



Benilde

Escritoras periféricas y adaptaciones de textos

María Burguillos Capel (coordinadora)

ESCRITORAS PERIFÉRICAS Y ADAPTACIONES DE TEXTOS

María Burguillos Capel (coordinadora)

BENILDE EDICIONES

2017

<http://www.benilde.org>

Sevilla-España

DISEÑO

Eva Moreno Lago

ISBN 978-84-1639-11-3

IMAGEN DE PORTADA

Adriana Assini

www.adrianaassini.it

Volumen 5. Colección Benilde mujeres, cultura y escritura, directora Estela González de Sande

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

Elsa Morante al límite tra neorealismo e romanzo storico. Per una diversa lettura di <i>La Storia</i>	
TERESA AGOVINO.....	5
La percepción y la experiencia individual de Frances Perkins en <i>The Roosevelt I Knew</i>	
MARÍA LUZ ARROYO VÁZQUEZ.....	17
La literatura de Gertrudis Gómez de Avellaneda como arma de denuncia	
CARLA CALERO MARTÍNEZ.....	34
Mujeres en la literatura de las New Women	
ELISA MARÍA CASERO OSORIO.....	47
El cuento en la pedagogía para niñas de Louise d'Épinay: la variación y adaptación socio-cultural en la traducción al español de <i>Les Conversations d'Émilie</i>	
JOSÉ MARÍA CASTELLANO MARTÍNEZ.....	58
Debut novels from the margins: the cases of Monica Ali y Tahmima Anam	
JORGE DIEGO SÁNCHEZ.....	71
Frontera subalterna. Gloria Anzaldúa entre márgenes y conciencia mestiza	
CATERINA DURACCIO.....	83
Las damas sureñas en las adaptaciones fílmicas de Tennessee Williams: idealizadas en el pasado y marginadas en el presente	

VALERIANO DURÁN MANSO..... 92

Claudia Piñeiro: tra romanzo giallo e critica sociale

LAURA MARIATERESA DURANTE..... 108

Documentación y recreación histórica de la vida de Italia Donati en *Prima della quiete*, de Elena Gianini Belotti

PABLO GARCÍA VALDÉS..... 123

El contacto de la literatura española con la lengua albanesa. Títulos y traductores

ADMIRA NUSHI..... 134

Traducciones de la dictadura franquista en el mercado editorial contemporáneo:
Cumbres Borrascosas (1942) de Juan G. De Luaces

ANA PÉREZ Porras..... 148

Ai margini della città: le donne e la periferia nei racconti di Valeria Parrella

IRENA PROSENC..... 168

Las confesiones de Saphia

MARÍA RUBIO CHAVES..... 178

Informazione gratuita. Omaggio ad Anna Politkovskaja

ANNA GRAZIA RUSSU..... 194

Espacio/tiempo – Construcción De Nuevos Paradigmas Creativos y Poéticos

IVONNE SÁNCHEZ BAREA..... 205

Riscrivendo la 'poesia patriarcale': il mito di Ero e Leandro in Bernardino Baldi e

Isabella Andreini

STEFANO SANTOSUOSSO..... 218

Varie metamorfosi di un testo teatrale: la storia de *L'Amarilli* di Cristoforo Castelletti

ESZTER SZEGEDI..... 233

ELSA MORANTE AL LIMITE TRA NEOREALISMO E ROMANZO STORICO. PER UNA DIVERSA LETTURA DI *LA STORIA*

Teresa Agovino
Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale'

Elsa Morante si può considerare a buon diritto, prima ancora che una scrittrice ai margini del canone e del genere letterario, una donna ai margini della vita, sia essa affettiva, familiare o sociale. Elsa nasce a Roma nell'agosto del 1912. Figlia di una maestra ebrea, Irma Poggibonsi, e, per l'anagrafe, di Augusto, istitutore presso un riformatorio, non ebbe una vita facile. Il padre della scrittrice, soffrendo di impotenza, aveva presentato alla moglie un amico, Francesco Lo Monaco, perché con lui generasse quei figli, che egli non avrebbe potuto darle. Elsa è la seconda dei cinque figli nati questo strano triangolo familiare. Ad aggiungere confusione tra le figure genitoriali nella bambina, si aggiunge la madrina della futura scrittrice, Maria Guerrieri Gonzaga, che, notate le capacità letterarie della giovane, a soli sei anni la ospiterà facendole ricevere la prima istruzione in casa sua non permettendole di frequentare come tutti gli altri bambini le scuole elementari. Dopo aver compiuto i diciotto anni, la Morante lascia definitivamente la confusa situazione familiare e va a vivere per conto proprio, ma per problemi economici sarà costretta ad abbandonare gli studi universitari di Lettere. Negli anni Trenta, la giovane avvia una collaborazione con "Il Corriere dei Piccoli", "Il Meridiano di Roma" e "I diritti della scuola", su quest'ultimo pubblicherà nel 1935 il racconto lungo a puntate *Qualcuno bussava alla porta*. La doppia figura sia paterna che materna, che l'aveva confusa negli anni della prima infanzia, creerà non pochi problemi alla scrittrice romana, che ancora ne risentirà quando nel 1936 incontrerà Alberto Moravia, che sposerà nel 1941. All'epoca lo scrittore era già affermato, mentre Elsa stava muovendo ancora i primi passi in ambito letterario, dopo una lunga carriera da pubblicista che proseguirà per l'intero arco della sua vita. Anche il rapporto coniugale tra i due sarà travagliato e minato dalla profonda insicurezza della donna, che le costerà sempre un grande senso di inferiorità nei confronti del marito. Risale al 1941 l'inizio della composizione di *Menzogna e sortilegio*, che vincerà nel 1948 il premio Viareggio, e di alcuni dei racconti poi raccolti nel volume *Lo scialle andaluso* (pubblicato solo nel 1963). Dal 1950 la Morante avvia per due anni una collaborazione con la RAI, per la quale cura la rubrica *Cronache del cinema*. Nel frattempo comincia la stesura dell'*Isola*

di Arturo, edito da Einaudi nel 1957, che le farà vincere il Premio Strega. Il matrimonio con Moravia è ormai agli sgoccioli, e la Morante intraprende dei viaggi che la porteranno fino in America, dove incontrerà il giovane newyorkese Bill Morrow, che morendo poco tempo dopo a causa di un incidente lascerà nella scrittrice un profondo vuoto; nel frattempo ella aveva avviato l'inevitabile separazione da Moravia, verso il quale continuava ad avvertire un profondo senso di inferiorità.

Agli inizi degli anni Settanta risale la scrittura de *La Storia*, romanzo al quale la Morante lavorerà per tre anni e che sarà pubblicato nel 1974, ancora una volta presso Einaudi. Il romanzo riscuoterà un enorme successo di pubblico e darà vita ad un intenso dibattito critico. Risale al 1976 l'avvio della stesura di *Aracoeli*, che l'autrice terminerà nel 1981, e pubblicherà l'anno successivo, in condizioni di salute precarie, dopo la rottura accidentale di un femore che l'aveva costretta all'immobilità. Nel 1983 la Morante, stanca di una vita travagliata e depressa per le precarie condizioni di salute che le impediscono di alzarsi dal letto, tenta il suicidio, ma viene salvata e ricoverata in una clinica dalla quale, purtroppo, non uscirà più. Dopo una vita "ai margini", neanche la morte le sarà lieve: la donna morirà, infatti, di infarto, date le precarie condizioni di salute dopo il tentato suicidio, nell'agosto del 1985.¹

Le vicende narrate all'interno di *La Storia* hanno inizio a Roma nel 1941, quando un giovane soldato tedesco di nome Gunther, ubriaco, violenta Ida Ramundo, maestra elementare ebrea per parte di madre, vedova e già madre del giovane e scapestrato Nino. Da questo stupro nascerà il piccolo Giuseppe, subito accettato dal fratello maggiore, ignaro della violenza subita dalla madre, che lo ribattezzerà "Useppe". Gunther morirà in un'azione militare poco dopo l'incontro con Ida, che non lo vedrà mai più, né avrà notizie sulla sua tragica fine. La protagonista, non più giovane, e già provata dalla vedovanza e dalle difficoltà di dover crescere da sola il primo figlio, si ritroverà a combattere, suo malgrado, per difendere quella nuova e delicatissima vita che le è stata donata fuori da ogni aspettativa. Crescere Useppe diventa difficile per lei, non solo per la terribile guerra in atto, ma anche perché il bambino soffre di attacchi di epilessia. Nino, nel frattempo, passa dalle Camicie Nere alle brigate partigiane, comparando solo a tratti nella vita della madre, riempita ora dall'unica preoccupazione della sopravvivenza del piccolo Useppe. Dopo il crollo della casa, in seguito a un

¹ Per i dettagli sulla biografia di Elsa MORANTE cfr. Graziella BERNABÒ, *Come leggere La Storia di Elsa Morante*, Milano, Mursia, 1991, pp. 5-31; e anche E. Morante, *La Storia, Cronologia della vita e delle opere*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 661-665

bombardamento, Ida trova rifugio a Pietralata, in uno stanzone approntato all'accoglienza degli sfollati, insieme a una varietà di personaggi, tra cui spicca la figura del sedicente Carlo Vivaldi. Carlo, in realtà Davide Segre, è un ragazzo ebreo sfuggito ai rastrellamenti nazisti del 1943, nei quali ha perduto l'intera famiglia. L'amicizia tra Davide e Nino, porterà il giovane ebreo ad entrare con lui nel gruppo partigiano. Dopo la fine della guerra, la morte dell'amico Nino e la caduta nella tossicodipendenza, per sfuggire ad una realtà troppo terribile per essere affrontata, Davide diventerà portavoce dell'autrice per illustrare al meglio il disinganno postbellico e l'incomunicabile difficoltà emotiva dei sopravvissuti alla ferocia nazista. Ida, intanto, frequentando di nascosto il ghetto ebraico cui sente di appartenere, da Pietralata si trasferirà in casa Marrocco, approfittando della compassione di quella famiglia borghese, e arriverà anche a rubare un pugno di farina da una camionetta tedesca rovesciata per riuscire a sfamare il piccolo Usepe. Con la fine della guerra la tranquillità familiare sembra ristabilirsi per la madre e i suoi due figli: Ida si trasferisce in una nuova casa e Nino comincia a lavorare, sebbene in circostanze poco chiare. Nuove preoccupazioni si profilano per l'anziana madre: dapprima i frequenti attacchi di epilessia di Usepe, che lo condurranno alla morte, e, nel mezzo, la morte dello stesso Nino, la cui losca attività di contrabbandiere viene fuori solo alla fine. La morte di Nino, da sempre vissuto come un "ospite speciale" nella vita di Ida, non provoca un dramma nell'esistenza dell'anziana madre, ella non riesce, invece, a superare il dolore per la scomparsa del piccolo Usepe: sola e impazzita verrà condotta in un ospedale psichiatrico, dove morirà nove anni dopo.

Le vicende biografiche influenzano questo romanzo come tutta la produzione narrativa della scrittrice. I suoi personaggi, infatti, risentono sempre delle inquietudini e del senso di inadeguatezza che l'avevano colpita fin dalla prima infanzia. Non farà eccezione la protagonista de *La Storia*, Ida Ramundo, vedova e madre di due figli, maestra di origini ebraiche, come la madre di Elsa.

Quando, nel 1974, Elsa Morante pubblica *La Storia* per l'editore Einaudi nella collana "Gli Struzzi", il romanzo diventa immediatamente un caso editoriale perché nonostante il grande successo di pubblico, la critica si divide tra sostenitori e detrattori dell'opera.

La Storia, si diceva, fu un caso editoriale e letterario, poiché la Morante, forte del suo scrivere per gli "analfabeti"², lo volle pubblicare direttamente in edizione economica, facendolo diventare un *best-seller* in pochissimo tempo.

Ciò che colpisce, all'interno del romanzo, è innanzitutto la scelta di trattare un periodo storico come la Seconda Guerra Mondiale a distanza di trent'anni, quando ormai il Neorealismo si era esaurito da tempo. La Morante, lo ricordiamo, era nata nel 1912: all'epoca dei fatti narrati era, quindi, adulta oltre che già avviata alla carriera letteraria. Avrebbe dunque potuto aderire alla corrente neorealista negli anni Cinquanta, invece, in quel tempo: «La Morante si sottrae [...] completamente agli schemi letterari in voga, pur mantenendo in questo periodo contatti con vari intellettuali dell'ambiente romano in qualche maniera legati alla cultura dell'"impegno" [...]. Elsa resta [...] impenetrabile alle pressioni della cultura ufficiale».³

La ripresa tarda di ambientazioni e temi neorealisti è stata, ovviamente, causa di valutazioni negative per l'opera morantiana: più di un critico giudicò, infatti, il romanzo come un frutto tardo della nota corrente postbellica, giunto quando ormai il filone si era esaurito da circa un ventennio, togliendo così ogni possibilità di senso all'opera⁴. La Bernabò, invece, ha giudicato positivamente il fatto che la Morante «abbia scritto un romanzo ambientato all'epoca della seconda guerra mondiale, anziché nell'equivoco momento del neorealismo, molti anni dopo i fatti e dopo l'uscita di una serie di opere letterarie sull'argomento,» perché ciò «ha implicato il sottrarsi dell'autrice a una comunicazione immediata e ossequiente alle mode».⁵

Provando a considerare però il romanzo della Morante da una diversa prospettiva, e facendolo aderire al grande modello manzoniano del romanzo storico (anche in questo caso, come vedremo, entro certi limiti e con tutte le eccezioni del caso) vediamo come *La Storia* si possa facilmente disgiungere dall'etichettatura di "tardo romanzo neorealista", e non per un sottrarsi della Morante alle mode del momento, ma proprio per una diversa impostazione poetica a monte della stesura del romanzo.

2 La dedica del romanzo, ricalcata da un verso del poeta peruviano César VALLEJO, recita: «*Por el analfabeto a quien escribo*»

3 G. BERNABÒ, *op. cit.*, p. 17.

4 Relativamente alle molteplici opinioni critiche all'uscita de *La Storia*, cfr. *Ivi*, p. 91 e seg. e Carlo SGORLON, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Milano, Mursia, 1972, p. 139 e seg.

5 *Ivi*, p. 78.

Certamente la sola ambientazione, per quanto basata su un reale evento storico, e ricostruita alla perfezione e a grande distanza dai fatti narrati (oltre trent'anni, lo ricordiamo), non basta a fare della *Storia* un romanzo storico, dobbiamo chiederci allora a che genere si possa ricollegare il *best seller* morantiano. Analizzando la trama, nel rapporto che lega i personaggi tra loro ci troviamo innanzitutto di fronte a una storia d'amore certamente atipica: non quella canonica del romanzo storico, fatta di due innamorati ostacolati da una forza esterna, ma un rapporto madre-figlio che sfocerà in un grande dramma. L'amore di Ida per il piccolo Usepe sarà, infatti, così forte da portarla alla pazzia dopo la morte di lui. Non abbiamo un vero eroe all'interno de *La Storia*: la figura che forse più si avvicina all'ideale romantico dell'eroe solitario e votato al suicidio dopo la grande delusione dei propri ideali è quella dell'ebreo Davide Segre, portavoce della visione storica della stessa autrice, che morirà involontario suicida, per overdose di eroina. Davide Segre è una

figura complessa, nei confronti della quale la voce narrante, e con essa l'autrice, mostra un misto di immedesimazione e distacco [...]. Di fronte all'irrealtà della storia c'è per la Morante la soluzione emotiva dell'estraniamento di fatto (Ida, Usepe, e, in fondo, Nino) e c'è la soluzione razionale del rifiuto ideologico, che però comporta la necessità di fare i conti con lo "scandalo", e quindi determina una sorta di complicità, come dice lo stesso Davide.⁶

Funzionale alla comprensione di un tale pensiero è proprio il lungo discorso pronunciato da Davide, in un piccolo bar frequentato da anziani distratti dal gioco delle carte, che neanche lo ascoltano. L'ebreo, ormai tossicodipendente, deluso dagli eventi e rimasto solo dopo la deportazione della sua famiglia, che amava nonostante l'incapacità di integrarsi in quanto medio-borghese, così si esprime, infatti, riguardo alla *Storia*:

Questi ultimi anni [...], sono stati la peggiore oscenità di tutta la *Storia*. La *Storia*, si capisce, è tutta un'oscenità fin dal principio, però anni osceni come questi non ce n'erano mai stati. *Lo scandalo* - così dice il proclama - è *necessario, però infelice chi ne è la causa!* Già difatti: è solo all'evidenza della colpa che si accusa il colpevole. ...E dunque il proclama significa: che di fronte a questa oscenità decisiva della *Storia*, ai testimoni si aprivano due scelte: o la malattia definitiva, ossia farsi complici effettivi dello scandalo, oppure la salute definitiva - perché proprio dallo spettacolo dell'estrema oscenità si poteva ancora imparare l'amore puro... E la scelta è stata: la complicità.⁷

Va sottolineato, a questo punto, che, a differenza di quanto accade nel romanzo storico canonico, all'interno di *La Storia* non compaiono figure realmente esistite: tutti i personaggi della Morante, per quanto risultino verosimili, sono di fantasia. Questa

⁶ *Ivi*, pp. 59-62.

⁷ Elsa MORANTE, *La Storia*, Torino, Einaudi, 1995, p. 584.

caratteristica allontana il romanzo dal genere storico, che richiede al sistema dei personaggi la compresenza di figure reali e fantastiche.

Analizzando, poi, il romanzo a livello paratestuale, va evidenziato oltre all'immagine di copertina che ritrae in bianco e nero un bambino dall'aria stupita, ma serena, seduto sulle macerie dei bombardamenti, *in primis* la presenza del brevissimo titolo⁸, che in sole due parole mostra una inversione di termini. Non più "romanzo storico" ma "*La Storia. Romanzo*": un vero e proprio capovolgimento, non soltanto lessicale, ma ideologico «dove i due termini, in opposizione frontale, suggeriscono subito che storia e invenzione non si amalgamano più nel tessuto diegetico, ma si divaricano tra cornice e *récit*»⁹; la Storia è fallita, ma irrompe nel romanzo e lo scavalca al punto che l'autrice avverte la necessità di inserire prima di ogni capitolo (non a caso intitolato solo con l'anno in cui gli eventi si svolgono, anticipati da puntini sospensivi, come ad esempio "...1942") delle schede dettagliate sugli eventi macro-storici che hanno contraddistinto e segnato l'anno del quale si narrano le vicende.

Di epigrafi il romanzo è molto ricco all'inizio e all'interno del testo. Le prime due derivano dalle parole di un sopravvissuto di Hiroshima e dal Vangelo di Luca:

Non c'è parola, in nessun linguaggio umano, capace di consolare le cavie che non sanno il perché della loro morte. (Un sopravvissuto di Hiroshima)

...hai nascosto queste cose ai dotti e ai savi e le hai rivelate ai piccoli...
...perché così a te piacque. (Luca X-21).¹⁰

Fedele alla propria linea letteraria e ideologica, anche in questo romanzo, come nei suoi scritti precedenti, Elsa Morante scrive di umili e per gli umili, e lo dichiara fin dal principio con le due epigrafi citate. Per Carlo Sgorlon: «Tutta la storia, infatti, secondo la scrittrice, si risolve in una continua, odiosa prevaricazione dei potenti a danno dei poveri, i semplici, gli indifesi [...]. Se il male della storia, il suo peccato d'origine, è costituito dal Potere, il bene, il polo positivo, è costituito dagli umili e dai paria».¹¹ Inoltre, continua il critico: «La Morante ha scritto un romanzo storico in cui un vasto solco divide gli umili [...] dai potenti [...], così come gli umili e i potenti si

8 Cfr. *Introduzione*.

9 Giovanna ROSA, *Dal romanzo storico alla "Storia. Romanzo"*, in AA.VV. *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, op. cit., p.66.

10 Elsa MORANTE, op.cit., epigrafi.

11 C. SGORLON, op. cit., pp.99-101.

contrappongono nei *Promessi Sposi* [...]. Ma certo la poesia e la sostanza umana del romanzo vanno al di là dello schema ideologico.»¹²

La Morante, dunque, ha una visione molto vicina a quella manzoniana, ma ormai mancante della speranza nella Provvidenza divina, che tanto peso aveva avuto nel romanzo dell'autore lombardo. Non ha una fede a sorreggerla, né la speranza di una vita migliore dopo la morte, il che rende la sua visione storica ancora più cupa e negativa di quella del milanese. Senza Dio ci si riduce ad uno stadio animale e, per dirla con Garboli, allora, «a spingere l'azione della *Storia* è la più bassa delle condizioni suscettibili di essere romanzate, la più terra-terra, la più animale: la fame, il bisogno di sopravvivenza. È il solo filo conduttore, insieme alla ricerca di una tana».¹³

Ad esclusione delle schede storiche, di cui si è detto, che aprono ogni capitolo, non vi è una vera prefazione dell'autrice al romanzo. *La Storia* non ha post-fazione, ma una serie di note, che analizzeremo più avanti; la narrazione si conclude in modo molto particolare. Dopo la disperata fine di Ida Ramundo, un'ultima scheda storica analizza gli eventi che vanno dal 1948 al 1951, introdotta da una nuova epigrafe, tratta dall'opera del poeta spagnolo Miguel Hernandez, che, chiaramente riferita alla morte di Usepe recita:

Muerto niño, muerto mio.
Nadie nos siente en la tierra
donde haces caliente el frío.
(Miguel Hernandez)¹⁴

L'ultima scheda, significativamente caratterizzata da un elevato uso di punti di sospensione (ne contiamo ben dieci occorrenze), si chiude con le parole: «.....e la Storia continua.....»¹⁵, a evidenziare quanto il male del mondo, fatto di guerre, cattiveria, deportazioni e offese degli umili non si sia interrotto con la fine della Seconda Guerra Mondiale. Con questa scheda la Morante non chiude ancora il testo, poiché, citando una lettera di Gramsci¹⁶, smentisce in un certo senso le nefaste previsioni, aprendo alla speranza:

¹² *Ivi*, p. 109.

¹³ Cesare GARBOLI, *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Adelphi, Milano, 1995, p. 167.

¹⁴ E. MORANTE, *op. cit.*, p.651.

¹⁵ *Ivi*, p. 656.

¹⁶ Lettera n. 129 del 3 giugno 1929: A Tatiana. In *Ivi*, p. 657.

Tutti i semi sono falliti eccettuato uno, che non so cosa sia, ma che probabilmente è un fiore e non un'erbaccia.
(Matricola n. 7047 della Casa Penale di Turi).

Non più una speranza di stampo manzoniano, si diceva, legata alla fiducia nella Provvidenza e alla speranza di un premio ultraterreno, ma una speranza tutta umana, scaturita dalla stessa breve e confusa esistenza del piccolo Usepe, unico seme germogliato tra le brutture della guerra e della vita, e dalla sua stessa diversità che fanno sì che il seme sia portatore "di un fiore, e di un'erba infestante".

La post-fazione, cui si accennava sopra, comprende sei note dell'autrice, relative ad altrettante parole o locuzioni presenti nel testo, e una breve indicazione delle fonti bibliografiche utilizzate:

Riguardo alla bibliografia - ovviamente, interminabile - sulla Seconda Guerra Mondiale, io non posso che rinviare i lettori a qualcuno dei tanti cataloghi disponibili ovunque in proposito. Qui devo limitarmi a citare - anche a titolo di ringraziamento - i seguenti autori, che con le loro documentazioni e testimonianze mi hanno fornito degli spunti (reali) per alcuni singoli episodi (inventati) del romanzo: Giacomo Debenedetti (v. *16 ottobre 1943*, Ed. Il Saggiatore, Milano, 1959); Robert Katz (v. *Black Sabbath*, Ed. *The Macmillan Company*, Toronto, 1969); Pino Levi Cavaglione (v. *Guerriglia nei Castelli Romani*, Ed. Einaudi, Roma, 1945); Bruno Piazza (v. *Perché gli altri dimenticano*, Ed. Feltrinelli, Milano, 1956); Nuto Revelli (v. *La strada del Davai*, Ed. Einaudi, Torino 1966, e *L'ultimo fronte*, Ed. Einaudi, Torino, 1971).¹⁷

Anche se non sempre facilmente individuabili, gli influssi direttamente manzoniani all'interno del romanzo della Morante non solo sono presenti, ma anche fortemente significativi.

Un primo richiamo ai *Promessi Sposi*, tanto evidente da non sfuggire neanche ad un lettore poco attento, è nel passo in cui Ida partecipa con le altre donne romane all'assalto ad un camion tedesco carico di farina, che riprende il noto passo dell'ingresso di Renzo a Milano durante i tumulti dell'assalto ai forni. Mentre Renzo nell'entrare in città non comprende subito che Milano è in rivolta e che è provata dalla fame e dalla carestia, resta stupito nel vedere farina sparsa in giro per le strade e, nel prendere il primo pane, non sa che lo sta rubando, tanto da pensare che qualora ne avesse ritrovato il proprietario sarebbe stato ben disposto a restituirglielo, Ida Ramundo, invece, mossa dalla forza della disperazione, sola, senza cibo e con un bambino da sfamare, si fa largo tra la folla ben sapendo di trovarsi al centro di una rivolta anti-tedesca, e ruba la farina incurante del pericolo che ciò comporta.

Morante

¹⁷ *Ivi*, nota di chiusura.

