore, for now, we may simply wonder: how will each of these elements linger on spectators' psyches?

Another of *OUAT*'s witches who poses a similar ideological and narrative ambivalence is Gothel (also known as Mother Gothel or Mother Nature), a recurring character in season 7. Initially, she is shown living in an idyllic natural place with her mother and sisters, all of whom are benevolent fairies who live in a matriarchal harmony with nature, away from human (male) civilization. Nevertheless, Gothel (like Eve) is curious and enjoys human society, a society which eventually ridicules her because of her magical strangeness and which, in its *civilizing* expansion, destroys her home and murders her family: it is at this turning point that she becomes a vindictive witch. This background story, shown in flashbacks focalised through Gothel's perspective, is thus profoundly ambiguous: on the one hand, it seems to partially confirm women's part in the banishment from paradise; on the other hand, it allegorises the destructiveness of modern progress, how "the rise of Cartesian mechanistic philosophy [...] replaced an organic worldview that had looked at nature, women, and the earth as nurturing mothers. [...] The woman-as-witch [...] was persecuted as the embodiment of the 'wild side' of nature, of all that in nature seemed disorderly [and] uncontrollable" (Federici, 2014: 203).

However, despite this half-justifying background, Gothel's subsequent vengeance against civilisation seems like an uncritical regress into the archetype. In an attempt at subversive organising against the status quo, she starts recruiting the most powerful witches from other realms to form the Coven of the Eight, which is visualized in full accordance with Satanic stereotypical imagery. Nonetheless, eventually, the main characters thwart her plans and she is spelled into becoming a tree, implying that her anti-patriarchal alignment with nature should have never become an

---

<sup>17</sup> Here the narrative seems to deeply adhere to the bipolar vision of women typical of hegemonic Enlightened thought, in which the cult of the Madonna and the prosecution of witches are complementary ideological manifestations of patriarchal domination (Adorno and Horkheimer, 2016: 111).

active mobilization, but rather remained passive (as female nature ought to be). In all these manners, Gothel's fate seems built as a broadly archetypal resolution which confirms women's and nature's (supposed) powerlessness against the advance of Enlightened civilization. However, a question ensues: does such a hyperbolic adherence to the traditional narrative imply spectatorial conformity with it?

Upon looking at Zelena's and Gothel's cases, one may be led into concluding that the culture industry is currently capable of recuperating almost all subversive impulses<sup>18</sup>. As Adorno and Horkheimer would put it in their renowned critique of the culture industry, "even the aesthetic activities of political opposites are one in their enthusiastic obedience to the rhythms of the iron system" (2016: 120). In this specific case (this logic would tell us), subversion and conformity with the witch archetype coexist within a single narrative in order that "something is provided for all [audiences] so that none may escape" (2016: 123). Nonetheless, jumping to such an overdetermining, fatalistic conclusion (in our view a very one-sided reading of both these philosophers and the culture industry itself) would be missing that precisely the industry's constant recuperation of subversion keeps a window of opportunity constantly open for gradual subversion, if audiences demand it. Furthermore, the fact that narratives such as Zelena's and Gothel's reproduce so many elements of the archetype faithfully does not mean that they necessarily foster the audience's endorsement of patriarchal ideology. Indeed, the spectatorial reaction to the highly aestheticised image of the coven may not necessarily be the fear which it inspired in past times, but perhaps fascination towards a lost, rebellious way of life. And this may not necessarily be a naive amazement, but even trigger a critical curiosity: "What were witches really like? Were they ever this evil?" So perhaps the eclectic ambivalence of these narratives is not, despite inertias, necessarily biased towards promoting conformity with the status quo, but rather a source of future questioning and inspiration.

---

<sup>18</sup> Here we use the term recuperation in the sense of the French situationists, who referred to "the process whereby an oppositional position is assimilated into that which it opposes" (Cooper, 2010: 183); in this case, feminist questioning being assimilated by the patriarchal culture industry it opposes.