Una era anziana, un'altra più giovane [...]. Questa si reggeva per le due cocche la gonna alzata sul davanti e gonfia di polvere bianca: farina, sperdendone un poco sul selciato dietro ai suoi passi. L'altra portava una sporta d'incerato nero, anch'essa gonfia di farina. All'incrociarsi con Ida le gridarono: "Corra, signò, faccia presto. Stasera se magna!" [...]. La voce già si spargeva, altre donne uscivano veloci dai portoni [...]. Qualcuna se ne riempiva magari il secchio del carbone o la brocca dell'acqua. Un paio di sacchi giacevano a terra mezzi vuoti, fra l'assedio; una quantità di farina s'era versata in terra e veniva pestata. Ida si fece largo disperata "Anch'io! anch'io!" strillava come una bambina.¹⁸

Manzoni

Uscivano, sul far del giorno, dalle botteghe de' fornai i garzoni che, con una gerla carica di pane, andavano a portarne alle solite case. Il primo a comparire d'uno di que' malcapitati ragazzi dov'era un crocchio di gente, fu come il cadere d'un salterello acceso in una polveriera. "Ecco se c'è il pane!" gridarono cento voci insieme [...]. Molte mani l'afferrano a un tempo [...]. "Siam cristiani anche noi: dobbiamo mangiar pane anche noi [...]". A questo punto eran le cose quando Renzo, avendo ormai sgranocchiato il suo pane, veniva avanti per il luogo di porta orientale [...].

Anche i narratori, in questo caso, hanno posizioni diverse: laddove Manzoni condannava i tumulti popolari, accesi per altro contro i garzoni dei fornai, che nulla avevano a che vedere con la carestia, la Morante si fa portavoce di «una voluta trasgressività, da cui, per esempio, il suo netto parteggiare per Ida e per le altre donne romane che assalgono la camionetta tedesca carica di farina in un episodio che ribalta completamente il pur ricordato episodio manzoniano dell'assalto ai forni».¹⁹

Un secondo rinvio al Manzoni, stavolta completamente rovesciato, che ci sembra non sia stato ancora notato dai critici, è quello relativo al passo in cui Ida assiste, con in braccio Ueseppe, alla deportazione di un gran numero di ebrei verso un campo di concentramento. *Mutatis mutandis*, e senza voler forzare eccessivamente il confronto, la scena morantiana rovescia i punti di vista del noto episodio della madre di Cecilia: se nel primo caso lo spettatore è Renzo e una donna straziata con una bambina morta in braccio, ma che sembra viva per come è abbigliata, funge da canale emotivo; nel romanzo della Morante è la donna, annientata e sconvolta, e non a caso con un bambino in braccio, ma stavolta vivo, e che le sembra morto, finché non ne sente battere il cuore con una potenza tale da risvegliarla dallo stato di shock, ad assistere all'orrore. E proprio sull'essere vivo di Ueseppe, e su un tardo accorgersene di Ida, batte la Morante, a voler

¹⁸ E. MORANTE, *op. cit.*, p. 334-335.

¹⁹ G. BERNABÒ, *op. cit.*, p. 44.

evidenziare l'importanza di un tale contrasto: il cuore di Useppe batte così forte che la madre lo confonde in un primo momento con i soffi del treno in partenza.

Se dunque la piccola Cecilia agghindata e ben ornata, sembrava viva, ma la manina penzolante ne tradiva l'abbandono alla morte, il piccolo Useppe, che è vivo, qui sembra morto, fermo e immobile di fronte all'orrore cui sta assistendo e solo dall'improvviso battito del suo cuore la madre deduce che è vivo. Entrambe le donne, inoltre, parlano ai propri figli chiamandoli per nome ben sapendo che, seppur per un diverso motivo, essi non potranno rispondere.

Morante

Poi senti dei colpi fondi e ritmati, che rimbombavano da qualche parte vicino a lei; e li credette lì per lì, i soffi della macchina in movimento, immaginando che forse il treno si preparasse alla partenza. Però subitamente si rese conto che quei colpi l'avevano accompagnata per tutto il tempo [...], anche se lei non ci aveva badato prima; [...]. Difatti, era il cuore di Useppe che batteva a quel modo [...]. non s'era più mosso da quella posizione fin dal primo istante. E nello sporgersi a scrutarlo, lei lo vide che seguiva a fissare il treno con la faccina immobile, la bocca semiaperta, e gli occhi spalancati in uno sguardo indescrivibile di orrore. "Useppe..." lo chiamò a bassa voce. Useppe si girò al suo richiamo, però gli rimaneva negli occhi lo stesso sguardo fisso, che, pure all'incontrarsi col suo, non la interrogava.

Manzoni

Portava essa in collo una bambina di forse nov'anni, morta; ma tutta ben accomodata [...], con un vestitino bianchissimo, come se quelle mani l'avessero adornata per una festa promessa da tanto tempo, e data per premio. Né la teneva a giacere, ma sorretta, a sedere sur un braccio, col petto appoggiato al petto, come se fosse stata viva; se non che una manina bianca a guisa di cera spenzolava da una parte [...] con un abbandono più forte del sonno. [...] e disse l'ultime parole: - addio, Cecilia! riposa in pace! Stasera verremo anche noi; ch'io pregherò per te e per gli altri.

Un ultimo calco manzoniano, probabilmente il più rilevante ai fini della nostra indagine, si può rinvenire nel discorso di Davide Segre, cui si accennava sopra, perché sembra sottintendere un pensiero non estraneo a quello espresso nella *Colonna Infame*: per rendersi colpevoli del male, non è necessario farne direttamente, ma basta rendersene complici, scegliendo di non agire e lasciando che il male si realizzi. Per evidenziare quanto le teorie di Davide sulla complicità all'orrore siano vicine a quelle dell'autore milanese, la Morante gli fa dire esplicitamente, durante il suo lungo discorso al bar, cui si accennava poc'anzi: «È il potere che ha bisogno della Colonna Infame».²⁰ E non è un caso che proprio Davide Segre, portavoce fallito della visione storica

20 E. MORANTE, *op. cit.*, p. 569.

dell'autrice, richiami il testo manzoniano più cupo e incisivo sulle brutture della Storia e sulle sue ingiustizie.

Potrebbe sembrare, ad una prima lettura, che il peso della macro-storia sulla vita degli umili all'interno della narrazione finisca insieme alla guerra. Ciò renderebbe il capolavoro morantiano, un romanzo di ambientazione storica fino al 1945, e da un certo punto in poi, semplicemente "la storia di Ida e Usepe". A smentire un tale fallace punto di vista giunge proprio la figura di Davide Segre che, con le sue taglienti affermazioni al bar, prosegue il discorso storico cominciato dalla Morante nella prima parte del romanzo. Potremmo dire, ci si permetta l'avventatezza, che se sulla narrazione degli eventi relativi agli anni che vanno fino alla fine della guerra il modello ideologico della scrittrice romana è il Manzoni dei *Promessi Sposi*, in un secondo momento essa sembra guardare al Manzoni della *Colonna Infame*, per concludere degnamente il discorso sul fallimento della Storia.

C'è un ultimo aspetto da analizzare, relativamente alla scrittura della Morante ed è quel realismo che la contraddistingue, fin dai suoi primi scritti, e che influenzando enormemente sul romanzo, ne rende possibile anche la definizione di "romanzo realista di ambientazione storica": «Non si tratta, però, di un'adesione al realismo nel senso in cui fu inteso negli anni del dopoguerra, ma piuttosto di una disposizione a cogliere dialetticamente il reale, tutto intero, e a giudicarlo attraverso gli interventi del narratore, che scriva o meno in prima persona» al punto che «alcuni romanzi [...] si valgono, dentro la loro struttura, di modi e forme dichiaratamente saggistici.»²¹

Sebbene Pupino scriva queste righe cinque anni prima della stesura de *La Storia*, e si riferisca quindi all'analisi di altre opere dell'autrice, il pensiero resta valido, al punto che la Bernabò lo riprende parlando proprio del romanzo in questione:

La ricerca del romanziere, per la scrittrice, non deve essere rivolta alla rappresentazione di una fantomatica realtà oggettiva, bensì all'espressione, mediante un impegno che sia contemporaneamente estetico e morale, di quella che è per lui la "verità". [...] In questo suo concetto di realismo la Morante tiene chiaramente conto dell'estetica di Lukàcs [...]. La scrittrice, negando la tanto strombazzata crisi del romanzo, giudica fondamentale la funzione della letteratura nella società contemporanea: l'essere umano infatti, e a maggior ragione l'angosciato uomo contemporaneo, mantiene la necessità di riconoscersi nella "bellezza" - che per la Morante coincide con la "verità" - alla quale però lo scrittore può attingere però solo dopo avere a sua volta affrontato l'angoscia e averla redenta nell'arte.²²

21 Angelo R. PUPINO, *Elsa Morante*, in AA.VV. *Letteratura Italiana, I Contemporanei*, Milano, Marzorati, 1969, p.717.

22 G. BERNABÒ, *op. cit.*, pp. 19-20.

Alla luce di queste ultime proposte critiche, ci sembra dunque plausibile definire *La Storia* più che un romanzo storico a tutti gli effetti, o, come fu erroneamente etichettato negli anni Settanta un tardo romanzo neorealista, un romanzo realista di ambientazione storica. Certamente al suo interno vi si trovano quegli elementi di rottura tipici della Morante, che da sempre si distacca da ogni canone prestabilito.

Concludendo, il *best seller* della Morante, pur toccando da vicino il genere neostorico, non sembra appartenervi (se non altro per motivi cronologico-ideologici); d'altro canto la scrittrice, pur ispirandosi al Manzoni, e ponendosi problemi relativi al peso della Storia sulla vita degli umili e alle sue ingiustizie, compone un'opera letteraria che difetta di quelle caratteristiche necessarie ad un romanzo che possa etichettarsi come storico a tutto tondo: l'assenza di personaggi realmente esistiti e storicamente documentati, insieme alla sezione finale del romanzo, in cui la Storia sembra farsi da parte per lasciare spazio alle vicende degli ultimi anni di vita di Ida e Ueseppe, rendono *La Storia* un romanzo ibrido, oscillante tra il genere realista e quello storico, sempre in bilico tra i generi, con quei limiti sfumati e quasi impercettibili tanto cari alla Morante.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bernabò, G., *Come leggere La Storia di Elsa Morante*, Milano, Mursia, 1991.

Manzoni, A., *I Promessi Sposi*, a cura di E. Ghidetti, Milano, Feltrinelli, 2008.

Morante, E., *La Storia*, Torino, Einaudi, 1995.

Pupino, A. R., *Elsa Morante*, in AA.VV. *Letteratura Italiana, I Contemporanei*, Milano, Marzorati, 1969.

Rosa, G., *Dal romanzo storico alla "Storia. Romanzo"*, in AA.VV. *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, op. cit.

Sgorlon, C., *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Milano, Mursia, 1972.

**LA PERCEPCIÓN Y LA EXPERIENCIA INDIVIDUAL DE FRANCES PERKINS EN
*THE ROOSEVELT I KNEW***

María Luz Arroyo Vázquez

Universidad Nacional de Educación a Distancia

“This book about Roosevelt is not a biography. It is biased in his favor. I am bound to him by ties of affection, common purpose, and joint undertakings” (Perkins, 1946:4)

²³Este artículo trata de argumentar cómo Frances Perkins, en el libro que escribió sobre Franklin Delano Roosevelt, *The Roosevelt I Knew*, no sólo se limitó a mostrar aspectos de la personalidad y de la política que llevó a cabo el Presidente estadounidense sino también reflejó su propia experiencia individual de trabajadora social, de investigadora para la Comisión de Investigación de las Fábricas de Nueva York, de Presidenta de la Junta Industrial bajo el mandato de Al-Smith, de Comisaria de la Junta Industrial durante la etapa en que Roosevelt ejerció de Gobernador del Estado de Nueva York, y de Secretaria de Trabajo, desvelando muchos aspectos autobiográficos que darán a conocer detalles de ella misma y de la labor que realizó en los distintos puestos en los que trabajó, además de ofrecerle la posibilidad de explicar y defender las medidas legislativas en las que ella participó.

En cuanto al estilo, la autora utiliza digresiones y usa la primera persona insistentemente para transmitir sus opiniones, sus decisiones y su participación política. A título de ejemplo, encontramos expresiones como las siguientes; “I remember” (recuerdo), “I was not much impressed by” (No estaba muy impresionada por), “I was tremendously interested and intrigued by” (estaba tremendamente interesada e intrigada por), “I decided to accept...”(decidí aceptar), “I feel sure we should...”(me siento segura de que deberíamos), “I wrote...”(escribí), “I shall tell what I can of this story...”(contaré lo que pueda de esta historia), “I suddenly got the sense of

23 Todas las traducciones que aparecen en el artículo son de la autora. Traducción de la cita: “Este libro sobre Roosevelt no es una biografía. Está sesgado a su favor. Estoy ligada a él por lazos de afecto, un objetivo común e iniciativas conjuntas”.

responsibility”(de repente sentí la responsabilidad de), “This, I think, was the instance of...” (Esto, pienso, fue el ejemplo de)

Respecto a la estructura del libro, ésta consta de un preámbulo y cuatro partes. En la primera parte de la obra, la autora expresa sus primeras impresiones sobre Franklin Delano Roosevelt y proporciona importantes datos autobiográficos de su etapa de trabajadora social e investigadora de las condiciones de las fábricas. En la segunda parte, nos descubre su labor de Comisaria Industrial al mismo tiempo que aborda la etapa de gobernador de Roosevelt. En la tercera parte, Frances Perkins se centra en el período presidencial de Roosevelt y en las medidas que ella impulsó, haciendo hincapié en el trabajo y la participación que en ellas tuvo durante los doce años que desempeñó el cargo de Secretaria de Trabajo. Por último, en la cuarta parte, Perkins nos presenta su percepción de la política exterior del Presidente Roosevelt.

1. FRANKLIN DELANO ROOSEVELT Y FRANCES PERKINS

En este epígrafe, trataré de presentar, de manera breve, a los protagonistas de este artículo, Franklin Delano Roosevelt y Frances Perkins, con el fin de contextualizar y ayudar a comprender mejor lo “biográfico” y lo autobiográfico en la obra de Frances Perkins.

1.1. Franklin Delano Roosevelt²⁴

Franklin Delano Roosevelt nació el 30 de enero de 1882, en Hyde Park, Nueva York, y el 4 de marzo de 1933 se convirtió en el trigésimo segundo Presidente de los Estados Unidos, desempeñando dicho cargo durante cuatro mandatos, tras ser elegido en las campañas electorales de 1932, 1936, 1940 y 1944. No llegó a completar el último mandato pues falleció el 12 de abril de 1945.

²⁴ Para ampliar información sobre Franklin Delano Roosevelt, consúltese la bibliografía que recomendé en mi tesis doctoral *Industria y Trabajo en el New Deal de Franklin Delano Roosevelt*, Madrid, UCM, 2001, y en el artículo “El mito presidencial en los Estados Unidos: un estudio de caso”, en Carla Rodríguez González y Rubén Valdes Miyares, eds. *Historia y representación en la cultura global*, Oviedo, KRK ediciones, 2008, pp. 217-235.

Antes de la etapa presidencial, Roosevelt había desarrollado una carrera política, ocupando importantes cargos, de Senador demócrata en el Estado de Nueva York (1910-1913), de Secretario Adjunto de la Marina, durante el gobierno de Wilson, y de Gobernador en el Estado de Nueva York, de 1928 a 1932.

En su etapa presidencial, Franklin Delano Roosevelt desarrolló su programa político denominado *New Deal* que se concretaría en política reformista impulsada por una serie de medidas legislativas que fueron aprobadas con el fin de superar la terrible crisis económica que afectaba al país. Roosevelt se convirtió poco a poco en el símbolo de esa política del *New Deal* que tuvo detractores y partidarios pero que, sin duda alguna, atrajo la mirada atenta del resto del mundo y, de forma particular, de los países occidentales. Asimismo, se convirtió en uno de los protagonistas principales durante la Segunda Guerra Mundial.

Franklin Delano Roosevelt fue un Presidente carismático que, a pesar de las secuelas físicas que le dejó la poliomielitis, transmitía una imagen de fuerza y superación. En el discurso inaugural escrito por Louis Howe y el propio Roosevelt titulado “*The Only Thing We Have to Fear is Fear Itself*” (lo único que se debe temer es al miedo mismo) se expresaba el compromiso de acabar con la parálisis política, dando confianza y apartando el miedo. A las pocas semanas de acceder a la presidencia, el país empezó a salir del estupor.

Cuando Roosevelt eligió a su gabinete, el equipo de gobierno que formó estaba compuesto por nueve hombres y una sola mujer, Frances Perkins. Los miembros de su gabinete eran; Cordell Hull, de Tennessee, Secretario de Estado; William H. Woodin de Nueva York, Secretario del Tesoro; George H. Dern de Utah, Secretario de Guerra; Homer S. Cummings de Connecticut, Secretario de Justicia; James A. Farley de Nueva York, Director General de Correos; Claude A. Swanson de Virginia, Secretario de Marina; Harold L. Ickes de Illinois, Secretario del Interior; Henry A. Wallace de Iowa, Secretario de Agricultura; Daniel C. Roper de Carolina del Sur, Secretario de Comercio y Frances Perkins de Nueva York, Secretaria de Trabajo.²⁵

En la vida personal, debemos destacar el hecho de que Franklin Roosevelt estuviese casado con Eleanor Roosevelt, quien sería su principal consejera en el ámbito político y

25 En la nomenclatura estadounidense los máximos cargos en los Ministerios se denominan Secretarios.

quien apoyaría no sólo las políticas reformistas sino también una mayor participación de la mujer en la política y en la sociedad estadounidense. Su matrimonio no funcionó en la esfera privada, debido a las tensiones provocadas por la infidelidad de Roosevelt, pero mantuvieron la apariencia de matrimonio en la esfera pública, estableciendo una relación de amistad y apoyo mutuo.

Por último, cabe señalar el poder que adquiere la presidencia en la etapa de Roosevelt y cómo la figura de Roosevelt llegó a adquirir una dimensión mítica antes y después de su muerte. Ya en 1933, al tratar de sacar al país del estado de miedo en el que estaba inmerso, apareció como “el salvador de América” (Graubard, 2004: 296). Según el historiador James MacGregor Burns, Roosevelt fue uno de los principales políticos de su tiempo (1984:9). En esa misma línea, Hugh Thomas lo considera “el mayor estadista del siglo XX” (1995:15). El historiador Leuchtenburg expuso cómo los redactores de *The Economist* llegaron a sugerir que si bien Roosevelt pudo haberse equivocado al dar respuestas erróneas a muchos problemas, al menos fue el primer Presidente de la América Moderna que formuló las preguntas adecuadas (1963:326).

Eso puede explicar, que tras la presidencia de Roosevelt, el pueblo americano espere que los líderes políticos estén a su altura y sean capaces de llevar el país hacia delante en tiempos de crisis. (*Leuchtenburg 1983: x*), que un líder político como Bill Clinton prometiese en la campaña electoral de su primer mandato “los primeros cien días más impresionantes desde Franklin Delano Roosevelt” y que el primer discurso de la Campaña Presidencial de Hillary Clinton, el 13 de junio de 2015, tuviese lugar en un lugar tan emblemático como la Isla de Roosevelt y que en él se hiciera una clara alusión a Roosevelt y a su política, además de mencionar a otros dos presidentes demócratas, a Bill Clinton y a Barack Obama (Hillary Clinton, 13 de junio de 2015).

1.2. Frances Perkins²⁶

²⁶ Para aquellas personas interesadas en ampliar información sobre Frances Perkins, léase, entre otras obras y artículos; Kirstin Downey, *The Woman behind the New Deal: the Life of Frances Perkins, FDR's Secretary of Labor and his Moral Conscience*. New York, The Doubleday Publishing Group, 2009;

Don Lawson, *Frances Perkins: First Lady of the Cabinet*, New York, Abelard-Schuman, 1966; George Martin, *Madam Secretary Frances Perkins: A Biography of America's First Woman Cabinet Member*, Boston, Houghton Mifflin, 1976, la tesis doctoral de Catalina Torres Marquínez titulada «**Frances Perkins: su compromiso con la reforma laboral estadounidense (1902-1945)**», dirigida por María Luz Arroyo Vázquez y defendida el 14 de enero de 2016 en la UNED y el capítulo dedicado a Frances Perkins en María Luz Arroyo Vázquez, *Industria y Trabajo en el New Deal de Franklin Delano Roosevelt*, Madrid, UCM, 2001.

Frances Perkins nació en Boston, Connecticut, el 10 de abril de 1880, siendo registrada con el nombre Fanny Cora Perkins. Cambió el nombre de Fanny por el de Frances pero mantuvo su apellido de soltera a pesar de estar casada con Paul Wilson.

En relación a su carrera política, Frances Perkins trabajó siete años en el gobierno de Al Smith, dieciséis con Franklin D. Roosevelt, y seis años y medio con Harry S. Truman. En 1919, Al Smith la nombró miembro de la Comisión Industrial del Estado de Nueva York; en 1921 fue nombrada Secretaria Ejecutiva del *Council on Immigrant Education* (consejo sobre educación de los inmigrantes) y, en 1922, fue elegida Comisaria de la Junta Industrial del Estado de Nueva York.

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

En el puesto de Comisaria Industrial, observamos cómo ya aborda algunos de los temas que le más preocupan. Así, en un discurso que Perkins pronunció el 27 de enero de 1932, transmitió su honda preocupación por el tema de la seguridad social de los trabajadores, como se pone de relieve en las siguientes palabras:

Pienso en este período de paro, cuando vemos el desastre y el daño humano causado por la inseguridad, empezamos a darnos cuenta de la importancia de desarrollar de una forma u otra en nuestra vida económica alguna seguridad contra la vejez, seguridad contra el desempleo.²⁷

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

²⁷ Texto original: "I think in this period of unemployment, when we see the disaster and the human wreckage caused by insecurity, we begin to realize the importance of developing somehow or other in our economic life security against old age, security against unemployment." Discurso de Frances Perkins: "The New Challenge to Industry." Excerpt from address of Miss Perkins, New York State Industrial Commissioner, before the Springfield Women's Club on January 27, 1932.

formaban nueve hombres. Perkins se convirtió en un referente para el resto de las mujeres, no sólo en los Estados Unidos sino también en el resto del mundo.

Frances Perkins fue una mujer muy activa en el desempeño de su cargo en el Ministerio de Trabajo y en el gobierno de Roosevelt, ocupándose de que se llevaran a cabo importantes medidas legislativas. Hay que destacar su apoyo a medidas esenciales de la legislación social del New Deal estadounidense, consiguiendo que se aprobasen leyes fundamentales destinadas a mejorar la situación de los trabajadores tales como la *Social Security Act* (ley de Seguridad Social) de 1935 y la *Fair Labor Standards Act* (ley para unas normas laborales justas) de 1938.

Desde el Ministerio de Trabajo, Frances Perkins apoyó programas para mejorar las condiciones laborales, para la reducción de la jornada laboral a unos niveles adecuados, la consecución de un salario mínimo apropiado, el entorno de seguridad y salud en el trabajo, las relaciones industriales basadas en la negociación colectiva y el arbitraje de organismos gubernamentales, y planteó la eliminación del trabajo infantil.

Tras la muerte de Roosevelt, Frances Perkins decidió dejar el cargo de Secretaria de Trabajo y, el 23 de mayo de 1945, se lo comunicó al Presidente Harry S. Truman, que aceptó su dimisión. Tenía sesenta y cinco años.

Al año siguiente, se publicó el libro que escribió sobre el presidente Roosevelt, *The Roosevelt I knew*, que es objeto de este breve artículo, y en él que se puede apreciar que Perkins no sólo fue la Secretaria de Roosevelt sino también “su conciencia moral” como muy bien queda reflejado en una de sus biografías más recientes (Downey, 2009). En ese mismo año, 1946, Perkins aceptó el nombramiento de Truman para formar parte de la Civil Service Commission (CSC), el organismo encargado de los que trabajaban para el gobierno. En 1953, el día de la inauguración de la presidencia de Dwight Eisenhower, Perkins abandonó la vida política. Comenzaba así una nueva etapa de conferenciante, dando seminarios y ponencias en la universidad. En 1955, se convirtió en profesora visitante en la *Cornell Univeristy's School of Industrial and Labor Relations*. En 1965, Frances Perkins falleció, a los ochenta y cinco años de edad.

En cuanto a la esfera personal de Frances Perkins, las fuentes primarias han revelado que no fue muy afortunada debido al trastorno bipolar que padecieron su marido, Paul Wilson, y su única hija, Sussana Wilson, quien siempre negó la

enfermedad del padre, ocultando esa información a los biógrafos durante su vida, a los que no les habría dado acceso a los documentos personales que se hallaban en su poder. Según Kirstin Downey, el hecho de que Susanna no revelase esos datos, llevó a que la gente creyese que Frances Perkins había fracasado en los papeles de esposa y madre (2009, xii), perjudicando la imagen de Perkins.

2. A TRAVÉS DE LA MIRADA DE PERKINS

1.1. Preámbulo

Frances Perkins comienza describiendo a Roosevelt como el “ser más complicado que había conocido”, dejando muy claro su respeto y admiración hacia él, y alabando su gran sentido del humor (Perkins, 1946:3).

En la introducción, la autora advierte al lector que el libro que ha escrito no es una biografía sobre Roosevelt, puesto que carece de objetividad y, según ella misma confiesa, es claramente favorable a él (Perkins, 1946: 4)²⁸.

Se puede observar el afecto que sentía hacia Roosevelt al elogiar su capacidad para vivir y crecer, asegurando que sería querido por las generaciones venideras como un símbolo de esperanza y de justicia social (Perkins, 1946:5). Sin embargo, Perkins explica que con su libro pretende acercar a la gente al líder real así que manifiesta que Roosevelt no nació como un ser genial sino que se convirtió en un ser grande, utilizando todo su talento y personalidad y olvidando su minusvalía física.

Perkins explica que las personas le conocieron a Roosevelt y vivieron en su época se hallaban demasiado cercanas a él para tener la necesaria objetividad, tomando partido, o bien a su favor o bien en su contra, y añade que aquellos que le conocieron escribirán sobre “lo que conocieron, vieron, sintieron y entendieron sobre él”, es decir, la autora anticipa que su obra es el fruto de su percepción individual sobre Roosevelt y su época

²⁸ Texto original: “The book about Roosevelt is biased in his favor. I agreed with most of his positions and policies and worked for many years to help develop, spread, and establish them in action. I am bound to him by ties of affection, common purpose, and joint undertakings. All the doubts have been resolved in his favour. Despite his shortcomings, I, on the whole, respect the methods he used to handle his problems and develop his strength.”

a la vez que destaca que será una fuente útil para los futuros historiadores (Perkins, 1946: 4).

1.2. Evocación de su experiencia en el trabajo social y la investigación en las fábricas

En la primera parte del libro, Perkins recuerda las primeras impresiones que le dio Roosevelt pero ya en el primer párrafo, a raíz de que menciona que le vio en 1910, aprovecha para proporcionar unos datos autobiográficos; que en esa fecha se hallaba estudiando un Máster en la Universidad de Columbia y trabajando en una investigación sobre el entorno social de un barrio de Nueva York.

A continuación, Perkins nos revela la admiración que sentía hacia el Presidente Theodore Roosevelt, quien había recomendado a la gente la lectura del libro *How the Other Half Lives* de Jacob Riis y comenta que ella lo había leído y le había ayudado a descubrir su vocación de buscar la justicia social.

Perkins no duda en decir, de forma reiterada, que Roosevelt que no le causó mucha impresión en el primer período de Albany: ²⁹(Perkins, 1946:134).

Un momento interesante es la crítica hace Perkins de Roosevelt ante su falta de apoyo a una medida progresista, el proyecto de ley de las 54 horas, que buscaba mejorar las condiciones laborales de las mujeres en la industria y que entró en vigor en 1910 gracias al gran esfuerzo e impulso de Perkins:

Franklin Roosevelt did not associate himself actively with this bill, which was a measure of the progressive convictions of the 1910. I remember it clearly because I took it hard that a young man who had so much spirit did not do so well in this, which I thought a test (Perkins, 1946:14).

Perkins lamenta que la ley que reduciría la jornada laboral de las mujeres en las fábricas no contase con el respaldo activo de Roosevelt.

En cuanto a los líderes que influyeron en Roosevelt, Perkins menciona al Presidente Wilson. Wilson abrazaba la justicia social como parte de la acción política y Roosevelt era receptivo a esa idea. Wilson nombró a Roosevelt Secretario Adjunto de la Marina,

²⁹ Texto original: "In the first Albany period of Franklin Roosevelt, I repeat, I was not much impressed by him."

con la aprobación del Secretario, Josephus Daniels. Según Perkins, este puesto dio prestigio a Roosevelt (Perkins, 1946:17-18).

Perkins percibe un cambio en la personalidad de Roosevelt en ese período más, siendo más afable y natural en el trato con otros políticos y afirma que fue entonces cuando aprendió a ser un político y que los conocimientos que ganó en el desempeño del cargo de Secretario Adjunto de la Marina le valdrían para los futuros puestos de gobernador y Presidente (Perkins, 1946:20-21).

De repente, Perkins aprovecha este apartado para hacer una digresión y explicar la labor investigadora que se estaba llevando a cabo sobre las condiciones existentes en las fábricas de guerra para prevenir accidentes y cómo apoyaba esas ideas.

Esa alusión a las fábricas le sirve de pretexto a Perkins para retrotraerse en el tiempo y contar, de forma extensa, varios aspectos sobre su experiencia de trabajadora social y de investigadora en la *Factory Investigation Commission* de Nueva York (Comisión Investigadora de las Fábricas) y la importante labor que ella desarrolló y las medidas que impulsó desde ese puesto. Perkins relata cómo llevó a Smith y al senador Wagner a qué fueran testigos de las pésimas condiciones en las que se trabajaba en las fábricas para que se impulsaran medidas para remediarlo.

Ser trabajadora social le brindó la oportunidad a Perkins de desarrollar programas para la prevención de la pobreza y para mejorar las condiciones de vida y trabajo de la gente: “As a Young, uninfluential social worker, with a beginning acquaintance of Albany politicians and political methods, I was able to have a hand in these programs”(Perkins, 1946:24).

Según Perkins, los candidatos demócratas en el Estado de Nueva York consiguieron ser elegidos una y otra vez porque decían que estaban a favor de las medidas reformistas que proponía la *Factory Investigation Commission* (Perkins, 1946:26).

Perkins concluye que habría deseado que Roosevelt hubiese tenido la experiencia de primera mano que tuvieron los políticos que prestaron servicios en la *Factory Investigation Commission* de Nueva York, pero que era un milagro que él lo comprendiese de segunda mano y que esas ideas penetraran en su personalidad (Perkins, 1946:26).

1.3. Comisaria de la Junta Industrial en el Gobierno del Estado de Nueva York

En la segunda parte del libro, Perkins se centra en la etapa que Roosevelt desempeñó el cargo de gobernador en el Estado de Nueva York, de 1929 a 1933.

Frances Perkins describe a Roosevelt como alguien físicamente débil pero con una personalidad fuerte, destacando su coraje y recordando la mezcla de admiración y consternación que sentía por él cuando a pesar de su enfermedad mostraba su humildad durante la campaña electoral.

Con respecto a la designación de Perkins para desempeñar el cargo de Comisaria Industrial del Estado de Nueva York, resulta muy interesante ver cómo Perkins recoge los comentarios de Al Smith y Roosevelt al respecto. Perkins afirma que cuando Roosevelt le dijo Al Smith que estaba pensando en ella para ese cargo, Al Smith le dijo que Perkins era de primera clase y que él la había elegido cuando nadie designaba a mujeres para ningún cargo. No obstante, Al Smith advirtió a Roosevelt que tenía que tener en cuenta a los hombres que trabajaban como inspectores en las fábricas pues “los hombres podían recibir un consejo de una mujer, pero les resultaba difícil recibir órdenes de una mujer”(Perkins, 1946:55).

A las pocas semanas, Roosevelt le pidió a Perkins que aceptase el puesto, añadiendo que él tenía más clara la posición de las mujeres en el mundo que Al Smith, a lo que Perkins respondió: “Pero fue más una victoria para Al, al permitirse nombrar una mujer, nunca nombrada antes, que lo es para tí cuando yo tengo un historial de cargo público responsable de casi diez años”³⁰ (Perkins, 1946:55).

Perkins aceptó el puesto pero en el libro explica cómo dejó claro y exigió una seria reorganización e inspección en las fábricas, poniendo énfasis en el hecho de que no estaba ansiosa por aceptar el puesto, de manera curiosa, repite esa misma idea dos veces en una misma página “No estaba demasiado ansiosa por aceptar el puesto de Comisaria Industrial” y unas líneas más abajo vemos que asumió el puesto, siguiendo el consejo que su madre le había dado mucho tiempo atrás de coger las oportunidades que a uno se le presenten en la vida:

³⁰ Texto original: “But it was more of a victory for Al to bring himself to appoint a woman, never appointed before, than it is for you when I have a record as a responsible public office for almost ten years.”

No estaba ansiosa por ser Comisaria Industrial. Yo sabía que esa labor tenía todos los problemas y complicaciones de la administración. Sin embargo, parecía que era lo que debía hacer. Mi madre me había enseñado hacía mucho tiempo que si alguien abre una puerta, uno siempre debe cruzarla. Las oportunidades vienen de esa manera. (Perkins, 1946:55)³¹

Perkins recuerda cómo hablaba con Roosevelt del programa legislativo y cómo él le animaba y le daría la aprobación para seguir con la legislación que mejoraba la situación laboral de las trabajadoras y establecía el control sobre el trabajo infantil.

Finalmente, Perkins alaba el don de gentes del presidente en las relaciones humanas. Su capacidad para recibir de forma cálida a los visitantes hacía que la gente se sintiese bien. (Perkins, 1946: 81)

1.2. Secretaria de Trabajo del gabinete de F.D. Roosevelt (1933-1945)

La tercera parte del libro es la más extensa, es realmente el núcleo del libro, donde Perkins describe, de forma pormenorizada, las principales medidas del New Deal que ella había promovido, comunicando su percepción de las políticas en las ella había participado muy activamente, contando con el respaldo e impulso de Roosevelt desde la Presidencia.

Perkins menciona distintas medidas legislativas y cuestiones laborales que guardaban relación con su labor en su puesto de Secretaria de Trabajo; las leyes relacionadas con la industria y las condiciones laborales, las obras públicas para activar el empleo, las relaciones laborales, los problemas en la minería, su labor de mediación en los conflictos huelguísticos. Se observa que omite opinar sobre otras de las leyes fundamentales del *New Deal* como, por ejemplo, las leyes agrarias.

Dos leyes fundamentales que la Secretaria de Trabajo promovió fueron *The Social Security Act* (la ley de Seguridad Social) de 1935 y la *Fair Labor Standards Act, FLSA* (ley por unas normas laborales justas) de 1938.

³¹ Texto original: “I was not anxious to be the Industrial Commissioner. That office, I knew, had all the problems and complications of administration. However, it seemed to be the right thing to do. I had been taught long ago by my mother that if anybody opens a door, one should always go through. Opportunity comes that way.”

En cuanto se a la Ley de Seguridad Social, Perkins adquirió un gran compromiso con esta iniciativa, convirtiéndose en su principal precursora. La Secretaria de Trabajo trabajó en el diseño, desarrollo y establecimiento de la Ley de Seguridad Social, siendo nombrada directora del Comité sobre seguridad económica para elaborar el proyecto de ley. En el libro, Frances Perkins confiesa que se había dedicado al desarrollo del programa de seguridad social como su objetivo preferente durante un período de dos años (1946: 288). La ley de Seguridad Social estadounidense tenía imperfecciones y un programa limitado, careciendo de una cobertura completa. Frances Perkins aclara que el Secretario de Hacienda, Henry Morgenthau, propuso acortar el proyecto inicial y cómo prevaleció la propuesta del Ministerio de Hacienda, que era limitada (Perkins 1946: 297-298). Finalmente, Roosevelt firmó *The Social Security Act* (la Ley de Seguridad Social) el 14 de agosto de 1935 que, según Perkins, sería la piedra angular del gobierno de Franklin Delano Roosevelt (“The cornerstone of his administration”) (Perkins 1946: 302), es decir, en su opinión, a pesar de las limitaciones, esta ley constituyó uno de los mayores hitos del *New Deal*.

Frances Perkins también demostró un gran desvelo por la situación de los niños y de las mujeres en las industrias. Para ello, Frances Perkins investigó las condiciones de la industria y trató de mejorarlas, protegiendo mediante legislación no sólo a los hombres trabajadores sino también a los niños y a las mujeres trabajadoras (Lawson, 1979:58). Perkins fue una pionera en reforma laboral que luchó por conseguir unas mejores condiciones laborales, aunque ello le ocasionase críticas en diversos momentos como podemos leer en estas líneas, donde menciona la denuncia que sufrió por parte de la prensa conservadora:

Antes de 1936, pocos políticos prácticos habían estado, particularmente, preocupados sobre “hacer el bien” a los trabajadores, excepto el Presidente y el senador Wagner. Era, por supuesto, mi campo de interés, y la prensa conservadora me denunció junto con el Presidente³². (Perkins, 1946:122)

Respecto a la legislación sobre la industria, Frances Perkins dedica dos capítulos enteros a la *National Industrial Recovery Act, N.I.R.A.* (ley para la recuperación industrial nacional), la pieza clave del programa de reactivación de la industria y de la

32 Texto original: “Before 1936 few practical politicians had been particularly concerned about “doing good” to labor except the President and Senator Wagner. It was, of course, my special field, and the Conservative Press denounced me along with the President.”

legislación del primer *New Deal* y a la *National Recovery Administration, N.R.A.* (departamento para la recuperación industrial), organismo federal destinado a regular la industria y el comercio, y mejorar las condiciones de trabajo, sobre todo en la industria minera y siderúrgica. Perkins explica cómo la ley constaba de dos partes y cómo ella estuvo de acuerdo con el resto del gabinete en que cada parte fuese gobernada por separado, siendo elegido Hugh Johnson para el Título I y Harold Ickes para el II, algo que, según Perkins, disgustó terriblemente a Johnson (Perkins: 202-203). Uno de los biógrafos de Frances Perkins, George Martin, mantiene que, en el diseño de los estatutos, ella apoyó a los trabajadores, estuviesen o no sindicados (1976: 307)

Perkins se dedica todo un capítulo a explicar los problemas de la minería, y expresa la enorme responsabilidad que sentía de apoyar la creación de un estatuto laboral que hasta entonces había sido inexistente en esa industria (Perkins, 1946: 228-234). Perkins afirma que con el estatuto de la industria del carbón se sentó la base para la *Guffey Coal Act*, que regularía el precio y la estructura de mercado de la industria del carbón y que contaría el respaldo de los trabajadores y empleadores (Perkins, 1946:234).

Perkins dedica un capítulo completo del libro a uno de los temas que más le preocupaban, el de la jornada laboral y el salario mínimo, centrándose en su lucha para se incluyese el salario mínimo y una jornada máxima en la ley de que fue una firme precursora, la *Fair Labor Standards Act, FLSA* (ley por unas normas laborales justas), conocida popularmente como *The Wage and Hour Act* (La Ley de Salario y Horas), que se aprobó en 1938. La *FLSA* estipulaba un salario mínimo y una jornada máxima y la paga de horas extras, además de la abolición del trabajo infantil en ciertas industrias.

Frances Perkins, que trabajó activamente para la aprobación de la *Fair Labor Standards Act*, puntualiza que la ley fue de gran ayuda en las industrias de guerra, al fijar un salario mínimo de 40 centavos la hora. Perkins considera que la medida fue todo un éxito, una victoria legislativa para el *New Deal* (Perkins 1946: 297-298).

Perkins finaliza este apartado con un capítulo que titula “A Little Left of Center” (un poco a la izquierda del centro”), sintetizando cómo percibía a Roosevelt: alguien que “no era radical ni en política ni en economía”³³ (Perkins 1946: 328), pues, según Perkins, no estaba interesado cambios económicos y políticos de manera total.

33 Texto original: “He was no political or economic radical.”

1.4. Percepciones de la política exterior de Roosevelt

En la última parte del libro, Perkins difunde algunos aspectos de la política exterior de Roosevelt, haciendo hincapié en los años de la Segunda Guerra Mundial.

En primer lugar, Frances Perkins dedica un capítulo entero a un tema en el que ella participó de lleno, la entrada de los Estados Unidos en la *International Labor Organization, ILO* (Organización internacional del trabajo, OIT), en 1933.

En el verano de 1933, tras recibir Perkins una carta de Harold Butler, el Presidente de la OIT (ILO en inglés), en el que se urgía a que los Estados Unidos se unieran a la organización, ella comenta que se lo plantea a Roosevelt pues estaba convencida de que el país debía formar parte de la organización, como muestran estas palabras: “Cuanto más pensaba en ello, más importante me parecía que los Estados Unidos deberían formar parte de la OIT”³⁴(Perkins, 1946:339). Roosevelt le pide a Perkins que solicitara el apoyo del *Senate Foreign Relations Committee* y Perkins lo consiguió. El Presidente también le animó a pedir al Senador Harrison que elaborase una resolución que autorizara al Presidente a solicitar formalmente la entrada en la OIT. Perkins deja entrever su entusiasmo tras la aprobación de la iniciativa y la calurosa acogida de Roosevelt, pues ello supuso un gran impulso hacia la cooperación internacional (Perkins, 1946:344-345).

Otros aspectos que Frances Perkins expone, de forma breve, en este apartado son sus apreciaciones acerca de las ideas de Roosevelt sobre la inmigración de refugiados políticos, sobre la salida de aislacionismo de Estados Unidos, sobre su política de buena vecindad, sobre “su interés personal en ayudar a los ingleses” (Perkins, 1946:353), sobre la Guerra Civil Española y la invasión japonesa de China, sobre la preparación para la guerra y sobre la entrada del país en ella.

En el capítulo que describe los últimos meses de la vida de Roosevelt, Perkins centra la atención en algo que guarda muy estrecha relación con ella, en narrar cuál fue la reacción de Roosevelt, cuando ella le pidió que aceptase su dimisión. Frances Perkins

³⁴ Texto original: “The more I thought about it, the more important it seemed to me that the United States should become a part of the ILO.”

explica cómo se lo había pedido a Roosevelt y que él había aceptado hacerlo después de las elecciones, revelando que Roosevelt iba posponiendo el anunciarlo.

Así, en la víspera de la inauguración del cuarto mandato, ella esperaba que Roosevelt les comentase al resto de los miembros del gabinete que aquella era su última reunión con ellos, algo que no lo hizo. Perkins aclara que Roosevelt le pidió que se quedara, aludiendo a que no podía dejar el cargo en esos momentos y mostrando su gran agradecimiento por todos los años de trabajo. Perkins glosa las palabras que le dijo: “Frances, no puedes irte ahora. No debes poner esto sobre mí ahora... Frances, lo has hecho terriblemente bien. Sé lo que has pasado. Sé lo que has llevado a cabo.” (Perkins, 1946:393)³⁵

El Presidente estaba enfermo, agotado, y, por ello, y por sus palabras de agradecimiento, Perkins alega que no pudo seguir insistiendo en presentar su dimisión:

Esa era toda la recompensa que habría pedido alguna vez, saber que él había reconocido las dificultades y los juicios que yo había tenido que hacer frente para desarrollar nuestro programa, saber que apreciaba el programa y pensaba bien de él, y que estaba agradecido (Perkins, 1946: 394).³⁶

CONCLUSIÓN

A pesar de que en el libro *The Roosevelt I knew*, Frances Perkins confiese al lector que su intención es ayudar a que se comprenda a Franklin D. Roosevelt, al líder real, acercándonos al hombre mismo, sin embargo, se puede apreciar que existe un doble objetivo. Al mismo tiempo que se nos describe al líder y sus medidas políticas, percibimos que la obra va más allá, al ir deteniéndose en revelar aspectos relacionados con cuestiones que realmente le preocupaban a ella y con medidas en las que ella había promovido de forma muy directa. A través de las digresiones que Frances Perkins irá

35 Texto original: “Frances, you can’t go now. You mustn’t put this on me now. .. Frances, you have done awfully well. I know what you have been through. I know what you have accomplished.”

36 Texto original: “It was all the reward that I could ever have asked-to know that he had recognized the storms and trials I had faced in developing our program, to know that he appreciated the program and thought well of it, and that he was grateful”.

intercalando en el texto, descubrimos cómo ella percibía a Roosevelt, qué pensaba de algunos líderes políticos como, por ejemplo, Hugh Johnson o el senador Robert Wagner y sindicales, como John Lewis o Sidney Hillman, cómo interpretaba algunas de las leyes en las que participó, cómo ilustraba su lucha y compromiso por optimizar las condiciones laborales y sociales y, por último, cómo explicaba y justificaba algunas de las acciones y decisiones que tomó en los distintos cargos que desempeñó.

En síntesis, la obra de Perkins no es sólo una fuente de información sobre Franklin D. Roosevelt sino también de datos sobre ella misma, sobre su trayectoria vital, sobre su experiencia individual, sobre su papel en la reforma laboral y en la mejora de las condiciones de trabajo a través de las medidas transcendentales que ella impulsó. En definitiva, *The Roosevelt I Knew* deja entrever el testimonio personal de Perkins sobre la labor que ella realizó en el ámbito de la historia política, social y laboral estadounidense.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

Burns, James MacGregor, *Roosevelt: The Lion and the Fox*”, New York, Harcourt, Brace and Co, 1984.

Clinton, B., “La mitad de los Americanos creen en “el hombre de esperanza”. *ABC*, 30 de abril de 1993, pp. 36-37.

Clinton. Hillary, “Hillary Clinton’s Campaign Launch Speech”. Internet. 13-06- 2015.

<[http://www. time.com/.../transcript-full-text-hillary-clinton-campaign-launch/](http://www.time.com/.../transcript-full-text-hillary-clinton-campaign-launch/)>

Colman, P., *A woman Unafraid. The Achievement of Frances Perkins*, New York, Maxwell Macmillan Canada, Inc., 1993.

Downey, K., *The Woman behind the New Deal: the Life of Frances Perkins, FDR’s Secretary of Labor and his Moral Conscience*. New York, The Doubleday Publishing Group, 2009.

Graubard, S., *The Presidents. The Transformation of the American Presidency from Theodore Roosevelt to George W. Bush*, London, Penguin, 2004.

- Perkins, F., *The Roosevelt I knew*, New York, The Viking Press, 1946.
- Lawson, D., *Frances Perkins: First Lady of the Cabinet*, New York: Abelard-Schuman, 1966.
- Leuchtenburg, W.E. *Franklin Delano Roosevelt and the New Deal, 1932-1940*. New York, Harper and Row, 1963.
- Leuchtenburg, W.E. *In the Shadow of F.D.R.: from Harry Truman to Ronald Reagan*, London, Cornell University Press, 1983.
- Martin, G., *Madam Secretary: Frances Perkins*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1976.
- Thomas, H., "Roosevelt y la guerra", *El País*, 20-5-1995:15.
- U.S. Department of Labor 1937: *Frances Perkins: A Bibliographical List*. Washington: U.S. Department of Labor Library.

LA LITERATURA DE GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA COMO ARMA DE DENUNCIA

Carla Calero Martínez

Universidad de Valencia

1. INTRODUCCIÓN

Mi objetivo, con esta propuesta comunicativa, es cuestionar qué entendemos por canon literario y, en especial, cómo la escritora cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda contrasta con el canon instaurado en la sociedad y literatura del siglo XIX. El ámbito literario, generalmente, ha estado dominado por el género masculino. Los hombres eran quienes destacaban académicamente respecto a las mujeres, aquellas quedaban subordinadas y supeditadas sin derecho a un reconocimiento y valoración literaria. La lucha por la emancipación de la mujer es un conflicto reiterativo en el transcurso de los siglos.

¿Qué es el canon? ¿Qué entendemos por canon literario? Y, en consecuencia, ¿quiénes son las llamadas «periféricas»? La Real Academia Española, si atendemos su quinta acepción, entiende por «canon» el «catálogo de autores u obras de un género de la literatura o el pensamiento tenidos por modélicos». El catálogo de autores y sus respectivas obras está compuesto, en lo que al siglo romántico se refiere, por un colectivo generalmente masculino en el cual la mujer literaria no tenía cavidad, pero donde comenzará a forjarla. Debemos recamar que el siglo XIX no fue pionero en la exclusión de la mujer en lo que al ámbito letrado concierne, ya que en los siglos precedentes la mujer no era bien recibida en el ámbito académico ni social. La mujer tenía una única meta, esta era mantener el orden en el entorno familiar, como argumentaba en sus líneas *La perfecta casada* de Fray Luis de León.

El presente trabajo se centra en el estudio de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), conocida familiarmente como Tula, una escritora singular que, a través de sus textos, pugna por asignarle un espacio propio a la mujer, anulada y dominada por el

discurso patriarcal y misógino. Para ello, hemos estudiado el contexto de la sociedad del siglo XIX, los óbices a los que se enfrentaban las mujeres, especialmente Tula, y la imposibilidad, por parte de la mujer, para alcanzar el triunfo social y el derecho a la profesionalización.

Mi objetivo ha sido profundizar, en un primer lugar, en el papel que la mujer decimonónica desempeñaba en el ámbito social y, concretamente, como escritora literaria, esto es, conocer la aceptación que la mujer-escritora recibía por parte de la crítica literaria gobernada, en su mayoría, por el estado patriarcal. En un segundo lugar, el trabajo focaliza la atención en Gómez de Avellaneda, mujer que ejemplifica la situación comentada, quien, desfavorecida por la sociedad, lucha por su inserción como escritora. Por último, no solo entendemos a Gómez de Avellaneda como mujer de espíritu reivindicativo y rebelde, sino también en calidad de escritora a través de su obra, el epistolario amoroso dirigido a Ignacio de Cepeda.

2. LA MUJER EN EL ROMANTICISMO

El Romanticismo es un movimiento cultural y literario que presenta unas características determinadas, como son: el predominio de la subjetividad, la supremacía del sentimiento sobre la razón y el entendimiento, el ansia de libertad, el deseo de evasión y la tendencia hacia la melancolía y el individualismo. El siglo XIX trae consigo un individuo distinto al visto en siglos precedentes y, del mismo modo, sucede con la mujer. A lo largo de la Historia, la mujer representa imágenes dispares pero, en todas ellas, aparece reflejada como un ser subyugado al poder del hombre, como un ser «naturalmente» inferior a este.