#### 4. CONCLUSION

Even though we have assumed and argued that *OUAT* is particularly useful as an index of trends in the contemporary culture industry, as well as a representative instance of broader changes in the fairy-tale genre and the archetype of the witch, such a broad questioning may certainly benefit from considering a larger corpus of work and/or incorporating a greater variety of theoretical-critical perspectives. For the sake of closure, we would now like to conclude by reminding that all our textual interpretations are simply that, and that spectators' reactions remain a potentiality which cannot be predicted. In this sense, when we argue that a narrative conforms or subverts certain idea, that does not necessarily imply that a child or a teenager watching *OUAT* will adhere to that vision unquestioningly. On the contrary: reactions may move within a long spectrum, all the way from naïve conformity to what bell hooks once called the oppositional gaze<sup>19</sup>. Thus, the ambiguity and overall ontological confusion triggered by the industry's pastiche may in many ways prove a fruitful ground for critical thinking, both popular and academic. After all, who knows what children/teenagers may come to think about witches?

#### WORKS CITED

- Adalian, J. (2011, Nov. 14). Once Upon a Time is a Rare Hit with the Whole Family. *Vulture*.
- Adorno, T. W. & Horkheimer, M. (1997). *Dialectic of Enlightenment*. London: Verso.
- Andrews, M., Chapman, B. & Purcell, S. (dirs.) (2012). *Brave*. Walt Disney Pictures.
- Baum, F. L. (n.d.). *The Wonderful Wizard of Oz*. London: Harper Press.
- Beane, O. (2013). *Reawakened*. New York: Disney Hyperion Books.

---

<sup>19</sup> As bell hooks explained it, an oppositional gaze is what allowed her (and her friends and sisters) to “enjoy” the viewing of the racist, patriarchal films made by the Hollywood of her time PAGE.

- Bechko, C. & Thomsen, D. (2013). *Shadow of the Queen*. New York: Marvel Comics.
- Bechko, C. & Vazquez, K. (2015). *Out of the Past*. New York: Marvel Comics.
- bell hooks. (1996). The Oppositional Gaze: Black Female Spectators. In J. Belton (ed.), *Movies and Mass Culture* (pp. 247-264). New Brunswick: Rutgers University Press.
- Buck, C. & Lee, J. (dirs.) (2013). *Frozen*. Walt Disney Pictures.
- Cooper, S. (2010). Situating the Situationists. *New Formations*, Summer (70), pp. 183-87.
- Espenson, J., Estrin, Z., Horowitz A. & Kitsis, E. (creators) (2013-2014). *Once Upon a Time in Wonderland*. ABC Studios.
- Federici, S. (2014). *Caliban and the Witch. Women, the Body and Primitive Accumulation*. New York: Autonomedia.
- Fleming, V. (dir.) (1938). *The Wizard of Oz*. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Horowitz, A. & Kitsis, E. (creators) (2011-2018). *Once Upon a Time*. ABC Studios.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism; or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso.
- Johnston, P. & Moore, R. (dirs.) (2018). *Ralph Breaks the Internet*. Walt Disney Pictures.
- Maguire, G. (2006). *Wicked: The Life and Times of the Wicked Witch of the West*. London: Review.
- Merchant, C. (1982). *The Death of Nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution*. London: Wildwood House.
- Pulver, A. (2019, July 12). Fairytale Rise: Disney Climbs to New High of Hollywood Dominance. *The Guardian*.
- Stromberg, R. (dir.) (2014). *Maleficent*. Walt Disney Pictures.
- Tatar, M. (2009). *Enchanted Hunters: The Power of Stories in Childhood*. London: W.W. Norton.
- Toliver, W. (2015). *Red's Untold Tale*. New York: Kingswell-Teen.
- Toliver, W. (2017). *Regina Rising*. New York: Kingswell-Teen.
- Zink, M. (2018). *Henry and Violet*. New York: Kingswell-Teen.
- Zipes, J. (2012). *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre*. Woodstock: Princeton University Press.