El siglo XIX supone el principio de la liberación de la mujer, esto es, el inicio de un itinerario que conducirá a la mujer hacia el ámbito letrado y académico, un ámbito en el que tratará de construir su propio espacio y su correspondiente reconocimiento. El hecho de que la mujer no disponga de una «habitación propia», como diría Virginia Woolf, está aunado a la idea de subordinación que sufría, a su vez, en el ámbito político y social. La sociedad siempre ha entendido a la mujer como la negatividad del ser humano (del hombre) privándola, con ello, de toda libertad posible; no era digna de

entrometerse en asuntos económicos, burocráticos o políticos, sino que solo podía dedicarse a la esfera doméstica y hogareña. Del mismo modo, la mujer no recibía una instrucción con respecto a la escritura y lectura, por ello, carecía de los conocimientos básicos que le permitieran triunfar en el mundo literario. Como método de distracción, la mujer podía leer novelas que trataran de enredos amorosos o historias pasionales, pero no podía leer ningún escrito que tratara de enseñanzas morales o políticas. El hecho de que el colectivo femenino no profundizara en la lectura ni escritura desfavorecía la inserción en una esfera letrada o académica, ya que carecía de los conocimientos base. La mujer se encontraba excluida del canon literario.

El porcentaje de mujeres iletradas en España durante el siglo XIX ocupaba la mayor parte de los censos registrados; aún disponiendo de un grado bajo de mujeres alfabetizadas, la mayoría de estas pertenecía a la aristocracia y familias adineradas.

En el primer tercio del siglo XIX (1839), el periódico *El Buen Tono* declaraba:

La educación del bello sexo ha mejorado extraordinariamente entre nosotros...En el día son muchas en España las casas de pensión y colegios donde a nuestras jóvenes se las enseña e instruye sobre ramos que del todo fueron desconocidos a nuestras madres.

En este caso, la prensa informaba a la sociedad española que el panorama literario y educacional femenino, mínimamente, había mejorado. No se especifica qué tipo de asignaturas eran impartidas en dichos centros, pero debemos mencionar que las mujeres estaban privadas del acceso a cualquier curso universitario, por ello, en estas escuelas no se impartían materias que pudieran ser «no dignas» para una mujer, como así se consideraba.

La cultura ha ido conjeturando la imagen de la mujer en relación a la alteridad, a «lo otro» que tenía obligaciones que no podía descuidar y que distaban de las que acontecían al hombre. Por un lado, la mujer que oponía resistencia a este tipo de tareas y empleos era conocida como la «femme fatale», es decir, aquella que no era obediente y rompía con los preceptos establecidos, que se daba a la vida desvergonzada, que se ocupaba de asuntos propios descuidando sus verdaderas obligaciones, aquella mujer chismosa y ociosa que bien describían los tratados de educación femenina. Por otro, conocemos a la mujer que encaja en el tópico de «ángel del hogar», es decir, aquella que

dedicaba su vida al cuidado de la familia: el marido y los hijos, aquella que seguía la religión cristiana y que tenía un comportamiento, moralmente, adecuado. Era una mujer sumisa y dependiente del hombre, como así dictaba tradicionalmente el discurso patriarcal y misógino. La mujer estaba destinada a la esfera privada, pasional, sensorial, doméstica y sentimental, en contraposición el hombre se ocupaba del ámbito público, era entendido como un ser racional, responsable e inteligente.

Este panorama, desfavorecedor para el colectivo femenino, provocará que en el siglo XIX tuviera lugar el movimiento feminista con la finalidad de denunciar los comportamientos político- sociales que excluyen al género femenino de la sociedad y espacio literario, luchar para incluir a la mujer en los parámetros de lo que se consideraba «canon». La mujer, hacia mediados de siglo, irá trazando su camino en el ámbito literario aunque mantendrá, consigo, la imagen de la aguja y el hogar, siendo este el emblema del género femenino. Este camino es el recorrido por autoras como Gómez de Avellaneda.

La mujer-escritora pugnará por una liberación intelectual, por una conciencia de autor(a) y por eliminar la función doméstica como mera aspiración. Cuando mencionamos «conciencia de autor(a)» hacemos alusión a la posibilidad de la mujer para incurrir en el ámbito letrado, no simplemente depositando su firma en el texto, sino recibiendo un reconocimiento intelectual por parte de la sociedad que la repulsaba. El colectivo femenino no defiende tanto la idea de que su nombre aparezca en las páginas de los escritos, sino que reivindican la aceptación social como creadoras literarias.

En suma, nos encontramos con un colectivo que, paulatinamente, aspira a crear su propio espacio rompiendo con los moldes retrógrados que conjeturan la sociedad decimonónica. La mujer planteará nuevos modelos divergentes, entre estos el de mujer-escritora, que se alejan de las imágenes tradicionalmente entendidas como «femeninas». El intento de la mujer por triunfar profesionalmente se ve interrumpido en numerosas ocasiones por el discurso patriarcal que evita, a toda costa, la profesionalización de la mujer.

Un ejemplo de mujer que pugna por pertenecer a la esfera literaria y que destaca por su espíritu arrollador será Gertrudis Gómez de Avellaneda, poeta, novelista y dramaturga decimonónica que brilla por su entusiasmo literario y sed de reconocimiento.

3. GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA

Para elaborar la biografía intelectual de Gertrudis Gómez de Avellaneda son fundamentales los trabajos de Susan Kirkpatrick (1991), la obra de Brígida Pastor (2002) y el estudio de José Mario Horcas Villareal (2013). Gómez de Avellaneda, conocida socialmente como «Tula», «la Peregrina», «la reina mora del Camagüey» o «la franca india», nació en Puerto Príncipe (actual Camagüey, Cuba) en 1814 y falleció en 1873 en territorio español. Fue hija de un comandante de la Marina española destinado a Cuba, donde conoció a su futura esposa. La poeta perteneció a una familia de buena posición social y numerosa, ya que eran cinco hermanos los que la formaban, quedando finalmente dos de ellos, Manuel y Gertrudis. El padre falleció cuando la poeta tenía nueve años de edad, lo que permitió que a los diez meses de viudez su madre volviera a contraer matrimonio con Isidro de Escalada, teniente coronel español. Este matrimonio prematuro no fue bien aceptado por la pequeña Tula, lo que posteriormente derivará en problemas familiares.

La mala salud que padecía el padrastro de Tula obligó a la familia a trasladarse a España (1836), donde el teniente coronel tenía a su familia, acontecimiento que agradó a nuestra autora ya que deseaba conocer a la familia de su adorado padre. Tras una estancia en Galicia donde la autora pasó tiempo con la familia de su padrastro, marchó con su hermano Manuel hacia Sevilla, donde conocerá al gran amor de su vida, el destinatario del epistolario amoroso y las cartas privadas, Ignacio de Cepeda. Más tarde viajó a Madrid (1840), donde consolidó su etapa académica y formación literaria.

Gertrudis Gómez de Avellaneda, como hemos mencionado anteriormente, fue conocida como «la Peregrina» debido a los viajes e itinerarios que recorrió durante su vida, en los cuales, además de ir conformando su formación académica, amplió el círculo de relaciones y vivió intensamente algunas experiencias amorosas. Podemos destacar a Gabriel García Tassara, con el cual mantiene una relación pasional, fruto de la cual nació su única hija Brenhilde María, fallecida a los pocos meses de vida en noviembre de 1845. Asimismo, fueron relevantes sus dos matrimonios, uno de ellos con Pedro Sabater y otro con Domingo Verdugo. Al quedar viuda de ambos se redujo temporalmente en un convento para reflexionar sobre sus convicciones religiosas. Entre

sus experiencias de soledad, no debemos olvidar al gran amor no correspondido que vivió con Ignacio de Cepeda, del que han quedado muchas notas autobiográficas que trataremos más adelante. Además de la soledad, sufrió lo que era la marginalidad cuando presenta su candidatura a la Real Academia Española (1853), respaldada por personalidades como el duque de Rivas, pero le fue denegada, lo que provocó revueltas en los medios literarios y la cólera y rabia en nuestra autora. Gómez de Avellaneda no fue aceptada, íntegramente, ni por su familia ni por la sociedad literaria de carácter masculino, ya que no veían apropiado que una mujer tuviera inquietudes y se dedicara al estudio y la lectura; era conocida en el ambiente familiar como «la doctora», por lo que recibió abundantes críticas a lo largo de su trayectoria vital e intelectual. En el apartado autobiográfico incluido en su *Epistolario*, escribe que su infancia estuvo marcada por los libros, la melancolía y la soledad:

Sin embargo, nunca fui alegre y atolondrada como lo son regularmente los niños. Mostré desde mis primeros años afición al estudio y una tendencia a la melancolía. No hallaba simpatías en las niñas de mi edad; tres solamente, vecinas mías, hijas de un emigrado de Santo Domingo, merecieron mi amistad [...] Las Carmonas (que éste era su apellido) se conformaban fácilmente con mis gustos y los participaban. Nuestros juegos eran representar comedias, hacer cuentos, rivalizando a quien los hacía más bonitos, adivinar charadas y dibujar en competencia flores y pajaritos. Nunca nos mezclábamos en los bulliciosos juegos de las otras chicas con quienes nos reuníamos (Gómez de Avellaneda, 1914: 43).

Falleció en Madrid (1873) alejada de la esfera social, por no decir excluida de ella, por su condición de mujer y sus aficiones vinculadas al estudio. Asimismo, sufrió una grave enfermedad y fue víctima de la tristeza y melancolía.

4. LA LITERATURA COMO ARMA DE DENUNCIA

Como mujer letrada del siglo XIX, Gómez de Avellaneda destacó por su recorrido intelectual y profesional ya que luchaba contra unos patrones patriarcales asentados que subordinaban a la mujer frente al género masculino, imposibilitando su profesionalidad como escritora y autora. No era habitual encontrar a una mujer que destacara por su afán académico o que pugnara, por la emancipación de la mujer en la sociedad decimonónica. La reivindicación «feminista» que adopta la Avellaneda se vinculaba,

además de con el acceso a una esfera pública, a los derechos y deberes que, como ciudadana, le correspondían. El derecho a ser ciudadana y poder optar a una educación digna son dos de los parámetros que se articulan en el discurso que elabora Gertrudis en el periódico *La Ilustración. Álbum de las damas*, anteriormente llamado *La Gaceta de las Mujeres*, donde, con la publicación del ensayo «La capacidad de las mugeres para el gobierno», (Gómez de Avellaneda, 1845) elabora un discurso feminista que se anticipa a su época y que fue considerado pionero en las letras hispánicas.

La educación, como hemos tratado anteriormente, estaba limitada y censurada para la mujer, no estaba permitido que esta desarrollara su intelecto al mismo nivel que podía desarrollar el hombre, la mujer solo podía ser educada para formar su carácter dentro de unos parámetros morales y socialmente correctos, esto es, aceptados culturalmente. Estas restricciones son aquellas vinculadas a las tareas domésticas y familiares para desempeñar de una manera aprobada y glorificada el papel de esposa complaciente y madre ejemplar dentro del seno familiar.

En este ambiente de sumisión fue donde algunas mujeres decimonónicas se rebelaron contra la cultura patriarcal opresora a la que estaban sometidas, utilizando como arma su escritura. Así, Gómez de Avellaneda al igual que Carolina Coronado o Emilia Pardo Bazán proponían irrumpir en el panorama literario del mismo modo que un hombre podía hacerlo, es decir, pugnaban por la igualdad entre ambos sexos y eliminar las fronteras que el canon les establecía. Tula destaca como escritora sobresaliente del siglo XIX por la manifestación de inconformismo, en relación con las limitaciones impuestas, a la mujer, y la reivindicación de la libertad femenina.

Al pertenecer a una familia adinerada, tuvo una educación «elevada», en comparación con otras mujeres de la época, pero, aún así, ella fue autodidacta y fueron sus inquietudes y pasión por el mundo intelectual lo que la llevó a triunfar en la esfera letrada como mujer y convertirse en «la doctora», como algunos la nombraban. Nuestra autora estuvo en constante lucha contra la sociedad, contra su entorno familiar y contra sí misma, como se observa en el epistolario amoroso dirigido a Ignacio de Cepeda, ya que se sentía desamparada en una sociedad en la que se le condenaba por ambicionar unas inquietudes intelectuales y querer integrarse en el mundo literario dominado por el género masculino. En ocasiones llegó a envidiar el carácter sumiso, y que tanto criticaba, de aquellas mujeres consideradas «sensatas» que no eran rechazadas ni

oprimidas socialmente, como sí le sucedía a ella. Pero pronto, se distanciará de este modelo asignado a priori:

¿No he dicho yo misma que no hallará en mí una de esas mujeres que yo admiro sin comprenderlas de esas que son tan razonables, tan sensatas, tan superiores a las debilidades y caprichos del corazón, que ni sienten celos, ni sueñan cosas que les cause una viva impresión y que no pueden callar? Yo se lo he dicho a usted, que soy como Dios me ha hecho y no como yo quisiera ser, y no es culpa mía, si no me halla usted tan sublime como se ha figurado, porque se le antojó figurárselo. ¡Mi talento! (Gómez de Avellaneda, 1914: 127).

El abandono y la repulsa eran sentimientos comunes entre aquellas mujeres que manifestaban, a través de su escritura, el descontento y la protesta ante una sociedad misógina que la infravaloraba. Por ello, este colectivo femenino formaba lo que Susan Kirkpatrick (1991) denominó «hermandad lírica»: para expresar el apoyo entre las mujeres escritoras para que lucharan ante la actitud hostil y dominante en el panorama literario. Tula era consciente de que no opinaba ni pensaba como el colectivo femenino de la época, sabía que su modo de obrar y de pensar la diferenciaba de una esfera con la que no se sentía identificada. Cuando en 1841 publicó en la república de las letras sus *Poesías y Sab*, su primera novela, era consciente de que se sumergía en un territorio hostil referente a la incorporación de la mujer como ente intelectual y letrado. La autora reclama el derecho de reconocimiento como sujeto individual de su escritura que irrumpe en el discurso patriarcal que domina la esfera literaria. Al igual que aquellas escritoras del siglo XIX inmersas en este panorama, sufrió una angustia provocada por el derecho y reconocimiento de autoría, un terror que se manifiesta tras el intento de singularizarse dentro de un espacio predominantemente masculino y patriarcal.

En el momento en el que Gómez de Avellaneda irrumpe en el panorama literario, lo hace en calidad de «poeta» y no de «poetisa», como debía ser al tratarse de una mujer, al igual que se habla de la autora en calidad de «sujeto escritor» y no de «sujeto escritora». Ya sus contemporáneos, como por ejemplo Antonio F. de los Ríos (1846), entre otros, opinaban que la escritora utiliza un tono elevado, unas concepciones atrevidas y acentos valientes que no eran los característicos de la escritura propia de mujer, es decir, del «bello sexo». Gertrudis Gómez de Avellaneda, del mismo modo que ocurría con Emilia Pardo Bazán, no encaja en los preceptos y moldes de escritura femenina, sino que desea integrarse en una concepción amplia, como se expresaba la escritura masculina. Las

primeras incursiones de la Peregrina son escritos privados, como epístolas o diarios íntimos, en los cuales vemos la faceta más personal y verdadera, su estilo propio, la conciencia arrebatadora, la pureza literaria y la transparencia que en cuanto a sinceridad y transmisión de ideales. El mejor ejemplo de ello es la publicación en 1907 de la *Autobiografía y cartas (hasta ahora inéditas) de la ilustre poetisa Gertrudis Gómez de Avellaneda*, donde se recogen las cartas que la poeta le enviaba a Ignacio de Cepeda durante, aproximadamente, quince años y en las cuales manifestaba efusivamente su amor no correspondido por el destinatario. Internamente, Tula intentaba, mediante su voz literaria, hacer alusión a la diferenciación y sumisión del «bello sexo» frente al masculino, presentando la problemática principal que le permitiría la elaboración de una subjetividad propia. En opinión de Kirkpatrick (1991: 166):

Los textos mismos son testigos de su lucha contra las limitaciones que se imponen a la identidad femenina en las diferentes estrategias que utiliza para presentar el yo poético, marcándolo como femenino y asumiendo la autoridad de la experiencia y la percepción del poeta.

Esta denuncia de los deseos femeninos desvalorizados por parte del colectivo masculino está profundamente tratada en su escritura lírica, en el epistolario amoroso y en su narrativa. Según Kirkpatrick (1991: 165), la poesía representa un territorio de insumisión:

Dentro del género de la poesía lírica, Avellaneda no podía cuestionar las consecuencias sociales e históricas de las normas de la feminidad, como había hecho en sus novelas. Por ello, el impacto de los modelos dominantes de la identidad femenina es menos obvio y menos explícito en su voz de poeta. Sin embargo, el análisis de su voz poética demuestra que el sexo fue un elemento fundamental en su elaboración de una subjetividad lírica.

A través de su narrativa, Gómez de Avellaneda creó un sujeto capaz de denunciar la crítica situación de la mujer en el mundo literario de una manera más explícita y directa, en la cual puede cuestionar normas sociales y culturales en torno a la mujer; un ejemplo en el que se reflejó esta propuesta es en la novela *Sab* (1841), donde la autora denunció la marginalidad del esclavo desde diferentes puntos de vista: una perspectiva ligada a la defensa de la igualdad de la mujer y otra perspectiva de tipo amorosa:

La novela relata el amor no correspondido de un esclavo mulato hacia una muchacha de raza blanca. El mulato Sab es un esclavo de la familia Bellavista y compañero de juegos en la niñez de la hermosa Carlota, de quien se enamorará más tarde. Carlota está enamorada de Enrique Otway, codicioso e interesado por su fortuna. La familia sufre un quebranto económico y Sab entrega todo el dinero que ha obtenido en un premio de la lotería para que el matrimonio entre Carlota y Enrique se efectúe, sacrificando así su amor. Para entregar ese dinero ha tenido que cabalgar a gran velocidad y encontrar a Enrique. Debido al deterioro interno que sufre a causa de su pasión y su fatiga, Sab muere y deja una carta a Teresa (adoptada por la familia Bellavista) dirigida a Carlota, en la que le comunica su amor. Se trata del manifiesto de la pasión amorosa de Sab hacia Carlota, que a la postre nos revela todas las injusticias que él sufre bajo una sociedad ignorante e inmadura.

La literatura, en este caso la narrativa, es tomada por la autora como arma de denuncia. La autora utiliza al personaje de Sab como individuo discriminado por su raza, quien podría identificarse con el colectivo femenino debido a su estado de inferioridad con respecto al género masculino. La escritura, entendida como un espacio en blanco libre de toda crítica, permite que Gómez de Avellaneda conjeture un discurso en el que manifieste la opresión social y el deseo de emancipación por parte de la mujer. Gertrudis, como hemos mencionado, a través de sus personajes en novelas como *Sab*, que tomamos como referencia, expondrá su protesta como mujer discriminada. *Sab*, como argumenta la autora Brígida Pastor (2002: 88), tiene como finalidad lo siguiente:

Este estudio pretende demostrar que el propósito principal de Avellaneda no fue el de narrar una historia de amor más o menos conflictiva, ni el de presentar una denuncia premeditada contra la esclavitud, sino el de afirmar su ideología feminista, estableciendo el paralelismo entre la situación de esclavitud de la raza negra y el estado de relegación de la mujer blanca en el seno de la sociedad burguesa.

En sus escritos Avellaneda no pretende que el público lector conozca las historias de amor o conflictos banales que se narran, sino que tome conciencia del discurso y la voz femenina creada en torno a ello. De este modo, Gómez de Avellaneda no pretende que *Sab* se entienda, únicamente, como una novela que denuncia la esclavitud o cuenta historias de amor como mero entretenimiento, sino que también sea visualizada la elaboración de un discurso emancipador en beneficio para la mujer. Gómez Avellaneda pretende evidenciar la problemática de la mujer y, para ello, en *Sab* aborda el conflicto de la esclavitud, estableciendo de este modo similitudes entre ambos conflictos y planteándolos como estado de excepción dentro de una sociedad, como indica Brígida Pastor (2002: 91):

Sab constituye un discurso de marginación híbrida que vincula la posición y la condición social de la mujer con la representación del «Otro», en este caso el esclavo. La semejanza que Avellaneda claramente establece entre los esclavos y las mujeres es traducida elocuentemente en la construcción del protagonista mulato-esclavo en *Sab*.

Tula emplea la marginalidad del esclavo mulato para elaborar un discurso que denuncia también la marginalidad de la mujer frente al hombre; el personaje de Sab permite la identificación por parte de la mujer. Como argumentábamos con anterioridad, mediante la literatura y escritura se elaboran personajes ficticios que toman voz para demandar la no-emancipación femenina, construida bajo preceptos culturales.

En definitiva, la escritura de Gómez de Avellaneda no solo fue un arma para denunciar las injusticias a las que se enfrentaba, sino que, a su vez, sus escritos se convirtieron en «pequeñas revoluciones» que revelaban su autenticidad y el ímpetu que la convertía en la mujer imparable que era. El carácter fuerte y terco que poseía la Avellaneda provocó que fueran numerosos los críticos masculinos que la concebían como una escritora más cercana al género masculino que al género femenino, tanto por el contenido de los escritos como por su forma, es por ello que encontramos enunciados como: «¡Es mucho hombre esta mujer!», de Bretón de los Herreros o: «La Gertrudis Avellaneda, alma macha metida por Dios en cuerpo hembra» pronunciado por José Zorrilla.

Las técnicas narrativas y literarias que utiliza en su escritura servían, además de para manifestar sus ideales y el pensamiento crítico que la caracterizaba, para conseguir que la mujer fuera incluida y valorada en un círculo tan hermético como era el canon considerado, en dicho momento, como modélico. Por ejemplo la novela *Sab*, donde utiliza la idea de la esclavitud, es decir, la subordinación y discriminación que sufre Sab por ser negro y la yuxtapone con la idea de exclusión a la que está sujeta la mujer a lo largo de la Historia.

BIBLIOGRAFÍA

Bravo-Villasante, Carmen, *Una vida romántica. La Avellaneda*, Barcelona, Edhasa, 1967.

Bravo-Villasante, Carmen, “La Avellaneda: una mujer en sus cartas y poesía», en Bravo-Villasante, Carmen, Escarpanter, José A., y Baquero, Gastón (eds.), *Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1974, pp. 3-26.

Cruz de Fuentes, Lorenzo (ed.), *Autobiografía y cartas de la ilustre poetisa Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Madrid, Imprenta Helenica, Edición BNE, 1914.

Delgado, Luisa-Elena: “Gertrudis Gómez de Avellaneda: escritura, feminidad y reconocimiento”, en *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, Fernández, Pura, y Ortega, Marie-Linda (eds.), Madrid, CSIC, 2008, pp. 201-220.

Fuentes Gutiérrez, Dolores, “Las mujeres y las cartas: otra manera de novelar el yo. Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carmen Riera (Cuestión de amor propio)” en *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*, Villalba Álvarez, Marina (coord.), Murcia, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 339-360.

Gómez de Avellaneda, Gertrudis, “Capacidad de las mujeres para el gobierno” en *La Ilustración. Álbum de las Damas*, 2-IX-1845, pp. 3-5.

Horcas Villarreal, José Mario, *Las epístolas femeninas en la literatura*, Andalucía, Fundación Universitaria Andaluza Inca Garcilaso para la Biblioteca Virtual eumed.net, [en línea]:<<http://www.eumed.net/libros-gratis/ciencia/2013/20/20.pdf>> 2013.

Izquierdo, María Jesús, *El malestar en la desigualdad*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998.

Kirkpatrick, Susan, *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Universitat de València, Instituto de la Mujer, Ediciones Cátedra, 1989

Kirkpatrick, Susan, *Antología poética de escritoras del siglo XIX*, Madrid, Castalia, 1992.

Zavala, Iris M. (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española*, España, Universidad de Puerto Rico, 2000.

Martí, José, “Luisa Pérez”, en Martí, José, *Obras completas*, La Habana Trópico, Ed. Gonzalo de Queseda, vol. 13, 1936-1953, pp. 96-99.

Pastor, Brígida, *El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda: identidad femenina y otredad*, Murcia, Cuadernos de América sin nombre, 2002.

MUJERES EN LA LITERATURA DE LAS *NEW WOMEN*

Elisa María Casero Osorio

UNED

1. NEW WOMAN

El término *nueva mujer*, también llamada *novissima*, *new woman*, *odd woman*, *wild woman*, o *superfluos woman*, apareció por primera vez en un artículo publicado en el *North American Review* en mayo de 1894 (Grand, 1894: 271)

...but the new woman is a Little above him, and he never even thought of looking up to where she has need sitting apart in silent contemplation all these years, thinking and thinking, until at last she solved the problem and proclaimed for herself what was wrong with Home.is.the.Woman's-Sphere, and prescribed the remedy.

Su autora, Sarah Grand, fue una escritora feminista que defendía la igualdad entre hombres y mujeres y hablaba de las responsabilidades de las mujeres de clase media para su nación. Lo describe de esta manera (Grand, 1894: 271)

What she perceived at the outset was the sudden and violent upheaval of the suffering sex in all parts of the world. Women were awaking from their long apathy, and, as they awoke, like healthy children unable to articulate, they began to whimper for they knew not what. They might have been easily satisfied at that time had not society like an ill-conditioned and ignorant nurse, instead of finding out what they lacked, shaken them and beaten them and stormed at them until what was once a little wail became convulsive shrieks and roused up the whole human household.

El término surgió como una forma de reacción al rol de la mujer que la sociedad anterior, conocida como victoriana, había impuesto. Esta nueva mujer era culta, había recibido una educación. No dependía de ningún hombre, era económicamente independiente y, a menudo, vivía de su salario. Participaba en las discusiones políticas del país y ante todo, ejercía un total poder de decisión sobre su vida. Como explica Moya (2011: 25) “el símbolo más poderoso de este cambio que ya no tiene retorno se produce, sin duda, cuando la mujer obtiene el derecho al voto en 1918”.

Pero, ¿cuáles son los antecedentes para que surja este nuevo modelo de mujer? ¿Cuál era el rol femenino en la sociedad del siglo XIX? En términos generales, podría decirse que el modelo que imperaba en la sociedad durante este periodo de tiempo era un

modelo que seguía las pautas victorianas³⁷. Si bien este término tiene su origen en el contexto británico bien puede aplicarse a otros países europeos e incluso a EEUU. El modelo de mujer definía a una mujer sumisa, esposa y madre, cuya vida transcurría en el ámbito privado del hogar. Tenían derecho a la educación pero, únicamente, para aprender a ser una buena esposa o para entretenimiento de su marido. Recordemos el refrán victoriano “it’s a man world; woman place is the home” (es un mundo de hombres; el lugar de la mujer es el hogar). En esta sociedad el papel masculino y femenino estaban separados, en el sentido de que el mundo exterior, es decir, fuera del hogar, correspondía al género masculino y, el mundo interior, es decir, el interior del hogar, correspondía al femenino. Moya (2011: 24-25) lo define de esta manera:

El hogar se concibe como una unidad social, donde las funciones de hombre y mujer están perfectamente delimitadas, siendo entendidos ambos como los polos positivo y negativo de la misma realidad. El hombre burgués debe luchar por progresar en la sociedad, en el mundo exterior, mientras la función esencial de la mujer es preservar el hogar precisamente de la corrupción proveniente del mundo exterior. Para ello, la mujer debe mantenerse pura e incorrupta. Y así se impone en esta sociedad el ideal del «ángel de la casa» (the angel in the house), basado en el famoso poema que Coventry Patmore dedicó a su mujer Emily en 1854: Man must be pleased; but him to please is woman’s pleasure («El hombre debe ser complacido; pero el placer de la mujer es complacerle»).

Pero el final del siglo XIX significó también el nacimiento de un nuevo pensamiento feminista, que defendía los derechos de las mujeres y buscaban un nuevo papel para ellas en una sociedad fuertemente patriarcal. Y aquí nace la *New Woman*. Como he definido anteriormente, es una mujer fuerte, independiente, que sale del hogar para enfrentarse al mundo. Busca tener voz en un mundo de hombres. Económicamente independiente, participa en la vida política y social. Esta nueva mujer aparece unida a las sufragistas, movimiento que surgió en el siglo XIX y que, principalmente, exigía el derecho al voto de las mujeres.

Muchas de estas nuevas mujeres fueron escritoras que vivieron esta nueva forma de vida y plasmaron en sus obras la diferencia de sexos en la sociedad y la necesidad de cambio en el rol femenino de multitud de formas: algunas veces, presentando mujeres que vivían encadenadas en una sociedad patriarcal y, que de alguna forma, intentaban escapar aunque el camino les llevara a la muerte o la locura; otras veces, describiendo la vida diaria de una mujer en esta época, ocupada con la casa y los hijos pero buscando tiempo para poder escapar de sus obligaciones y ser una mujer distinta. Son muchas las

³⁷ La sociedad victoriana se dio en Inglaterra a partir de mediados del XIX hasta final de este siglo, cuyo nombre surge debido a que esta época fue presidido por la reina Victoria (1837-1901).

representaciones femeninas y muchas las formas de representarlas. En esta comunicación pretendo analizar algunas de ellas, dando a conocer la vida de escritoras que fueron consideradas como *New Woman* y la forma en que sus ideas sobre el rol femenino fueron plasmadas en algunas de sus obras. Fueron muchas, como por ejemplo Mona Caird, Edith Wharton, Olive Schreiner, George Egerton, Willa Cather, Sarah Grand, Kate Chopin, Virginia Woolf, Charlotte Perkins Gilman, Netta Syrett, Ellen Wood, Mary Sinclair, Ellen Glasgow, entre otras muchas.

2. ESCRITORAS FEMINISTAS Y SUS PROTAGONISTAS. LA REPRESENTACIÓN DE LA *NEW WOMAN*.

Gilman y Chopin son dos escritoras de finales del XIX con las que quiero empezar este estudio. He elegido a estas dos autoras porque sus personajes femeninos no muestran abiertamente esa rebeldía contra la sociedad patriarcal en sus primeras obras. De manera sutil, las protagonistas escapan del yugo patriarcal pero de una forma muy diferente a como lo harán otras protagonistas femeninas de historias del siglo XX. Charlotte Perkins Gilman fue una destacada novelista y socióloga norteamericana de finales del siglo XIX. Nació en Connecticut en el seno de una familia tradicional. Estudió diseño aunque no llegó a graduarse, pero los conocimientos aprendidos le ayudaron en momentos económicos difíciles aprovechándolos para la confección de tarjetas comerciales. En 1884 se casó con Charles Walter Stetson, artista con el que tuvo su única hija. Siempre había tenido dudas con respecto al matrimonio pero fue la maternidad lo que sacó a la luz sus contradicciones entre los deberes de esposa y madre y sus deseos de continuar con su trabajo intelectual. Estos deberes y obligaciones llevaron a Gilman a enfermar y padecer una fuerte depresión. La cura para esta enfermedad – según los médicos de la época- la condujo a escribir su famosa obra *The Yellow Wallpaper*, publicado en 1892, tal y como lo explica Carraso (2012:108)

Las obligaciones familiares que se le atribuían como esposa y madre y que su marido esperaba que cumpliera, la llevaron a padecer una fuerte depresión. Con poca fortuna para ella, consultó a un prestigioso neurólogo de la época, Dr. Silas Weir Mitchel, quien creía que las mujeres debían ser el “ángel del hogar”, lo que le llevaba a diagnosticar histeria a la mayoría de sus pacientes femeninos. Enfermedad causada, en su versión, por la obstinación de las mujeres de imitar la actividad intelectual de los hombres. Por tanto, el remedio fue para Gilman el abandono de dicha actividad y una “cura de reposo” de seis semanas de duración, durante las cuales debía permanecer aislada en una habitación, sin ningún tipo de actividad. Esta experiencia le llevó a escribir una de sus obras más conocidas, El empapelado amarillo (*The Yellow Wallpaper*), publicado por primera vez en 1892. Relato corto que cuenta el proceso de

enloquecimiento gradual de una mujer en razón del rol que se le adjudicaba como ama de casa que le impedía desarrollar una vida personal e intelectual libre.

Divorciándose en 1888, comenzó a viajar por EEUU e Inglaterra, participando en multitud de actividades, conferencias y movimientos sociales. A lo largo de su vida, Gilman trabajó con varias disciplinas como la economía, sociología o la literatura. En esta última, utilizó la poesía, ensayos y novelas. En sus escritos, denunciaba la situación de las mujeres con la asignación de roles en la sociedad según el sexo. Según Carrasco (2012:108) “Para ella, el hogar, tal como se concebía, era una institución que oprimía y aislaba a las mujeres, lo cual las hacía dependientes económicamente de sus maridos y las excluía de derechos políticos y sociales.”

Gilman publicó varias obras, pero una de las más conocidas, como he mencionado anteriormente, fue “The Yellow Wallpaper”, un relato corto, en cierto sentido autobiográfico, que describe la inmersión a la locura de una mujer que se rebela contra el sistema patriarcal e intenta imponer sus deseos a las opiniones y consejos de las figuras masculinas de la obra. Pero antes de conocer a este personaje, quiero presentar a otra escritora y su obra: Kate Chopin.

Catherine O’Flaherty, más conocida como Kate Chopin, nació en ST. Louis, Missouri, en 1850. Huérfana de padre a muy temprana edad, la familia materna era francesa lo que influenció en gran medida su literatura posterior. En 1870 se casó con Oscar Chopin, estableciéndose en Nueva Orleans. Tuvo seis hijos. A causa de la malaria, se quedó viuda a los 32 años, mudándose con su familia a St. Louis. Durante la década siguiente se sumió en su trabajo, escribiendo cientos de cuentos, historias cortas, artículos y traducciones. En 1899, escribe *The Awakening*, novela que tuvo muchísimas críticas y en la que narra la historia de una esposa insatisfecha y su búsqueda de identidad. Aunque no se convirtió en defensora de los derechos de las mujeres como otras escritoras femeninas, los personajes protagonistas de sus obras muestran la problemática existente en cuanto a la mujer y su posición en la sociedad. Como explica Álvarez Calleja (1993:439) “En *The Awakening*, la última obra importante que escribió Kate Chopin, crea una protagonista multidimensional que desafía las innumerables restricciones que las expectativas y prohibiciones de la sociedad imponen a los individuos, principalmente a las mujeres.”

Volviendo a la protagonista de la historia corta “The Yellow Wallpaper” de Gilman, ella es una mujer sin nombre, con una supuesta depresión postparto que es obligada a guardar reposo como cura de su enfermedad. Se le prohíbe leer, escribir o salir de la

casa que su esposo ha elegido para ella para que descanse. Pero ella no lo comprende: poco a poco, se va sumergiendo en la locura que le produce el empapelado amarillo – the yellow wallpaper- de su habitación. Por otro lado, *The Awakening*, describe a una protagonista, Edna Pontellier, que es la imagen típica de la mujer de finales de siglo XIX: casada, con hijos, de clase alta, pero insatisfecha con todo. Busca dar razón a su vida y lo hace aferrándose a un amor imposible que la abandona, a la vez que ella descuida sus deberes de esposa. Al final del libro, Edna despierta a la realidad que vive y no le gusta: se deja, entonces, llevar por las aguas del océano. Álvarez Calleja (1993: 436) explica, perfectamente, cuáles son los puntos de vista de estas mujeres en cuanto a su situación:

La protagonista de «The Yellow Wallpaper» declara que no está de acuerdo con las ideas de su marido, que desea liberarla de cualquier tipo de ocupación y aislarla del exterior para así proporcionarle descanso: «Personnally, I believe that congenial work, with excitement and change, would do me good» y también «go and make a visit to Cousin Henry and Julia» mientras «laid me on the bed, and sat by me and read to me till it tired my head.» Y Edna Pontellier decide que el papel exclusivo de madre no llena sus aspiraciones: «I feel like painting», afirma desoyendo las órdenes de su marido: «It seems to me the utmost folly for a woman at the head of a household, and the mother of children, to spend in an atelier days which would be better employed contriving for the comfort of her family». Las dos protagonistas tratan de escapar de un mundo que no les ofrece la posibilidad de convertirse en el tipo de mujer-artista que desean, convencidas de que el arte es el único camino para evadirse de la prisión cuidadosamente elaborada durante siglos por la sociedad patriarcal.

Tanto Gilman como Chopin, describen a unas mujeres que no comprenden por qué sus vidas tienen que ser como son y se rebelan ante la sociedad patriarcal, buscando liberarse de ella. La protagonista de “The Yellow Wallpaper” lo conseguirá a través de la locura; Edna Pontellier, con la muerte. Estos finales son impensables en historias escritas durante la época victoriana y es una forma de denuncia que las autoras utilizan para manifestar la necesidad de un cambio para el rol de la mujer. Gilman y Chopin, de esta manera, ponen de manifiesto, sutilmente, que el papel de la mujer en la sociedad de fines de siglo es erróneo.

Pero no todas las escritoras de este cambio de siglo fueron tan sutiles. Otras escritoras, denominadas “new woman”, fueron grandes defensoras del movimiento feminista en sus vidas y sus obras. La primera de ellas que quiero mencionar es Mona Caird, novelista británica y ensayista, además de sufragista activa desde los 20 años. En 1877 se casó con un granjero, James Alexander Heryson-Caird quien, a pesar de apoyar las ideas de su esposa, vivió la mayor parte de su vida lejos de ella, ya que Caird pasaba largas temporadas en Londres o viajando por el extranjero. Una de las publicaciones más famosas y que fue objeto de largos debates, fue su artículo “Marriage”, que publicó

en el *Westminster Review*, en 1888. Fundamentalmente, criticaba el ideal patriarcal de dominación masculina y sumisión de la mujer. En su artículo, analizaba las indignidades a las que una mujer era sometida dentro del matrimonio. Opinaba que el matrimonio era un fracaso y que si, la mujer tuviera independencia económica, no tendría la obligación de casarse, por lo que podría elegir qué es lo que quiere hacer con su vida. Como explica Ledger (1997:22)

Mona Caird was a virtually unknown thirty-four years old when she wrote “Marriage”, an article which for a short period catapulted her to some eminence as the most notorious feminist in England. Had the essay been left quietly to languish in the pages of the *Westminster Review*, which after all was largely read but the literate middle classes, it might not have provoked such an outcry. But languish there it did not. The *Daily Telegraph*, struck by the leading ideas of the articles – the marriage was a “vexatious failure” and that “the man who marries finds that his liberty has gone, and the woman exchanges one set of restrictions for another”

El personaje femenino que quiero presentar de esta escritora, y que sirve de ejemplo de cómo estas mujeres de finales de siglo denunciaban la situación de la mujer en la sociedad, es Hadria Fullerton, de la novela *The Daughters of Danaus*. La historia cuenta la vida de dos hermanas, hijas de un matrimonio escocés, Algitha y Hadria, siendo esta última la protagonista. Hadria aspira a ser compositora pero no encuentra tiempo debido a sus obligaciones familiares. El libro comienza con un diálogo sobre la libertad individual, en el que encontramos una fuerte resistencia a las normas culturales, especialmente a la idea de que los hombres son libres mientras que las mujeres tienen que sacrificar su libertad por el “bien de la comunidad”. A lo largo del relato, la protagonista expresa sus dudas sobre el matrimonio, ya que su principal objetivo es irse a París para terminar sus estudios de música. Y estas dudas se hacen más visibles cuando su hermana, Algitha, deja su casa para ir a trabajar a Londres, oponiéndose a las ideas de su madre. La figura de la madre representa, en esta novela, el ideal de mujer victoriana, dedicada a su casa y su esposo y quiere inculcar esta forma de vida a sus hijas. Pero madre e hija son muy distintas y tienen largas discusiones por lo que, cuando Hadria rechaza la domesticidad, la madre lo interpreta como un insulto a la sociedad a todo su mundo conocido. Hadria mantiene durante toda la historia esas ideas feministas. Trata de buscar un punto intermedio entre sus deseos de ser compositora y sus deberes como mujer. Y creyendo que puede hacerlo, toma la decisión de casarse, pero una vez hecho, se da cuenta que cada día es más infeliz, frustración que se hace cada vez más evidente. En un momento de la historia, su lado feminista le impulsa a dejar a su marido

y marcharse a París con su hija adoptada, Martha. Este viaje es claramente un acto de rebeldía ante la sociedad patriarcal que la tiene encerrada. Es un momento de su vida que ella es feliz. Como explica Youngkin (2007: 94)

Hadria's internal perspective further increases once her marriage worsens. She makes the decision to adopt Martha, and she leaves Temperley and goes to Paris, the first substantial *act* of resistance she takes. For instance, Caird uses internal perspective when Hadria arrives in Paris and finds herself enjoying her freedom, albeit with some struggle to reconcile this new freedom with her previous mode of living.

Pero es forzada a volver a Inglaterra a causa de la mortal enfermedad de su madre. Nuevamente la figura materna aparece para volver a traer a su hija a las garras del patriarcado dejando atrás la fugaz libertad que ha vivido. El final del libro se centra en la muerte del profesor Fortescue y su consejo para Hadria. Youngkin (2007: 96) lo explica de esta manera:

At the end of *Daughters of Danaus* the focus is not on Hadria's resistance but on the death of Professor Fortescue, who is ill for much of the latter part of the novel. While Fortescue does give Hadria one last talk of encouragement before dying, his ultimate advice to her is *not* to take action but to find a way to live that keeps her body healthy and her mind peaceful [...] "If women won't repudiate, in practice, the claims that they hold to be unjust, in theory, how can they hope to escape? We may talk to all eternity, if we don't act"

Finalizando de la misma manera que había empezado, Youngkin (2007:96) "...and the novel ends where it begins –with a conversation about the basic tension between individual liberty and the power of circumstances to limit liberty."

Gracias al personaje de Hadria creado por Mona Caird, podemos apreciar otra forma de denunciar el rol de la mujer a finales del siglo XIX, muy diferente a la de las escritoras mencionadas anteriormente, Gilman y Chopin. Mientras que éstas mostraban unos personajes femeninos con deseos de romper con la sociedad y buscar una identidad propia al margen de las convicciones sociales de la época, terminando su historia con su muerte o locura, el personaje de Caird continúa buscando esa identidad, esa independencia, consiguiéndola en algún momento de su vida, aunque volviendo al punto de partida al final de su historia. Pero ya no tiene un final nefasto. Ya intuimos la posibilidad de poder lograrlo, posibilidad imposible en los relatos de Gilman o Chopin que he mencionado.

Existen otras escritoras que siguieron la línea de Mona Caird. Sarah Grand, nacida en Donaghadee, en el norte de Irlanda, en 1854, fue una mujer feminista con ideas muy claras sobre la educación de las mujeres, las leyes matrimoniales, la sexualidad y todos

los cambios de la mujer con respecto a la vida pública y privada de éstas. Fue esta escritora la que inventó el término “new woman” en su artículo “The New Aspect of the Woman Question”, publicado en *The North American Review* en el año 1894, como he mencionado a principio de este escrito (Grand, 1894: 271)

...but the new woman is a Little above him, and he never even thought of looking up to where she has need sitting apart in silent contemplation all these years, thinking and thinking, until at last she solved the problem and proclaimed for herself what was wrong with Home.is.the.Woman's-Sphere, and prescribed the remedy.

Ideala es su primera novela que condena el matrimonio tradicional abiertamente, a la vez que establece el principal problema para que las mujeres progresen. Describe el viaje de Ideala para entenderse a sí misma y encontrar su lugar en la sociedad. Como otras mujeres protagonistas de las novelas de la época, el personaje principal entra en un matrimonio que no funciona. Muestra cómo las mujeres procesan las restricciones legales y económicas dentro de un matrimonio infeliz. La protagonista tiene que decidir si abandona a su marido y a su hijo biológico por otro hombre (otro matrimonio) o si, por el contrario, se incorpora al movimiento feminista sacrificando así sus relaciones personales. De esta manera, Grand siembra las bases, con este personaje, de la nueva mujer que está apareciendo en la sociedad de finales de siglo en contra de todo convencionalismo social.

Otro ejemplo es Netta Syrett, escritora inglesa que nació en Landsgate (Kent), en el año 1865. En un principio, fue educada en casa por su madre aunque a la edad de once años, abandonó su casa para estudiar en un colegio de Londres. Fue profesora en la Escuela Politécnica de Londres para niñas.

Sus novelas suelen incluir personajes que se describen como mujeres jóvenes que se rebelan contra sus familias y la sociedad que le rodea. Suelen representar el prototipo de *new woman*, mujeres que buscan ser algo más que amas de casa, esposa y madre. Su novela más famosa es *Portrait of a Rebel*, publicada en 1929 y adaptada al cine bajo el nombre *A Woman Rebels*, en el año 1936.

La protagonista de su historia es una mujer llamada Pamela Thistlewaite, quien lucha contra los rigurosos convencionalismos de la época. Desafía la autoridad de su padre, el juez Thistlewaite, tiene una aventura con un hombre que la abandona dejándola soltera con una hija y finalmente rehúsa casarse con un hombre que se lo propone. Syrett nos presenta de esta manera, un personaje que se caracteriza por ser todo lo contrario de lo que se espera de una mujer. La escritora rompe, totalmente, con la visión victoriana de

la mujer. Pamela, la protagonista, demuestra que una mujer puede llegar donde quiera sin el acompañamiento de ningún hombre: ella llega a ser jefe de redacción de un periódico. En el momento en el que se encuentra sola con su hija tiene la opción de volver con su padre o casarse con un hombre, que es lo que se espera de una mujer en esta sociedad de finales del siglo XIX. Pero ella elige la libertad, la oportunidad de elegir su vida.

3. CONCLUSIONES

La historia de mujeres que pueden catalogarse como nuevas mujeres – new women- podría completar indefinidas páginas de cualquier libro. Algunas alcanzaron la fama, otras, menos conocidas, también aportaron su granito de arena al enorme cambio que se produjo en la vida de todo el género femenino a finales del siglo XIX y principios del XX. Este breve artículo muestra una pequeñísima muestra de las distintas formas que algunas de estas escritoras tenían para denunciar la situación de la mujer en una sociedad de tradición victoriana. Charlotte Perkins Gilman o Kate Chopin, por ejemplo, nos describen en “The Yellow Wallpaper” y en *The Awakening*, unas protagonistas en las que intuimos ese deseo de romper con el papel que le ha tocado en una sociedad patriarcal. Buscan un lugar propio en un mundo de hombres. Para los que no conocemos esta lucha interna que sufrían muchas de estas mujeres de fin de siglo, podríamos pensar, al leer estas historias, que simplemente estaban locas, sin ver que lo que verdaderamente sucedía es que se estaban rebelando, ese inconformismo que las impulsaban a realizar actos que no eran propios de una buena ama de casa, esposa y madre. Gilman y Chopin utilizan estas historias para llamar la atención en el sentido de que algo está pasando. Pero como las ideas son más fuertes que los deseos de un único individuo, el fin de estas protagonistas serán la locura y la muerte. No todas las obras de estas dos grandes escritoras describen este tipo de personajes pero he querido mostrar éstas para, como ya he mencionado antes, mostrar las diferentes formas de denuncia de la situación de la mujer a través de la literatura.

Mona Caird, en *The Daughters of Danaus*, inventa un personaje femenino que da un paso más en la forma de buscar la liberación. Como he descrito anteriormente, su personaje Hadria Fullerton, es una mujer que se debate entre lo que se espera de ella y lo que ella quiere, es decir, o casarse y tener hijos o continuar con su carrera como compositora. Cree que es posible conseguir las dos cosas pero, según las ideas de la

autora, se da cuenta de que es imposible. Pero este personaje, en un momento de la novela, sí que alcanza la libertad, cosa que no ocurría con los personajes de las historias anteriores, aunque al final tenga que volver al hogar junto a su esposo e hijos. Caird enseña que sí es posible salir de este mundo patriarcal.

Finalmente, en las obras de Sara Grand y Netta Syrett, *Ideala* y *The Portrait of a Rebel* respectivamente, se presenta una mujer libre, que toma sus propias decisiones en contra de todo convencionalismo social, rompe las cadenas que la sitúan en el interior del hogar bajo las decisiones de figuras masculinas como el padre o el marido. Son mujeres independientes, libres, son nuevas mujeres. Y aunque su vida no es fácil, dan ejemplo al resto de la mujeres y las incitan a unirse a esta nueva forma de vida rompiendo con las ideas, pensamientos y tradiciones que siglos anteriores habían logrado desplazar a la mujer a un segundo plano, ya que como decía Mona Caird “we are governed not by armies, but by ideas”³⁸.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Calleja, M.A. “El «despertar» de la mujer norteamericana: creación de una estética feminista en *The Awakening* de Kate Chopin”. *Revista de Filología*, nº 9, 1993, pp. 431-454.
- Caird, M. *The Daughters of Danaus*. London: Bliss, Sand, and Foster, 1894.
- Caird, M. *The Morality of Marriage and Other Essays on the Status and Destiny of Woman*, London, George Redway, 1897.
- Carrasco, C. “Presentación del texto. Charlotte Perkins Gilman (180-1935) *Revista de Economía Crítica*, nº 13, primer semestre 2012. Internet. 20-10-16 <http://revistaeconomiacritica.org/sites/default/files/revistas/n13/8_REC13_Clasicos_C_Carrasco.pdf>
- Chopin, K. *The Awakening and Selected Stories* (Introduction: «The Second Coming of Aphrodite»), Sandra M. Gilbert. New York: Viking Penguin, 1898.
- Grand, S. “The New Aspect of the Woman Question”. *The North American Review*, vol. 158, Nº 448 (Mar., 1894) pp. 270-276.

³⁸ Mona Caird explica con esta frase cómo el poder de las ideas influyen en el gobierno de las personas y en el mundo entero

- Grand, S. *Ideala*. London. George Redway, 1888. Internet. 25-10-2016. <http://www.gutenberg.org/cache/epub/6855/pg6855-images.html>
- Ledge, S. *The New Woman. Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*. Manchester, UK: Manchester University Press, 1997, pp. 22.
- Moya, A. “Historia(s) de la diferencia: la novela inglesa de mujeres en el s. XIX”. *Revista Espacio, Tiempo y Forma*, Serie V, Historia Contemporánea, t. 23, 2011, pp. 19-36.
- Perkins Gilman, C. “*The Yellow Wallpaper*” & *Other Stories*, Dover Publications; Unabridged edition, 1997.
- Syrett, N. *The Portrait of a Rebel*. Dodd, Mead & Company, 1930.
- Youngkin, M. *Feminist Realism at the Fin de Siècle. The influence of Late-Victorian Woman’s Press on the Development of the Novel*. Ohio State University Press, 2007, pp. 94-94.