## Semblanza



MIRIAM BORHAM-PUYAL

Doctora en Literatura Inglesa por la Universidad de Salamanca, donde actualmente trabaja como docente. Entre sus publicaciones cabe destacar el monográfico *Quijotes con enaguas. Encrucijada de géneros en el siglo XVIII británico* (JMP Ediciones, 2015), así como numerosas contribuciones centradas en escritoras de los siglos XVII a XXI, como Jane Austen, Jane Barker, Mary Hays, Charlotte Lennox, Hannah More, o Scarlett Thomas. Sus intereses también incluyen la literatura infantil y las Humanidades Digitales, con publicaciones como *For the Amusement of the Merry Little Subjects: How British Children Met Don Quixote in the Long Eighteenth Century* (2015) y *Quijobytes: Reflejos especulares del mito quijotesco en el ocio electrónico* (2017), este último en colaboración con Daniel Escandell-Montiel. Asimismo, su trabajo sobre el mash-up ha merecido su inclusión en un número especial de la prestigiosa revista *Journal of Popular Culture* (2018).

Su investigación actual se centra en la presencia y visibilidad de escritoras en las redes sociales, así como en la representación de mujeres liminales en la literatura, el cine y los videojuegos. Sobre este tema acaba de publicar la monografía *Contemporary Rewritings of Liminal Women. Echoes of the Past* (Routledge, 2020).

## *Semblanza*



JORGE DIEGO SÁNCHEZ

Profesor del Departamento de Filología Inglesa de la Universidad de Salamanca. Su investigación académica se centra en los estudios postcoloniales y culturales en el cine, la literatura y las relaciones internacionales de India y su diáspora. Pertenece a los grupos “Narrativas de Resiliencia: enfoques sobre literatura y otras representaciones culturales contemporáneas”, “Ratnakara: Indian Ocean Literatures and Cultures” y “Escritoras y personajes femeninos en la literatura (EPERFLIT)”. Ha editado, traducido e introducido un volumen sobre algunos textos de Rokeya Hossain (Universidad de Salamanca, 2018) y ha coeditado el volumen *Revolving around India(s)* (Cambridge Scholars, 2020) junto a Juan Ignacio Oliva-Cruz y Antonia Navarro-Tejero. Ha publicado capítulos de libro y artículos sobre Anuradha Roy, Meena Kandasamy, Toru Dutt, Akram Khan, Jhumpa Lahiri, Mira Nair o Aravind Adiga. Ha sido Visiting Fellow en Jadavpur University (Calcuta, India).

## *Semblanza*



MARÍA-ISABEL GARCÍA-PÉREZ

Trabaja en la Universidad de Salamanca, en el Área de Italiano de la Facultad de Filología. Graduada en Estudios Ingleses y Estudios Italianos por la Universidad de Salamanca, actualmente está realizando su Doctorado sobre la presencia de la criminalidad organizada en la literatura y en el cine italianos. Entre sus líneas de investigación destacan la literatura escrita por mujeres y estudios de género, la novela criminal italiana y los estudios de adaptación cinematográfica. Todas las actividades encaminadas a la realización de la Tesis doctoral las acompaña con la actividad docente como profesora asociada del Área de Italiano de la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca.

# MEMORIA DE

# MUJER 18

Durante siglos las escritoras habitaron los márgenes de lo establecido: rechazaron las convenciones sociales que buscaban limitar su libertad como entes políticos y creativos, y rompieron el silencio al que parecían condenadas. Estas autoras crearon personajes femeninos igualmente exocanónicos, que vivían y hablaban desde el umbral, desestabilizando el discurso hegemónico con su mera existencia. Estos personajes se convierten con frecuencia en *alter ego* de la autora para ofrecer una profunda reflexión sobre el papel de la mujer en su sociedad. Asimismo, son parte fundamental de la experimentación formal y temática de estas autoras y del cuestionamiento que hacen al canon literario.

Este volumen busca trazar estas genealogías en femenino, viajando a otras épocas y lugares para recuperar obras y autoras que no han alcanzado todavía el reconocimiento que merecen. El recorrido cronológico concluye con narradoras y personajes en la literatura escrita por mujeres en los siglos XX y XXI, desde los años cuarenta hasta las nuevas narrativas digitales.

Esta monografía contribuye, pues, a los estudios feministas que abogan por mirar hacia el pasado para comprender el presente y entiende la recuperación de estas genealogías como fundamental para poder escribir un futuro, social, cultural y literario, en femenino.

# MEMORIA DE MUJER 18