EL CUENTO EN LA PEDAGOGÍA PARA NIÑAS DE LOUISE D'ÉPINAY: LA VARIACIÓN Y ADAPTACIÓN SOCIO-CULTURAL EN LA TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL DE *LES CONVERSATIONS D'ÉMILIE*

José María Castellano Martínez

Universidad de Córdoba

Louise d'Épinay, escritora, *salonnière*, mujer ilustrada en la Francia del siglo XVIII, es la autora de *Les Conversations d'Émilie* (1774), obra con la que pretende desarrollar un método pedagógico destinado, en términos generales, a la niñas, aunque muy en especial a su nieta, de tal modo que puedan beneficiarse de su experiencia para educar a sus propias hijas. Para ello, la autora se sirve de diferentes *conversaciones* sobre temáticas variadas como fundamento para transmitir dicha experiencia, perfeccionando la adquisición del conocimiento a través del diálogo de claro perfil filosófico e ilustrado. La repercusión de la obra conlleva la publicación de varias ediciones posteriores, recibiendo su segunda edición (1782) el distinguido galardón *Prix d'utilité Montyon* de la *Académie française*.

La obra está compuesta por un total de veinte conversaciones en las que se abordan diversos temas enfocados al aprendizaje de Émilie, una niña inquieta que dialoga con su madre sobre asuntos sociales, culturales o morales. Para este fin, Louise d'Épinay propone, entre otros recursos pedagógicos, la lectura de cuentos. Estos motivan, desde la simplicidad de contexto y personajes propios de este género, la reflexión de la niña. A lo largo de la obra, la autora recurre a dos cuentos: el cuento de *La mauvaise fille* de la conversación cuarta y el cuento de hadas de la conversación catorce titulada *L'isle heureuse ou les vœux en l'air*.

La traducción de la obra a la lengua española verá la luz en 1797 gracias a la labor de doña Ana Muñoz. En *Las Conversaciones de Emilia*, la traductora mantiene la estructura dialógica original de la versión francesa así como los cuentos anteriormente citados. Sin embargo, se aprecian divergencias en lo que refiere a la disposición textual, la ordenación del mensaje o aspectos socio-culturales.

El principal propósito que persigue la obra de Louise d'Épinay es destacar la figura de la mujer a través de la labor pedagógica que implica ser madre. La experiencia materna, el conocimiento acumulado en la crianza de los hijos así como en la visión de la realidad desde un punto de vista femenino, perfilan un modelo de enseñanza que aspira a la consecución de la formación de ciudadanas independientes que también se comprometan para con lo público, siendo mujeres útiles a la sociedad frente al pensamiento predominante de sumisión y cosificación que ilustres filósofos, como Rousseau, reflejan en sus obras. De ahí que Émilie se presente como contraposición al *Émile*, personaje creado por el famoso filósofo, en tanto que varón representante del ideal ilustrado, el hombre bueno por naturaleza que participa en la sociedad como un ciudadano idealizado. La discriminación hacia la mujer se hace patente muy especialmente en el libro V, en el que Rousseau concibe a la mujer como un ser incapaz con respecto del varón, inmaduro y débil cuya única finalidad es complacer al hombre (1866: 418).

Asimismo, hay que advertir que la autora no pretende más que reconocer la capacidad pedagógica de la mujer en su facultad de madre y el derecho de las niñas a ser educadas, aunque de forma diferenciada de los varones. Dista esta visión de la revolucionaria *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* (1791) de Olympe de Gouges, pues la autora vivió en plena época ilustrada, previa a la Revolución.

1. EL CUENTO DE *LA MAUVAISE FILLE*

La conversación cuarta de gira en torno a la lectura del cuento moral *La mauvaise fille*. En el diálogo con Émilie, la madre critica la educación que suele impartirse a las niñas así como la necesidad de una buena enseñanza en valores para evitar la maledicencia, el rechazo, la humillación y los castigos denigratorios destinados al menor para que la conducta o los esfuerzos que la niña agrade en sociedad. En definitiva, el cuento que la niña lee a su madre en la cuarta conversación se centra en cuestiones próximas a la moralidad, a los años destinados a la formación personal y los principios éticos.

A continuación se ofrecen seis fragmentos de las dos versiones del cuento: la original francesa (Épinay, 1808: 36-118) y la española traducida (Muñoz; 1797: 48-66). En especial, se destacan los principales giros de traducción adaptativa del cuento. Las interrupciones e intervenciones de las interlocutoras han sido obviadas. En ambas versiones, *Émilie* o Emilia son las lectoras del cuento, aunque en la versión francesa la madre comienza a leer el resto de la historia a mitad de la conversación. Se advierte de que determinados términos aparecen en la forma original de su época:

(TO1): Dans une ville considérable de l'Allemagne un homme de qualité, de l'illustre famille de Stolzenberg, vivait avec sa femme. Il avait fait toutes les campagnes de la guerre de 1756, en qualité de volontaire, dans les armées de l'Impératrice-Reine, et s'était trouvé à toutes les batailles de cette guerre mémorable, communément appelée la guerre de sept ans.

(TM1): En una Ciudad de Provincia casi tan rica y populosa como París, vivía un caballero muy rico, de estado casado, y retirado del servicio Militar, con una reputación muy grande, así en esta Ciudad, como en su país, que estaba muy inmediato.

(TO2): Ils amaient tous deux avec passion une fille de sept ans, le seul enfant qui leur restât de trois qu'ils avaient eus. C'était pour lui donner l'éducation la plus soignée, pour lui procurer toutes les instructions et d'agrément et d'utilité, qu'ils s'étaient déterminés à quitter pour plusieurs années le séjour de leur bonheur et à établir dans cette ville, où les meilleurs maîtres et les secours de toute espece (sic.) se trouvaient réunis.

(TM2): Estos dos esposos se amaban tiernamente, e igualmente querían a una niña de siete años, que era la única que les había quedado, de tres que habían tenido. Todos sus cuidados se dirigían a su educación, pero como la niña no correspondiese según sus deseos, determinaron dejar la Ciudad, y retirarse enteramente a su casa de campo, en la que libres de muchas ocupaciones, podrían conseguir más fácilmente lo que deseaban...

(TO3): Il y en avait plus de deux que Monsieur et Madame de Stolzenberg habitaient cette ville; Adélaïde avait fait des progrès étonnants dans toutes ses études, et ses talents dans les arts d'agrémens l'avaient rendus un petit prodige, lorsque sa mère la crut perdre un jour dans un de ces accès de colère si subits et si involontaires.

(TM3): Si el Conde y la Condesa de Oville, se privasen de las comodidades que se logran en las grandes Ciudades por dar a su hija una educación más perfecta, ¿qué dirían ustedes a eso? Bueno, si tuvieran ese motivo para retirarse de la Ciudad lo dirían; pero despreciar todos los aplausos de la sociedad por una niña de siete años!

(TO4): Les oisifs, suivant leur usage, s'épuisaient en conjectures; les uns soupçonnaient qu'il s'était dérangé par une dépense excessive, d'autres le croyaient jaloux de sa femme, malgré les apparences de l'union la plus parfaite.

D'autres enfin supposaient que cette jeune Adélaïde dont toute la ville était si enchantée, pouvait bien dans l'intérieur causer du chagrin à ses parens.

D'autant qu'un valet qui ne servait plus dans la maison, avait dit que mademoiselle de Stolzenberg était naturellement colère et très-emportée.

(TM4): Además, que yo he sabido por un criado, que ha servido en la casa, que esta niña era muy caprichuda y lerda; y así no merecía que sus padres se tomasen tanto trabajo...

Llegaron a saber el Señor, y la Señora de Orville todo lo que se decía de ellos; pero contentos de su resolución, y con la esperanza de dar una buena educación a su hija, salieron de la Ciudad con ánimo de no volver hasta que su hija hubiese perdido todas sus malas costumbres (...).

(TO5): L'auteur assure qu'à seize ans le caractère d'Adélaïde avait pris une assiette de sagesse, de réflexion, de décence qu'on n'aurait pas cru le résultat de ses exercices d'armes et de chasse, et que ces qualités jointes aux charmes de sa figure, à ses talents et à ses grâces, en firent une des personnes les plus intéressantes de son sexe.

(TM5): Se empezó a grangear (sic.) la estimación y atenciones de todos: y el caballero no la trató más como a niña, ni la buscaba para enredar; sino que la hablaba con el respeto, y la decencia que guardan todos a las jóvenes de su sexo; al que no se falta jamás, sino por culpa de ellas.

1.1. Análisis traductológico de las versiones

Los extractos comparados recogen los principales giros traductológicos en la versión española con respecto de la versión original en francés. Asimismo, hay que destacar que la versión española es mucho más extensa que la original y dista de aquella con respecto de tres cuestiones fundamentales: personajes, localización y resolución del conflicto que se plantea en el cuento.

En el plano de referencias icónicas o locales, ambas versiones presentan un planteamiento similar: un matrimonio respetado, pero infeliz que decide mudarse de la ciudad al campo para mejorar el carácter y malos hábitos de su hija. Ahora bien, en la versión francesa el matrimonio es oriundo de una localidad alemana mientras que en la española lo es de una ciudad de provincia equiparable a la propia París. Además, mientras que la versión francesa indica que el padre sirvió en la Guerra de los Siete Años en servicio de la Reina-Emperatriz María Teresa, emperatriz de Austria y reina de Bohemia y Hungría, la versión española no hace alusión al respecto. Los señores de Stolzenberg son los de Orville en la traducción y la Adélaïde original pasa a ser la Señorita de Orville en su versión adaptada. En lo que respecta a las críticas por el

comportamiento de la niña, ambas versiones presentan la figura del sirviente (*valet*). Asimismo, la versión francesa mantiene un grado de indeterminación de críticas mucho mayor, tal y como se muestra en la tabla anterior con respecto de la versión española.

Por otra parte, mientras que en la versión francesa Adélaïde debe despedirse de su gobernanta: “Un des regrets des parens d’Adélaïde était de séparer de la gouvernante qu’ils avaient donnée à leur fille et dont ils estimaient le caractere et les moeurs” (Épinay: 1808: 108); la versión española difiere en tanto que la madre de la Señorita de Orville marcha al retiro junto con su aya y la virtuosa prima Paulina (Muñoz, 1797: 54).

El desenlace del cuento es mucho más dramático en la versión española en tanto que la protagonista decide cambiar su actitud tras las feroces críticas que dos señoras y un caballero hacen de ella en una sala contigua donde ella escuchaba escondida (Muñoz, 1797: 57-60)

Si bien en la versión española son las críticas las que provocan un arrepentimiento y propósito de enmienda en la protagonista, la versión francesa es mucho más laxa en la transformación del mal carácter de Adélaïde en tanto que el retiro cobra sentido y es mucho más efectivo que en la obra de Ana Muñoz en donde no se evidencia la mudanza al mundo rural finalmente.

En el plano de referencias léxico-semántico y discursivo, ambas versiones mantienen un léxico propio de la época, aunque existen divergencias en lo que respecta la descripción de los personajes, situaciones o lugares. Se abusa, en términos generales, del adjetivo y se tiende a la proliferación sinonímica en campos semánticos concretos. Por ejemplo, en la versión francesa Adélaïde es descrita a través de frases escuetas y firmes como si figura, “une figure charmante”, las virtudes propias de su familia, “Un coeur sensible, noble et généreux” o las esperanzas depositadas en ella, “Un esprit juste et pénétrant, une conception vive et prompte”. Frente a esta presentación naif, la Señorita de Orville de la versión española es descrita como “perezosa, voluntaria y caprichuda”. Todo esto seguido de sus actitudes, las cuales contrastan considerablemente con las de Adélaïde en tanto que se presenta esta más inocente y descuidada: “complacese en mirar sus vestidos y alhajas; y quando la mandaban leer o coser lloraba, se arrastraba y tiraba de los cabellos: de modo que no había día en que no mereciese muchos castigos...”.

En ambas versiones se prefiere el uso del pretérito imperfecto de modo indicativo como tiempo verbal que acomoda el grado de indeterminación propio de un cuento que narra una historia pasada. Ahora bien, mientras que en la versión francesa el cuento es narrador por Émilie hasta que llega el momento de su lección de danza, tras el cual es la madre la que continúa contándole el cuento, ya sin leer, para abreviar en tanto que es tarde; la versión española mantiene hasta el final a Emilia como narradora del cuento. Quizá se deba a esto la extensión excesiva de la adaptación de Ana Muñoz.

En el nivel ortotipográfico, la versión española se tiende a conservar el espacio previo a los signos de doble grafía como el punto y coma (;) o los dos puntos (:). De hecho su uso resulta en ocasiones indiferente. Por otra parte, existen variantes en la acentuación de las palabras, muy especialmente en la versión francesa (*mère, mere; père, pere; caractere, caractère; etc.*). En la versión española, destacan palabras reconocidas por la colección de Diccionario de Autoridades de la Real Academia Española (1726-1739): *muger* (1734), *quando* (1737), *acia* (1726), *grangear* (1734), entre otras. Dicha inestabilidad ortográfica es propia del español de la época y se prolonga hasta bien entrado el siglo XX, en especial los casos de confusión entre las letras “g” y “j” o la presencia o ausencia de letra “h” (Ramón, López y Hernández, 1983: 155).

2. EL CUENTO DE *L'ISLE HEUREUSE OU LES VOEUX EN L'AIR*

El segundo cuento que aparece en *Les Conversations d'Émilie* se encuentra en la conversación catorce. La historia que se narra mantiene el propósito moral de educación en buenos valores, critica las banalidades y festejos de una sociedad hipócrita, destaca la importancia de la buena educación y plantea la belleza como aspecto interior al individuo. A diferencia de la historia anterior, se recogen elementos de fantasía, paisajes y personajes muy variados. La lectura del cuento se contextualiza durante la marcha de la madre y la hija en carruaje, saliendo de la ciudad y yendo por el campo. Émilie pide a su madre leer *une conte de fées*, según la versión española “cuento de brujas”, a lo que la madre accede con la única condición de que lo haga de forma ininterrumpida. La extensión de este cuento es mucho mayor en comparación con el cuento de la cuarta

conversación. El relato está lleno de referencias a lugares imaginados como la *Isle Heureuse*, aunque también referencias al mundo real como la plaza *Picadilly* de Londres, conviviendo médicos y físicos con historiadores o poetas, hadas entendidas como brujas y príncipes disparatados. A continuación se ofrece una selección de los fragmentos más relevantes desde una perspectiva traductológica:

(TO1) Quelques philosophes seulement, retirés les jours de cour dans un coin de la galerie, ne parlant jamais, pas même entre eux, voyant tout sans rien regarder, étaient soupçonnés, on ne sait sur fondement, de lui trouver les yeux noirs & beaucoup de physionomie; on les accusait même de penser secrètement, qu'elle pourrait mieux valor avec le temps que sa soeur. Mais dans l'effervescence des lunettes verte sil eût été dangereux de laisser transpirer une opinion aussi hardie & aussi contraire à l'opinion reçue.

(TM1) Solamente ciertos Filósofos (que en los días de gala se retiraban a un rincón de la galería, y guardando un perfecto silencio, aun consigo mismos, registraban con mucho disimulo quanto pasaba) la habían notado que tenía los ojos negros: y aun sospechaban, no sé sobre qué fundamento, que era dotada de gran capacidad. También se les atribuía, que opinaban, pero en su interior, que Reyneta con el tiempo valdría más que su hermana. Mas hubiera sido muy peligroso manifestar esta opinión, por ser tan atrevida y opuesta al sentido de todos, y á la efervescencia, ocasionada por los anteojos verdes.

(TO2) Malheureusement tout le monde était si occupé à se divertir, qu'on n'eut pas le temps de s'apercevoir de ces petites niches. Le premier Médecin à qui en sa qualité de physicien elles ne pouvaient échaper, était malin comme un vieux singe, & riait sous cape de la colere de Leurs Hautes Puissances.

(TM2) Por desgracia se hallaban todos tan ocupados de la diversión, que no les quedaba tiempo para reparar en estas burlas. El primer Médico, á quien por su carácter de físico, no ocultaban estas cosas, y era astuto como un mono viejo; se mofaba con mucho disimulo, de la (¿?) de sus Alti-Potencias.

(TO3) (...) c'est vraiment le moment de s'occuper de leur étoile. D'ailleurs cela nous amusera; & quand ces dames seront retournées chez elles, le Grand-Ecuyer nous les contrefera à ravir.

(TM3) Este es verdaderamente el momento de tratar del destino que las ha dado el Cielo. Además que eso nos causará nuevas diversiones; y quando estas Señoras se hayan retirado á sus casas, las imitará perfectamente el Escudero mayor.

(TO4) Régentine, de son côté, n'aimait pas à donner ses fêtes incognito ; (...).

(TM4) Regentina por su parte no gustaba de hacer funciones incognitas, (...).

(TO5) Les grimoires de ces dames ayant été suffisamment consultés, le jour de l'oracle fut fixé & annoncé à son de trompe dans toutes les places & tous les carrefours de la ville.

(TM5) Después que estas Señoras consultaron suficientemente sus libros mágicos, se fijó el día del Oráculo, anunciándolo á son de trompeta en todas las plazas y cruceros de la Ciudad.

(TO6) Les paris furent énormes ; mais la loi ne permettant de parier que des oranges de Malte, ces excès même tournerent en dernier ressort à l'encouragement de la culture.

(TM6) Las apuestas fueron terribles ; pero no permitiendo la ley apostar mas que naranjas de Malta, redundaron todos estos excesos en gran fomento de la Agricultura.

(TO7) On avait fait venir la troupe du Petit Diable, le prodige de son siècle, secondé par le sieur Placide & le sieur Dupuis, deux autres prodiges.

(TM7) Hicieron venir á la compañía del diablo pequeño (que era el prodigio de su siglo) , á quien acompañaron el Señor Plácido, y Señor Dupuis, otros dos grandes prodigios.

(TO8) On s'oude de le dire, mais on ne peut supposer qu'un motif bien bas à l'historien-poète, qui par état devrait avoir l'élévation en partage, d'avoir passé sous silence celui de tous les spectacles qui eut le plus grand succès, et qui, au jugement de tous les esprits cultivés, avait atteint cette perfection si difficile, de réunir le plus grand agrément á la plus grande utilité.

(TM8) No se debe suponer (sin mucha repugnancia) que el Historiador, sugeto de carácter sobresaliente, se dexase arrastrar de algún baxo motivo, para pasar en silencio un espectáculo el mas aplaudido, llegó á la perfeccion tan difícil de reunir lo mas agradable con lo mas útil.

(TO9) *C'est bien la peine de porter la Prudence & la Prévoyance dans leurs armes, & de se mêler, sous ce prétexte, d'affaires de familles qui ne les en prient pas, pour ne leur faire faire (sic.) qu'un tas de sotises !*

(TM9) ¡Qué bien merecen el timbre de llevar en sus armas la *prudencia* y la *prevención*, y mezclarse baxo este pretexto (sin que nadie las ruegue) en los negocios de las familias ; para executar pour último una infinidad de locuras!

2.1. Análisis traductológico de las versiones

A continuación se analizan las cuestiones más relevantes desde una perspectiva traductológica surgidas al comparar las versiones francesa y española. En este sentido, hay que destacar que la traducción realizada por doña Ana Muñoz de este cuento es

mucho más fiel al original que el caso anterior. No se aprecian apenas variaciones culturales, aunque sí lingüísticas.

La extensión de la obra traducida al español es equiparable a la original francesa, en especial destaca la traducción de los nombres de personajes, equilibradas en fonética así como en significado en el marco textual del cuento: la familia real está encabezada por *Régentine* (Regentina), princesa viuda de la *Isle Heureuse*, madre de Céleste (Celesta) y *Reinete* (Reineta). Le siguen las poderosas *fée Prévoyante* (bruja Prebedora), la *fée Prudente* (bruja Prudenta) y la más oscura de todas, la *fée Capricieuse* (bruja Caprichuda). Por último, aparecen el válido *Prince Trois Étoiles* (Príncipe Tres Estrellas), huérfano desde niño y nieto de *Pacifique* (Pacífico); el apuesto y brillante *Prince Phénix* (Príncipe Fénix), sobrino del descuidado *Songecreux* (Sueño Vacío); y por último, el menos lúcido y apuesto de todos, el *Prince Colibri* (Príncipe Colibrí), hijo del *Landgrove Toutrond* (Landgrave Toutrond).

Ahora bien, en el plano léxico-semántico destacan algunas divergencias de significante y significado, tal y como se aprecian en los extractos comparados. La principal diferencia de sentido se encuentra en *fées*, traducido al español por “bruja”. Según el *Dictionnaire de l'Académie Française* (1799) se trata “d’une Puissance imaginaire et surnaturelle qui a le don de connoître l’avenir, et d’opérer des prodiges” y añade frases hechas como “Une personne qui travaille délicatement, comme une Fée”. Se aprecia, pues, una variación semántica negativa en la versión española. No obstante, ocurre lo contrario con la palabra *grimoire* (*libre dont on dit que les Magiciens se servent pour évoquer les démons*), cuya traducción al francés rebaja la carga semántica y se expresa por el plural “libros mágicos”.

Se aprecia también una distorsión léxico-semántica en la referencia a la compañía teatral “Petit Diable”, que en español pierde el sentido de nombre propio pasando a ser un mero complemento del nombre: “compañía del diablo pequeño”.

Ana Muñoz también recurre a la elipsis, como en el caso de la traducción de *historien-poète*, en español “Historiador”, que pierde la cualidad lírica del sujeto original, o en *de lui trouver les yeux noirs & beaucoup de physionomie*, cuya traducción omite la segunda parte: “la habían notado que tenía los ojos negros”. La traductora también recurre a la variación adjetival como en *Grand-Écuyeur*, en español

“Escudero mayor”, o la adaptación léxica, por ejemplo *culture* es traducido por “Agricultura”, entendiéndose aquella más bien por “cultivo”.

En el plano sintáctico no existen cambios relevantes. Merece la pena resaltar la adaptación del término original *étoile*, expresado en español como “destino dado por el Cielo”, el cual no pierde el aura trascendental pero gana en carga semántica al traducirse. En especial, hay que destacar la preferencia de la traductora por el uso de los paréntesis cuando en la versión original se prefieren proposiciones subordinadas explicativas o de complementos:

la troupe du Petit Diable, le prodige de son siècle,

la compañía del diablo pequeño (que era el prodigio de su siglo)

sous ce prétexte, d'affaires de familles qui ne les en prient pas

bajo este pretexto (sin que nadie las ruegue)

En lo que respecta al nivel pragmático, el texto así como el contexto del mismo encuentran una recepción al español bastante cohesionada en forma y ritmo. No se aprecia un discurso diferente del original salvo por las cuestiones léxico-semánticas o sintácticas que ya se han expuesto.

Al igual que se ha indicado en el análisis traductológico del cuento anterior, ambas versiones recogen las convenciones ortotipográficas y tipográficas del momento, las cuales se han respetado a en la disposición comparativa de fragmentos seleccionados y responden a las consideraciones de Ramón, López y Hernández (1983). Por último, a diferencia del cuento anterior, ambas versiones finalizan por igual: *Émilie* o *Emilia*, junto con su madre, terminan su viaje en carruaje encontrándose con el cura.

CONCLUSIONES

Las versiones en lengua español de los cuentos *La mauvaise fille* y *L'île Heureuse ou Les vœux dans l'aire* mantienen la misma estructura macrotextual y dialógica que los originales de las conversaciones cuarta y decimocuarta de *Les Conversations d'Émilie*. El trabajo comparativo recogido en esta publicación constata que el cuento de *La mauvaise fille* no es una traducción propiamente dicha, sino más bien una traducción adaptativa o una adaptación al español, divergiendo en la forma aunque no tanto en el fundamento con respecto del francés. Ana Muñoz no sólo modifica los nombres y los referentes icónicos o locales como personajes o lugares, algo propio de la época, sino que modifica la trama argumental e incorpora nuevos actores (las dos señoras y el caballero de la sala contigua) que son determinantes en el cambio de actitud de la Señorita de Orville, hecho que no ocurre con Adélaïde. El cuento original ofrece una visión mucho más tierna y dulce del proceso de la niña con respecto de la versión española, que es más cruel e inmediata. A tenor del análisis comparativo, se plantean las siguientes hipótesis en este cuento: 1) cabe la posibilidad de que Ana Muñoz no consideró pertinente reflejar los modos de la versión original por considerarlos laxos; 2) pretendió otorgar mayor relevancia al fenómeno social en tanto que la crítica de los demás determinaba la reputación del individuo con respecto de su estatus social; o bien 3) la autora entendió que los referentes icónicos y locales tales como las alusiones a María Teresa de Austria y Bohemia, la ciudad alemana o el entorno natural no encontrarían una adecuada recepción en su versión española.

En cuanto al segundo cuento, el equilibrio entre las versiones francesa y española es mucho mayor, encontrando la traducción referentes plenos en cuanto a personajes, lugares, diálogos o situaciones. Dista del cuento anterior en tanto que es traducción fiel del original sin que las variaciones que se aprecian en los planos léxico-semántico, sintáctico y pragmático presenten escollos para la comprensión de los mensajes morales. El motivo de esta afinidad entre el TO y TM puede deberse a que el lenguaje y los mundos fantásticos son más transferibles dado que no responden con la misma intensidad lógica, social o cultural como sí lo hacen los aspectos de *La mauvaise fille* (familia, modales, nombres, etc.). Ahora bien, el segundo cuento aborda cuestiones de mayor madurez y reflexión que el anterior: el matrimonio y la elección del hombre adecuado, no sólo por su físico sino por su bondad, las consecuencias involuntarias de una mala educación, los vicios sociales y los prejuicios hacia las personas, entre otros temas, definen ya un contexto en donde Émilie no es niña inocente, sino una capaz de

leer de forma seguida y sin interrupciones un cuento de larga extensión, comprendiendo sus contenidos y sin necesidad de explicaciones.

La aportación de la obra de Louise d'Épinay y su recepción en lengua española gracias a la labor de doña Ana Muñoz merece distinción para el ámbito pedagógico del momento, en tanto que generan un marco otrora imposible: la escritora, la traductora y las protagonistas, todas ellas mujeres que persiguen a través de su labor, ya sea escribir, traducir, educar o aprender, el reconocimiento que la sociedad les negaba. Escritora y traductora, presentan, a través de una madre y su hija, una propuesta alternativa de enseñanza para las niñas, cuya figura en la sociedad, en tanto que mujeres en potencia, quedaba relegada al plano secundaria e irrelevante con respecto de los varones.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

Diccionario de Autoridades de la Lengua Española (1726-1739), Real Academia Española. Internet. <http://web.frl.es/DA.html>

Dictionnaire de l'Académie Française (1799), volumen A-Z. Internet.

<https://archive.org/stream/dictionnairedel01acad#page/662/mode/2up>

Épinay, Louise d', *Les Conversations d'Émilie*, París, Belin, 1804, tomos I y II.

Muñoz, Ana (trad.), *Las Conversaciones de Emilia*, Madrid, Imprenta de don Benito Cano, 1797, tomos I y II.

Ramón Sales, Elisa; López Martínez, María Isabel; Hernández Hernández, Eulalia, "Inestabilidad ortográfica a mediados del siglo XIX (a propósito de tres poemas de José Selgas)", *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. 41, nº 1-2 (1983), pp. 143-162.

Rousseau, Jean-Jacques, *Émile ou de l'Éducation*, París, Garnier Frères, Libraires-Éditeurs, 1886.

DEBUT NOVELS FROM THE MARGINS: THE CASES OF MONICA ALI AND TAHMIMA ANAM

Jorge Diego Sánchez
Universidad de Salamanca (España)

1. INTRODUCTION

In 1992, Gayatri Chakravorty Spivak published the essay “Teaching for the Times”, where she promoted a change of paradigms in the academic syllabus of Postcolonial Studies. Spivak encouraged a transformation within universities to later enhance the articulation of the diversity of cultures beyond the merely static terms defined by static representation of cultures that were defined by multiculturalism texts such as Samuel Huntington’s (1998, 2004). In order to illustrate the necessary academic renovation, Spivak pointed out the total absence of Bangladeshi literature in English and its diaspora in the academic course programmes. Seventeen years later, in July 2009, Susan Friedman, in her essay “‘The New Migration’: Clashes, Connections and Diasporic Women’s Writing” asserted that “Bangladesh is a magnet for opportunity and freedom in the South Asian context, [...] [but] is still struggling to represent and understand the collective trauma of Partition” (5). In between, the United Nations’ “Report of the Demographics of the World of the year 2006” recognised that Bangladesh was the “[s]eventh poorest country of the world, and one of the most unstable nations” (26). A paradox therefore emerges when Bangladesh is defined as a land of freedom and opportunity but a nation on the point of collapsing yet once again, as the 2014 World Economic Forum’s “Global Gender Gap Report 2015” (*GGGR 2015*) also remarks¹.

In this paper, I want to study the debut novels by Monica Ali and Tahmima Anam, two Bangladeshi women in the diaspora in the United Kingdom, as examples of the subversive role of postcolonial writing that aimed at explaining that the pitfalls in Bangladeshi representation are consequences of Partition (1947), Bangladesh Partition (1971), the resultant migratory displacements and the double subaltern position

¹ Although *GGGR 2015* ranks Bangladesh 64 out of 140 and this means a significant improvement to 2007 *GGGR* which placed the country 100 out of 120 countries, there are still variables like political empowerment, employment and Science Technology and Research where Bangladesh performs poorly in terms of gender equality (2016: 100).

occupied by the Bangladeshi migrant woman. It is so that I consider Ali and Anam's first novels, namely *Brick Lane* and *A Golden Age*, pioneering works that challenge the secondary role normally laid for academic studies about Bangladesh and its diaspora. Besides, Ali and Anam's novels shelter the transgressing possibility of offering a definition that interweaves us all as citizens of a global world, where global refers to the connivance of heterogeneity rather than on the essentialism of a universal homogenisation and splitting category.

2. WE ALL ARE COHABITANTS OF THE DIASPORA SPACE: CONTEXTUALISING THE POSTCOLONIAL STUDY OF BANGLADESH

We all are cohabitants of a space where cultural and geographical borders are constantly trespassed, annulled and yet relentlessly *reimagined*. In this sense, I believe that we cohabit in what Avtar Brah calls a "Diaspora Space" (1996: 34), an abstract space of confluence where individual and social cartographies of migrancy are palimpsestic and where different cultural differences constantly encounter and transform each other. These new identities negotiate the political, cultural and economic dilemmas of the contemporary world beyond previous ethnocentric simplification. Therefore, neo-colonial schemes of economic, racial and gender control are defied by authors such as Ali and Anam who portray different and new voices and visions about daily reality and history. It is at this point that the study of Bangladesh, as a nation born in 1947 as East Pakistan and then in 1971 as Bangladesh, proves very relevant to understand how a postcolonial nation and its diaspora fight against its double peripheral position: at the mercy of the imperialist west and behind the Subcontinent's ruling Indian-Pakistani supremacy.

In this historical context, and as previously stated, Bangladesh and its representation as a postcolonial nation still remain absent at universities. Let me refer back to Gayatri Spivak's "Teaching for the Times" and quote her own words:

You will hardly ever find an entry from Bangladesh in a course on post-colonial or Third World literature. Stylistically it is non-competitive on the international market. The UN has written it off as the lowest on its list of developing countries, its women at the lowest rung of

development. Our students will not know that, as a result of decolonization from the British in 1947, and liberation from West Pakistan in 1971, Bangladesh had to go through a double decolonisation (1992: 16).

Before Spivak's remark, only Naila Kabeer's article "The Quest for National Identity: Women, Islam and the State in Bangladesh" (1991) had made a reference to the postcolonial context and conflicts of the newly born Republic of Bangladesh. Nevertheless, the situation has not changed significantly as Willem Van Schenkel recognises that the Bangladeshi population "has moved from Bengali, to Muslim Bengalis and to be in conflict with India and Pakistan [...] but there is hardly an artistic reference about the conflict" (2009: 184). Once again, the study of the Bangladeshi cultural and artistic representation gives a double academic appliance: on the one hand it legitimises the existence of Bangladesh and, on the other, it defies the dual and simplistic Indo-Pakistani understanding of South Asia from where Bangladesh is obviated, a very Western recurrent *Orientalist* trope.

By the same token, the Bangladeshi diaspora did not receive any academic attention until the late 1990s and first decade of the 2000s with the inclusion of articles about the importance of Bangladeshi diaspora in the United Kingdom as, for example, Peter van der Veer's *Nation and Migration: The Politics of Space in the South Asian Diaspora* (1995), Nasreen Ali *et. al.*'s *A Postcolonial People. South Asians in Britain* (2004), Amrit Wilson's *Dreams, Questions, Struggles: South Asian Women in Britain*, (2006) or Judith Brown's *Global South Asians. Introducing the Modern Diaspora* (2008). In this framework, the question unfolds: What does the appearance and recognition of Bangladeshi authors in the diaspora involve? The answer is clear: presence, visualisation and the empowerment of a postcolonial art that, as Carole Boyce Davies remarks is "transformational, revolutionary and oppositional" (1994: 74).

Writing then becomes subversion because it acknowledges the postcolonial conscience and the specific problems which, shared in the Diaspora Space' confluence, reflect the situation of Bangladesh, its diaspora and the middle passage that unites and constantly transforms both. It is here that Tahmima Anam and Monica Ali stand as illustrators of the burdens and challenges faced by their position as Anglo Bangladeshi inhabitants of this Diaspora Space. Therefore, by giving active voice to diaspora and the gender subaltern position both Anam and Ali provide a multi-axial representation that

promotes the fully integration² of the cultural differences as opposite to the derogatory process of adaptation. And they start by coming to terms with the historical burdens inherited from both colonisation and de-colonisation.

3. PARTITION: RECOGNISING THE COLLECTIVE TRAUMA

The recognition of the historical wrongdoings during Partition (1947, 1971) is key to end with economic and political inequalities that both in the Subcontinent and its diaspora limit a balanced development of both men and women. Here, it is very important to allow both men and women about the events to allow a variety of voices talk about the problems and stories faced as consequences of the historical aftermath of Partition. Authors from the Subcontinent such as Bisham Sahni (1974), Salman Rushdie (1981), Bhapsi Sidwa (1988), Manju Kapur (1999), Jhumpa Lahiri (2006) or Nadeem Aslam (2004, 2009) emerged as literary figures who addressed Partition as a collective trauma, since Susan Friedman defines Partition as “[a] *holocaust of its own*, [...] a *collective trauma*, its devastating effects registered in the written and oral records mostly in belated fashion, following upon long periods of silence and refusal to remember. [...] Gender figures centrally in Partition narratives” (2009: 12, my emphasis). It is in this view that Ali’s *Brick Lane* and Anam’s *A Golden Age* present two female characters that make sense of the collective causes and effects of the 1947 and 1971 Partition.

On the one hand, *Brick Lane* tells the story of Nazneen throughout three moments of time: post-Partition of India and Pakistan (1947), post-Partition of Bangladesh (1971) and post-Partition of the world, for the last section of the book takes place with the Tower Hamlet Riots that took place in London after the terrorist attacks of 9/11. On the

² Paulo Freire defines integration as opposed to adaptation, when talking about strategies of the migrant acculturation. In his own words,

Integration [...], as distinguished from adaptation, is a distinctly human activity. Integration results from the capacity to adapt oneself to reality plus the critical capacity to make choices and transforms that reality [...], the integrated person is person as *subject*. In contrast, the adaptive person is person as *object*, adaptation representing at most a weak form of self-defence. If man is incapable of changing reality, he adjusts himself instead. Adaptation is behaviour characteristic of the animal sphere; exhibited by man, it is symptomatic of dehumanisation. (1995: 67)

other, *A Golden Age* narrates the life of Rehana from March 1971 to July 1971, going through the six months of the Liberation War that foregrounded the Partition of Bangladesh in July 1971. Tahmima Anam herself remarks that this 1971 conflict is fundamental, “a kind of birth not just for all the too-young people who had willed the country into being” (Anam in Armitstead, 2016).

Anam and Ali compose the characters of Nazneen and Rehana as figures that do not surrender to the effects of Partition but struggle to understand the structures of political and patriarchal control that have determined their life. Both novels depict the coming-to-terms of Rehana and Nazneen as active figures that perform a historical role in the events of Partition. For instance, Rehana housed the Bangladeshi guerrilla that opposed the control determined by West Pakistan. By realising that she could play a role in a temporal moment “when history is being made” (Ali, 2003: 47), she decided if she is going to allow it to happen or not, as Rehana writes: “This war that has taken so many sons has spared mine. This age that has burned so many daughters has not burned mine. I have not let it” (Ali, 2003: 274). After, Rehana would become a missionary to do what she feels is the correct thing although it opposes the historical organisation of her society.

Furthermore, in *Brick Lane*, Nazneen starts her “little guerrilla actions” (Ali, 2003: 64) and says “no” (Ali, 2003: 444) to all those frontiers and structures of control which have not let her live her own life and have imposed schemes of limitation for her as a woman on behalf of British, Pakistani and then Bangladeshi patriarchal systems of control of people along the colonial and postcolonial years. Nazneen decides that she wants to recover her own power to decide what is right and wrong and so she starts attending political meetings in London as a space of gathering where she can erase the borders traced by other and so she can embrace the porosity of the Diaspora Space.

4. DIASPORA: DISSEMINATION AND SPACE OF GATHERING

Monica Ali’s *Brick Lane* opens with the birth of Nazneen to “the logics of her own Fate [...] already arranged for her by the providence of God” (Ali, 2003: 4), her arranged marriage to Chanu and her arrival at London. Nazneen longs to come back to

East Pakistan (later to become Bangladesh while she is in London) from where her sister Hasina writes letters. Nevertheless, as Nazneen becomes more independent in London, she dreams of a Bangladesh constructed through her diasporic optics, the ground from where diaspora, as Samir Dyal points out, “provides a postcolonial perspective from where to understand and challenge the postcolonial everyday” (1996: 48). Thence, it is by understanding the fluidity of the space of diaspora, where identities are in a constant flux of renovation, that Nazneen renegotiates her identity as a Bangladeshi woman living in the diaspora.

As a consequence of this transformation, *Brick Lane* is often defined as “Nazneen’s bildungsroman”, as scholars like Michael Perfect refer to Ali’s debut novel as “Nazneen’s bildungsroman [...] her awakening to the possibilities opened by diaspora” (2008: 112). Here, bildungsroman is the literary term used to describe a novel that explains how a character develops throughout a specific work towards him/her awakening. *Brick Lane* subsequently presents Nazneen’s life by means of her coming to terms to the interconnection shared between her existence in London and her parallel spiritual dwelling in Bangladesh. Actually, when Nazneen awakens to her inherent power, she is a spectator of the London Tower Hamlet Riots (consequences of the 9/11 terrorist attacks) and she is able to refuse both Chanu and Karim. Chanu is her husband, who desires to take her and their daughters back to Bangladesh and Karim is her lover, a British Muslim who turns into a religious fanatic as an attempt to embrace what he calls “the true traditional values of the golden civilisation promised by Bangladesh”, (Ali, 2003: 320).

By saying no to both Chanu and Karim, Nazneen decides to stay in London making sense of her postcolonial existence as a Bangladeshi woman who now lives in London and who has a future of her own. In London, she can finally go ice-skating [*sic*], making sense of the metaphorical image Monica Ali closes *Brick Lane* with: “To get on the ice physically – it hardly seemed to matter. In [Nazneen’s] mind she was already there. She said, ‘but you can’t skate in a sari [*sic*].’ Razia was already lacing her boots. ‘This is England,’ she said. ‘You can do whatever you like.’” (Ali, 2003: 492). It is then at this revelatory moment that Nazneen negotiates her own identity as a woman who lives both in Bangladesh and London. Monica Ali therefore presents Nazneen as a character illustrative of the Diaspora Space defined as the collaborative space that confronts cultural stereotypes and evaluates the confluence of modalities (such as

gender, race, class and religion) and specificities (economic, political, cultural variables) of the diaspora beyond the mere dispersion of peoples.

It is also in this sense that Tahmima Anam illustrates in *A Golden Age* how Rehana understands what Bangladesh truly means once their children inform her, after their arrival back at Dhaka from Lahore, about the many schemes of domination that West Pakistan lies over East Pakistan. Diaspora, as a space of cultural renegotiation, consequently allows a much deeper analysis for Rehana's children about the inequalities of the world and the schemes of domination which, based on race, class and gender, still define our contemporary age. It is at this juncture where Rehana struggles to create a future for herself and her own new born country at the same time as she receives the news of her children dying (Anam, 2006: 1). Being inspired by paradigmatic writer Rokeya S. Hossain, writer of *Sultana's Dream* (1905), Rehana starts gathering economic support to grant survival for those around her.

The fact that Rehana is called Sultana in the Salt Lake Refugee Camp in Kolkata, where she volunteers, is very symbolic as Sultana makes reference to Hossain's text where the benefits of leaving seclusion and understand the true meaning of an independent practice of Islam are understood as "embroidered in the logics of connivance" (Hossain, 1905: 12). Actually, Tahmima Anam, a Bangladeshi in the diaspora, denounces the wrongdoings of colonial history in Bangladesh from 1947 to 1971 to illustrate what was happening at the country after the parliamentary elections of 2008 and the following presidential elections of 2009. The character of Rehana is therefore the literary image that Anam uses to alert about the dangerous situation that Bangladeshi women are going to find in Bangladesh and in the diaspora as a consequence of the patriarchal systems of control established upon women in both Bangladesh and the United Kingdom. Accordingly, Anam wrote several articles (2008: 2008a, 2008b, 2008c) in *The Guardian* alerting about these political issues and its socioeconomic consequences for the whole world, not only for Bangladesh.

5. WOMEN ON THE CROSSROADS, CITIZENS OF THE WORLD

Tahmima Anam and Monica Ali represent the characters of Rehana and Nazneen as active participants of the Diaspora Space and as characters who struggle against their subaltern burden as women who challenge historical and political burdens in both Bangladesh and Great Britain to become active participants of the world. Therefore, and as citizens of the world, Tahmima Anam, Monica Ali, Rehana and Nazneen's individual cartographies become one contesting identity of a *multilayered* Bangladesh and United Kingdom. It is also under these terms that William von Schendel defines Bangladesh as: "[A] long-term interplay of different frontiers which have given Bangladeshi culture a particular *multilayered* structure, [...] being essential to understand this [cultural] complexity when analysing Bangladeshi culture" (2009: 33, my emphasis).

At this cultural interstice, postcolonial women are usually reduced to tokenistic visions of women as holders of the migrant culture and passive objects of the dynamics of the world. Van Schenkel acknowledges this "common representation of Bangladeshi women as powerless victims of patriarchy" (2009: 148), as well as S. M. Shamsul Alam recognises that, "once Bangladeshi women leave Bangladesh, they become invisible to any political space" (2015: 432). In the same sense, Shelley Feldman identifies that Bangladeshi women in diaspora suffer "essential representations of fundamentalist domesticity, [...] objects of a normative discourse which restricts them to the normally pointless discussion about veiling , therefore problematizing patriarchal relations rather than merely specify their similarities with or divergence from other expression of European male domination" (2001: 1108, 1114). Ali and Anam condemn this subaltern position sketched for the migrant woman and the portray characters that, as Nazneen and Rehana, refuse to be a mere passive object within the dynamics of the world.

Thus, Anam and Ali enable another role for women in their stories as their female characters are able to build another history, their history. Here, both writers follow the path of other pioneering Bangladeshi writers such as Elora Shehabuddin or Fauzia Ahmad and so Nazneen says "no" to the patriarchal and religious constraints that oppress her from both Bangladesh and London and asserts that "anything is possible, [...] that she is the one to choose" (Ali, 2003: 432). She decides to live for herself according to what she really is, a Bangladeshi woman at the centre of London. So Rehana embraces her own fate as an independent woman who decides for herself. Furthermore, she defies the many impositions determined by patriarchal burdens by

adopting the name of Sultana and later becoming an active missionary who guarantees a better future for her people starting a project her own.

6. AN OPEN-ENDED CONCLUSION

Consequently, Tahmima Anam and Monica Ali present Rehana and Nazneen as women of the world who are active makers of their own fate as well as negotiators of the many cultural layers that determine the historical meaning of the Bangladeshi palimpsest. Here, both authors trespass the oppressive history and the burdens of ethnocentric representations of the Partition and the diasporic consciousness. By so doing, they defy the subaltern submission of the postcolonial woman by enhancing writing as a subversive weapon of social and historical commitment.

Thence, the challenge posed by Tahmima Anam and Monica Ali's debut novels is that, as diasporic writers, they want to contest and provide the necessary representation of Bangladesh and its diaspora in the dynamics of the contemporary world where, and paraphrasing Spivak, the absence of Bangladesh is *still* remarkable. Their following novels have continued tackling the problems back in colonial history such as in Anam's continuations to *A Golden Age*, *The Good Muslim* (2013) and *The Bones of Grace* (2016), as well as the current neo-colonial strategies that determine the lives of migrants in contemporary London in Ali's *In the Kitchen* (2009). Now, it is our role to contextualise and trespass those historical and socioeconomic burdens that are still visible and active.

7. REFERENCES AND BIBLIOGRAPHY

Ahmad, Fauzia, "Still in Progress?"—Methodological Dilemmas, Tensions and Contradictions in Theorizing South Asian Muslim Women). Nirmal Puwar & Parvati Raghuram (eds.). *South Asian Women in the Diaspora*. New Delhi, Berg Publishers, 2003, pp.43-66.

Alam, Shamsul S. M., *Governmentality and Counter-Hegemony in Bangladesh*. Hampshire, Palgrave, 2015.

Ali, Monica, *In the Kitchen*. London, Doubleday, 2009.

_____, *Alentejo Blue*. London, Swan Books, 2006.

_____, *Brick Lane*. London, Swan Books, 2003.

Ali, Nasreen and Virinder S. Kalra and S. Sayyid (ed.), *A Postcolonial People. South Asians in Britain*. London, Hurst & Company, 2004..

Anam, Tahmima, *The Bones of Grace*. London, Canongate, 2016.

_____, *The Good Muslim*. London, Canongate, 2013.

_____. “Bangladesh Rising”. *The Guardian*. Internet. 28-12-08 (2008a)
<<http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2008/dec/31/tahmima-anam-bangladesh-election>>

_____, “Tackling Povert is Key to Gender Equality”. *The Guardian*. Internet. 12-12-08 (2008b)

<<http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2008/jul/09/gender.development>>

_____, “The War that Time Forgot”. *The Guardian*. Internet. 10-04-08.

<<http://www.guardian.co.uk/world/2008/apr/10/bangladesh.photography>>

_____, *A Golden Age*. London, John Murray, 2006.

Appadurai, Arjun, *Modernity at Large*. New York, University of Minnesota Press, 1996.

Armitstead, Claire, “Tahmima Anam: ‘I have a complicated relationship with Bangladesh’”. *The Guardian*. Internet. 13-05-16.

<<https://www.theguardian.com/books/2016/may/13/tahmima-anam-i-have-complicated-relationship-with-bangladesh-interview>>

Aslam, Nadeem, *The Wasted Vigil*. London, Faber & Faber, 2009.

_____, *Maps for Lost Lovers*. London, Faber & Faber, 2005.

Boyce Davies, Carole, *Black Women, Identity and Writing: Migrations of the Subject*. London & New York, Routledge, 1994.

Brah, Avtar, *Cartographies of Diaspora. Contesting Identities*. New York & London, Routledge, 1996.

Brown, Judith, *Global South Asians. Introducing the Modern Diaspora*. Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

Dyal, Samir, "Diaspora and Double Consciousness", *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 29, (1996), pp. 46-62.

Feldman, Shelley, "Exploring Theories of Patriarchy: A Perspective from Contemporary Bangladesh" *Signs*, 26, 4, (2001), pp. 1097-1127.

Freire, Paulo, *Education for Critical Consciousness*. New York, Continuum Publishing House, 1973.

Friedman, Susan S., "'The New Migration': Clashes, Connections and Diasporic Women's Writing", *Contemporary Women's Writing*, 3: 1, (June 2009), pp. 6-28.

"Global Gender Gap Report 2015" (2016). World Economic Forum. Internet. <<http://www3.weforum.org/docs/GGGR2015/cover.pdf>>

Hossain, Rokeya Sakhawat, *Sultana's Dream. A Feminist Utopia*. New York, Women's Press, 1988 (1905).

Huntington, Samuel, *Who Are We? The Challenges to America's National Identity*. New York, Simon and Schuster, 2004.

_____, *The Clash of Cultures and the Remaking of World Order*. New York, Simon and Schuster, 1998.

Kabeer, Naila, "The Quest for National Identity: Women, Islam and the State in Bangladesh", *Feminist Review*, 37 (Spring 1991), pp. 38-58.

Kapur, Manju, *Difficult Daughters*. London, Faber & Faber, 1999.

Lahiri, Jhumpa, *Interpreter of Maladies*. New York, Harper Collins, 2006.

Perfect, Michael, "The Multicultural Bildungsroman: Stereotypes in Monica Ali's *Brick Lane*". *The Journal of Commonwealth Literature*, 43 (2008). Pp. 109-120.

"Report of the Demographics of the World". (2009). United Nations. Internet. <http://www.un.org/esa/dsd/dsd_aofw_ni/ni_index.shtml>

Rushdie, Salman, *Midnight's Children*. London, Jonathan Cape, 2002 (1981).

Sahni, Bisham, *Tamas*. Delhi, Penguin, 2009 (1974).

Shehabuddin, Elora, *Reshaping the Holy*. New York, Columbia University Press, 2008.

Sidhwa, Bapsi, *Cracking India*. Delhi, Milkweed Editions, 2007 (1988).

Spivak, Gayatri Chakravorty, "Teaching for the Times". *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 25, 1, "Oppositional Discourse" (1992). Pp. 3-22.

Van der Veer, Peter, *Nation and Migration: The Politics of Space in the South Asian Diaspora*. Boston, University of Pennsylvania Press, 2005.

Van Schendel, Willem, *A History of Bangladesh*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

Wilson, Amrit, *Dreams, Questions, Struggles: South Asian Women in Britain*. London, Pluto Books, 2006.

FRONTERA SUBALTERNA. GLORIA ANZALDÚA ENTRE MARGENES Y CONCIENCIA MESTIZA

Caterina Duraccio

Universidad de Sevilla

La frontera entre México y Estados Unidos no es solamente un límite geográfico, no solo es el Río grande que separa dos estados: es un lugar donde se mezclan y confluyen distintas tradiciones, razas, sociedades y herencias culturales. Es un lugar no-lugar, donde se comunica en distintos idiomas. Las personas que viven en la frontera están a los márgenes de la sociedad: por un lado, rechazados por el Norteamérica, por no ser blancos, y por otro lado por el México por ser indígenas. Esta condición de marginalidad se puede codificar en una categoría que tiene su matriz en Gramsci³ (1934): la subalternidad.

En general cuando se habla de subalternos se hace referencia a una idea de sociedad dividida por clases: en ámbito económico, político y cultural. Es un lugar donde subalternos y subalternas se encuentran en los márgenes de la sociedad. Sin embargo, A. Gramsci se refiere a la subalternidad como categoría y no como clase⁴. En efecto, la clase tiene rasgos y características comunes en las que los individuos puedan reconocerse. Al contrario, la subalternidad no se puede considerar una clase ya que no es un grupo hegemónico y –sobre todo- no se reconocen como grupo único. Por estas razones los grupos subalternos sufren las influencias de las clases dominantes, y su historia se presenta fragmentada y esporádica.

La reelaboración de la idea de Gramsci por parte de los estudiosos del colectivo *Subaltern Studies* funda sus raíces en la aplicación de la misma teoría a las políticas imperialistas y colonialistas. La independencia de las colonias, según los críticos,

³ Antonio Gramsci, *Quaderni dal carcere*, 1977, Torino, Einaudi

⁴ Ivi. La expresión hace referencia al título del *Quaderno 25: Ai Margini della Storia. Storia dei gruppi sociali Subalterni* (A los márgenes de la Historia: Historia de los grupos sociales subalternos)

representa la respuesta al input de los países británicos: las construcciones literarias y el imaginario común ofrecen una visión del subalterno que, por reacción, intenta superar su condición. Como resultado las primeras narraciones que trataron de la subalternidad contenían la mirada analítica de las culturas dominantes: solo a través de la toma de conciencia colectiva, los subalternos conseguirán visibilizarse. Una vez definida este tipo de condición y una vez aplicados los principios gramscianos, el grupo se presenta tan enraizado en el tejido de la clase dominante que depende de ella también en las rebeliones literarias, políticas y económicas.

En un primer momento fueron los estudiosos británicos del post-colonialismo los que dieron voz a los subalternos, actuando casi como una fuerza determinante; enseguida los indígenas aprendieron a dar voz a su cultura, su literatura, empezando un proceso de autodeterminación.

En este contexto de concienciación colectiva y marginal que se sitúa la chicana Gloria Anzaldúa (1987). No solo escritora, sino también activista política, feminista y lesbiana, conserva en sí todos los rasgos de la frontera, desafía el sistema binario patriarcal y desobedece a los patrones de la clase hegemónica norteamericana.

Nacida entre México y Estados Unidos, vive una dualidad cultural y lingüística: no es ni mexicana ni estadounidense; como chicana y feminista lesbiana choca con el machismo de su propia cultura de referencia; de habla española, inglesa y chicana. Esta misma cultura es el resultado de las influencias, las tradiciones, las creencias de tres sistemas culturales: el mexicano, el norteamericano y el más antiguo indio-azteca. En principio la palabra *chicano* nace como un término informal y coloquial con el que los estadounidenses se referían a los mexicanos que vivían cerca de la frontera o del Río Bravo. Sin embargo, a lo largo del tiempo, adquiere una connotación despectiva especialmente en el siglo XX, la palabra *chicano* se refiere a una comunidad de personas socialmente marginalizadas. Esta marginalización se debe a distintos factores: la falta de acceso a la educación pública, la pobreza, la cuestión lingüística⁵.

Desde el punto de vista literario, los escritores chicanos han formado parte de una minoría excluida por el sistema hegemónico: han sido ocultados y luego, olvidados. Por

5 Maria Isabel Arriaga, *Construcciones discursivas en los márgenes: resistencia chicana en Borderlands/La Frontera: The New Mestiza de Gloria Anzaldúa*, Internet: http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/anuario_fch/v10n2a01arriaga.pdf

estas razones, estos autores empezaron a producir textos en inglés, el idioma de los blancos, para visibilizar su obra. Las interferencias chicanas y españolas se reducían a pocas palabras, frases incompletas o términos aislados. El inglés empieza a imponer su presencia en la literatura chicana como único medio para tomar palabra y para ser entendidos por la clase dominante.

Gloria Anzaldúa rompe también con esta tradición, recuperando el idioma ancestral como medio para comunicarse con el mundo y resistiendo a la desaparición de su propia cultura.

Es esta resistencia el centro neurálgico de la escritura de Anzaldúa que hace hincapié en un nuevo concepto de raza, la quinta raza, que es el resultado del mestizaje de las tres culturas. La conciencia mestiza, como sujeto colectivo formado por una pluralidad de voces y experiencias de vida, invierte la visión negativa de esta mezcla cultural, reivindicando una nueva identidad colectiva y plural. La identidad de frontera recibe estímulos por ambos lados: es un lugar contradictorio y dicotómico, en que los conflictos forman parte de la estructura básica de la construcción de este nuevo sujeto histórico.

Esta nueva subjetividad debe encontrar su manera de convivir con sus dos orígenes, asumiendo las contradicciones y los conflictos. Siguiendo así, la nueva mestiza se encuentra en un estado en continua evolución, una mezcla atenta a los estímulos externos y moldeables, rica de referencias ideológicas.

Las distintas dimensiones⁶ de la frontera se traducen, en términos literarios, en una nueva forma de imaginar y producir un texto. En *Borderland/La Frontera*, el primer rasgo distintivo es el continuo cambio de estilo y de lengua. En la primera parte, el texto se presenta principalmente en forma narrativa, tiene un carácter autobiográfico; mientras que en la segunda parte se alterna la poesía con la prosa y las canciones confiriendo fluidez a la entera narración. Al mismo tiempo, alterna y cambia el español

6 El grupo de investigación sobre “Los documentales sobre el feminicidio en Ciudad Juárez” articuló cuatro dimensiones de la frontera: «frontera social. La línea fronteriza separa dos niveles de vida económicos muy diferentes (la primera potencia mundial, Estados Unidos, respecto a un país en desarrollo como México). - Frontera cultural. En la frontera se entrecruzan y se marcan las características culturales del mundo anglosajón y el latinoamericano. - Frontera natural. El río Bravo (o río Grande para los estadounidenses) recorre gran parte de la frontera entre ambos países, aproximadamente desde El Paso (Texas) a su desembocadura en el Golfo de México, en el estado de Tamaulipas. - Frontera simbólica/semiótica. Como línea que divide y separa, la frontera representa también el binomio: la separación entre lo uno (el mítico sueño americano que se busca y se anhela) y lo otro (lo mexicano), de lo que en ocasiones se escapa e incluso se reniega de forma voluntaria o impuesta. » Sonia Herrera en Gloria Anzaldúa y los feminismos postcolonistas: “Los movimientos de rebeldía y las culturas que traicionan”

con el inglés: esta elección se puede codificar como una forma de resistencia a la clase dominante. Ella rechaza el exclusivo uso del inglés que es la lengua de los Estados Unidos que representan la clase hegemónica, en favor de una alternancia con el español. Dicha cuestión lingüística es uno de los aspectos que forman la mestiza, esta figura híbrida en que confluyen algunos aspectos de la clase dominante (que influyó en la educación y en la vida social) junto con las tradiciones, la lengua y la cultura de un grupo social, el chicano, siempre marginalizado. La coexistencia de estos elementos tan distintos entre ellos se debe a la resistencia del grupo minoritario frente a los dictados del «más fuerte». La nueva mestiza adopta una postura crítica en respecto a la soberanía blanca y occidental: su forma de escribir se aleja del canon literario occidental, acercándose a narraciones primitivas; los gringos representan el poder y la institución que marginalizan su comunidad. Ella subvierte la mirada colonial hacia el concepto de mestizaje que convierte en un lugar en que confluyen las subjetividades, es un ser flexible y mutable, un conjunto de razas y culturas. No es un ser inferior, al contrario es un ser potente capaz, de auto-determinarse.

Se ha hecho referencia a un elemento autobiográfico en la primera parte del texto. Sin embargo hay que tener en cuenta las diferencias entre una autobiografía formal y tradicional, y la nueva forma de escribir de Anzaldúa. El yo individual que predomina en las autobiografías formales, es el centro de la narración, es un sujeto masculino que mira al mundo a partir de él mismo, es un yo único y por tanto, homogéneo y coherente. Muy importante es señalar el artículo de Sidonie Smith «Hacia una poética de la autobiografía de mujeres» (1980) en que el autor observa que es ya a partir del Renacimiento el género autobiográfico es androcéntrico y promueve la ideología patriarcal, valora la individualidad y no reconoce una dimensión comunitaria. Naciendo como género masculino, tradicionalmente se refiere a un sistema de valores en que lo femenino se reduce a un mero complemento del varón. Con la adquisición de la autobiografía por parte de las mujeres se produce un cambio sustancial:

La mujer ha hablado “robando” el género e intentando, de este modo, representarse a sí misma y no seguir siendo una mera representación del hombre. Las mujeres han hecho esto porque no son solamente signos que sirven de medio de intercambio que subyace al orden fálico, sino

también proveedoras de signos y, como tales, suministradoras y absorvedoras de todos los discursos dominantes⁷

La toma de palabra de las mujeres en este ámbito fue un proceso largo en el tiempo: si al principio solían escribir bajo pseudónimos masculinos, utilizando un yo narrador masculino y proponiendo varones como protagonistas, poco a poco empezaron a tomar su propio espacio, presentándose como narradoras y protagonistas de su propia vida, capaces de representarse a través de la escritura, afirmando su condición de mujer.

Gloria Anzaldúa no solo toma palabra en primera persona, usando su propia voz narradora, sino que transforma el yo individual en un yo es colectivo, un *nosotras* que se construye y deconstruye sobre bases comunitarias y plurales. Es una autobiografía cuya historia se presenta fragmentada, porque el sujeto se aleja de la dimensión individual y egocéntrica y abarca la dimensión colectiva y coral. Por tanto las historias que produce son el resultado de distintas experiencias de vida, diferentes herencias de un patrimonio cultural que va desapareciendo lentamente.

En el texto, la escritora confía al español los recuerdos de su infancia, de su familia y de sus raíces:

”Drough hit South Texas”, my mother tells me. “ La tierra se puso bien seca y los animales comenzaron a morir de se”. Mi papá se murió en un heart attack dejando a mamá pregnant y con ocho huercos, with eight kids and one on the way. Yo fui la mayor, tenia diez años. The next year the drought continued y el ganado got hhoof and mouth. Se calleron in droves en las pastas y el brushland, pansas blancas ballooning the skies. El siguiente año still no rain. Mi pobre madre viuda perdió two-thirds of her ganado. A smart gabacho lawyer took the land away mamá hadn’t paid taxes. No hablaba inglés, she didn’t know how to ask for time to raise the money

A este propósito Liliana Ramirez Gomez observa que hay una precisa voluntad por parte de la autora de privilegiar el español al inglés. Confiando los recuerdos más íntimos le confiere lo status de idioma predominante. Su mirada siempre se opone al blanco opresor, privilegia los indígenas, sus tradiciones y sus culturas⁸.

7 SMITH, Sidonue. *Hacia una poética de la autobiografía de mujeres*, en *La Autobiografía y sus problemas teoricos, Estudios e Investigacion documental*. Suplementos Anthropos N° 29. Barcelona, 1991, pp. 93-105

8 Liliana Ramirez Gómez, *En la frontera entre Anzaldúa y la Nueva Mestiza*, marzo 2005, Internet: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5228687.pdf>

Sin duda, uno de los elementos más interesantes de *Borderlands/La Frontera* es la cuestión lingüística. La obra de Anzaldúa es fundamental a la hora de visibilizar un pueblo que no tiene un sistema lingüístico parecido a lo dominante. Comunicar, narrar, producir, a través del empleo de todas las variedades lingüísticas conocidas, rellena los vacíos de cada lengua: de ahí que, cuando no se conoce un término en inglés formal se pueda recurrir al español mexicano o al castellano. En el primer capítulo (*The homeland/Aztlan*) de «Borderlands/La Frontera» Gloria Anzaldúa ofrece un ejemplo de esta cultura híbrida:

[...]Miro el mar atacar
la cerca en Border Field Park con sus buchones de agua
an Easter Sunday resurrection
of the brown blood in my veins.

Oigo el llorido del mar, el respiro del aire,
my heart surges to the beat of the sea.
In the grey haze of the sun
the gulls' shrill cry of hunger.
The tangy smell of the sea seeping into me⁹

Esta parte de introducción demuestra la contaminación de las tres culturas presente en la cultura chicana. Esta determinación lingüística viene de una profunda conciencia histórico-cultural. Chicanos son los Aztecas del Norte, los indios que viven en América.

Gloria Anzaldúa, como mujer y como escritora, contiene en sí todas las características de la subalterna: mujer en un sistema machista, feminista en un sistema patriarcal, homosexual en una sociedad discriminatoria, la perfecta configuración de la *Otra*. Estas aclaraciones biográficas sirven de explicación a algunas elecciones literarias y lingüísticas y a la capacidad de visibilizar a todas las subalternas, empujada por un fuerte instinto de rebeldía hacia su propia condición existencial. La autora ofrece una

⁹Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera*, 1987, San Francisco, Aunt lute Books Company

imagen de su tierra y su pueblo: es una herida abierta donde el Tercer Mundo choca con el primero y sangra¹⁰. A partir de esta colisión se crea la tierra de confín: es el lugar que acoge todos los que ella define «los atravesados», los últimos de la sociedad, los homosexuales, los mulatos, los hijos de nadie, todos los malos que cruzan la tierra de confín. En pocas palabras, los subalternos:

¡No pase! Quien lo hará será violado, mutilando, ahogado, asfixiado, fusilado. Los únicos habitantes legítimos son los poderosos, los blancos y los que están de la parte de los blancos. La tensión se extiende entre los habitantes de la frontera como un virus. Aquí es donde reinan la ambivalencia y la inquietud y la muerte no es extranjera¹¹

Esta subalternidad y el sentimiento de repulsión hacia todo lo que limita la expresión de la libertad individual, crea la figura de la *mestiza*: una figura híbrida, asexuada, «a media». Es lo que Anzaldúa considera la conciencia de la tierra. En este contexto el papel de la narración es muy importante, no solo para visibilizar la conciencia subalterna: narrar significa – de acuerdo con Spivak (1988) - transformar los pensamientos y las palabras en verdaderas acciones políticas y, por lo tanto, superar la condición subalterna. Visibilizar la conciencia subalterna, en un momento en que los subalternos nunca han sido considerados, significa empezar un proceso de emancipación.

El sujeto de esta nueva narración, está en los márgenes bajo distintas perspectivas: en primer lugar, la pertenencia a un grupo minoritario emarginado por la sociedad que les relega a su propia condición de individuos a los bordes; no tiene raza, o mejor dicho, tiene muchas, es la suma de las diferentes razas, una mezcla entre los indígenas, los norteamericanos y los mexicanos «nuevos», cuya identidad se presenta fragmentada.

As a mestiza I have no country, my homeland cast me out; yet all countries
are mine because I am very woman's sister or potentiallover. (As a lesbian I
have no race, my own people disclaim me; but I am all races because there is

¹⁰ Ivi, p. 2

¹¹ Ivi, p. 3

the queer ofme in all races). I am cultureless because as afeminist, I challenge the collective cultural/religious male-derived beliefs of Indo-Hispanics and Anglos; yet I am cultured because I am participating in the creation of yet another culture, a new story to explain the world and our participation in it, a new value system with images and symbols that connect us to each other and to the planet (80-81)

En efecto la mestiza no vive solamente una marginalización económica y social, es decir no es subalterna solo a los estadounidenses, a los gringos, sino que también lo es a sus propios compañeros varones, defensores de un conjunto de tradiciones y usos patriarcales. La mestiza es la otra: rompe con las dualidades, tolera la contradicción y le confiere un valor positivo. Es la suma de sus ambivalencias, un sujeto colectivo que se mueve y cambia forma; no es excluyente. De esta manera, la frontera se convierte en un lugar en que coexisten aspectos distintos y contradictorios. Un lugar que existe y resiste a las provocaciones de la clase hegemónica, que la incluye como aspecto de la propia cultura pero no la integra. Es el sitio donde se verifica un choque cultural entre distintas comunidades, cuyo resultado es la creación de una nueva conciencia colectiva que incluya las diferentes herencias. La oposición mayor dentro de la nueva mestiza es la entre la búsqueda de la paz y el deseo que se cumpla justicia para todos los oprimidos de frontera.

Este deseo de justicia se cumple en la obra de Anzaldúa, mediante una voz narradora colectiva. Si se da por hecho que una de las formas para salir de la condición de subalternidad es empezar un proceso de visibilización de los sujetos oprimidos, que éstos puedan auto-determinarse y presentarse al mundo en manera autónoma sin depender de la mirada de las clases hegemónicas, entonces se puede afirmar que la escritura de Anzaldúa sea un medio para dar voz a todas y todos los que se encuentren en esta condición de subalternidad de frontera.

BIBLIOGRAFÍA

Maria Isabel Arriaga, Construcciones discursivas en los márgenes: resistencia chicana en Borderlands/La Frontera: The New Mestiza de Gloria Anzaldúa, Internet : http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/anuario_fch/v10n2a01arriaga.pdf

Anzaldúa, G., *Borderlands/La Frontera*, San Francisco, Aunt lute Books Company ,1987

Anzaldúa, G., *Terre di confine / La frontera*, Bari, Palomar, 2000

Gramsci, A. *Quaderni dal Carcere*, Torino, Einaudi, 2001

Ramirez Gómez, L. En la frontera entre Anzaldúa y la Nueva Mestiza, marzo 2005, Internet: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5228687.pdf>

Smith, S., Hacia una poética de la autobiografía de mujeres, en *La Autobiografía y sus problemas teóricos*, Estudios e Investigación documental. Suplementos Anthropos N° 29. Barcelona, 1991, pp. 93-105

LAS DAMAS SUREÑAS EN LAS ADAPTACIONES FÍLMICAS DE TENNESSEE WILLIAMS: IDEALIZADAS EN EL PASADO Y MARGINADAS EN EL PRESENTE

Valeriano Durán Manso

Universidad de Cádiz

1. INTRODUCCIÓN AL AUTOR

El dramaturgo norteamericano Tennessee Williams (Columbus, Mississippi, 1911- Nueva York, 1983), nació en una familia de raíces sureñas. Sus padres, Cornelius y Edwina, su hermana Rose y sus abuelos maternos fueron la principal influencia en su vida y, en definitiva, su literatura (Williams, 2008). Debido a una infancia marcada por una salud frágil y las frecuentes ausencias de la figura paterna por motivos laborales, su educación estuvo dominada por su progenitora, pero estableció con Rose un vínculo que le marcó para siempre, debido a la enfermedad mental que padecía. Asimismo, creció en la rectoría de su abuelo Dakin, en Clarksdale, y esta ciudad del Delta del Mississippi – marcada por la tradición y las normas sociales-, resultó fundamental para el desarrollo de su universo dramático (Holditch y Freeman Leavitt, 2010). Aunque se trataba de un sur en decadencia desde la Guerra de Secesión, a principios del siglo XX buena parte de la sociedad sureña mantenía una visión idílica del mismo y un estilo de vida basado en algunos aspectos que lo caracterizaban, como el valor a la tierra, la jerarquía social o el enriquecimiento cultural. Este arraigado espíritu quedó patente en la educación que recibió Edwina y, en consecuencia, en la que transmitió a sus hijos. Por este motivo, resulta fundamental conocer la situación familiar y social del escritor para entender su obra, donde los temas profundos y los personajes complejos suponen sus principales señas de identidad. No obstante, esta representación, y crítica, del *Old South* también destacó en autores meridionales como William Faulkner y Carson MacCullers.

Este contexto propició la temprana afición literaria de Tennessee y el desarrollo de un espíritu independiente, como posteriormente plasmó en su *alter ego*, Tom Wingfield,

el protagonista de *El zoo de cristal*. A pesar de que este carácter cosmopolita lo llevó a viajar por todo el mundo, tuvo en los lugares sureños su principal espacio narrativo, como confirmó que Nueva Orleans, Key West (Florida) y el sur de Italia constituyeran sus fuentes de inspiración. A este respecto, la primera se erige como la más importante por su relación emocional, como indica en numerosas cartas personales y profesionales (Devlin y Tischler, 2004). La combinación entre aspectos de índole familiar y sexual con unos seres de ficción de acentuada naturaleza psicológica en el sur heredero del *Old South*, impactó en la escena de Broadway en los años cuarenta, y permitió que Williams se convirtiera en uno de los descendientes de Eugene O'Neill.

A nivel cinematográfico, el autor contribuyó a partir de los cincuenta a la renovación del modelo clásico, en lo que respecta a la incorporación de aspectos que el Código Hays prohibía, a la evolución del melodrama, y a la libertad temática en Hollywood (Barton Palmer, 1997). La complejidad de sus personajes también supuso una innovación en la industria filmica, y, en concreto, la presencia de las damas sureñas provocó una ruptura con el modelo tradicional, que era mucho más edulcorado. Así, Amanda Wingfield y, sobre todo, Blanche DuBois aparecieron en la gran pantalla como una evolución decadente y arruinada –a mediados del siglo XX-, del principal personaje de este tipo, Escarlata O'Hara, la heroína de *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939). El objetivo de este trabajo es destacar la aportación de Williams al cine en lo que respecta a la creación de los seres de ficción y, en concreto, reflexionar sobre cómo sus damas del sur marcaron la evolución del prototipo. Para ello, se propone un análisis como persona de las protagonistas de las adaptaciones filmicas de *El zoo de cristal* (*The Glass Menagerie*, Irving Rapper, 1950) y de *Un tranvía llamado deseo* (*A Streetcar Named Desire*, Elia Kazan, 1951), que atiende a aspectos iconográficos, psicológicos, sociológicos y sexuales (Casetti y Di Chio, 2007).

2. TEMAS Y PERSONAJES DE WILLIAMS: DE BROADWAY A HOLLYWOOD

La dramaturgia de Tennessee Williams despertó el interés de Broadway y en poco tiempo sus obras empezaron a representarse con gran éxito. Así lo demostraron las dos primeras de su producción, *El zoo de cristal* y *Un tranvía llamado deseo*, que, entre

otros galardones, obtuvieron el New York Drama Critic's Circle Award en 1945 y en 1947, respectivamente. Ambas propuestas, con familias desestructuradas, cuestiones sexuales y reflexiones sobre la sordidez del ser humano –además de presentar cuidadas puestas en escena-, atrajeron a productores y cineastas de Hollywood que demandaban la disolución del Código Hays. Desde un principio, el Actor's Studio estuvo vinculado a la obra del escritor, pues la sensibilidad e introspección de su método de interpretación resultaba muy adecuada para que sus estudiantes encarnaran la compleja personalidad de sus personajes, sobre todo, de los más jóvenes y atormentados. Por este motivo, el inicio de las carreras de Marlon Brando, Carroll Baker, Paul Newman, Geraldine Page o Warren Beatty está estrechamente ligado a los seres de ficción de Williams, ya que la mayoría los había interpretado antes en la citada escuela (Frome, 2001).

Tras la II Guerra Mundial, la industria del cine se enfrentó a una difícil situación debido a la crisis del sistema de estudios, el auge de la televisión y la Caza de Brujas del senador McCarthy (Barton Palmer, 1998). Este panorama supuso la búsqueda de nuevas fórmulas para captar a los espectadores, como la apuesta por los formatos panorámicos o los temas intimistas. Esta segunda tendencia, que profundizaba en la realidad del individuo, fue decisiva para establecer el nuevo camino que emprendió Hollywood en los años cincuenta. Estas películas –de factura sencilla-, solían abordar aspectos vitales y sexuales, y destacaban por la naturalidad de sus personajes, como sucedía en las obras de Williams. Directores como Kazan o Richard Brooks apoyaron el carácter novedoso de este tipo de cine para enfrentarse a un código de censura que limitaba su creatividad. Así lo reflejaron en algunas de sus adaptaciones del escritor: *Un tranvía llamado deseo* y *La gata sobre el tejado de zinc* (*Cat on a Hot Tin Roof*, 1958), respectivamente.

La producción cinematográfica de Williams se desarrolló principalmente entre 1950 y 1968, y durante este periodo el Código Hays experimentó un debilitamiento que hizo posible que los filmes mostraran temas prohibidos, como las relaciones interraciales, la drogadicción o la homosexualidad. En total, se estrenaron trece adaptaciones de textos del dramaturgo que presentaron una diversidad temática muy avanzada para la época. En este sentido, su producción se articula en torno a tres ejes: el miedo, el sexo y el *Old South* (Durán Manso, 2011). De esta manera, el drama que sufren sus personajes está relacionado con el horror que les producen la soledad y el fracaso, en el primer caso (Durán Manso, 2015); el deseo sexual, la represión del mismo o la no aceptación de la sexualidad, en el segundo; o la dicotomía entre el pasado perdido y el difícil presente,

en el último. En relación a éste, es necesario destacar que sus seres de ficción “parecen ser los perfectos descendientes de aquel grupo de aristócratas sureños que fueron incapaces de hacer el tránsito del viejo al nuevo Sur, no sólo porque no pudieran sino, lo que es más importante, por negarse a hacerlo” (Gómez García, 1988: 89).

Asimismo, se puede establecer una tipología de personajes williamsianos basada en cinco grupos: damas al límite, jóvenes atormentados, integrados en la vida, progenitores dominantes, y fugitivos y almas a la deriva. Las damas sureñas pertenecen al primero por su categoría social y su imposibilidad de supervivencia, aunque en algunos casos presentan también rasgos del cuarto y del quinto. Curiosamente, el autor apuesta por personajes femeninos, y no masculinos, para mostrar el espíritu perdido del *Old South*, debido a la influencia de su madre. Esto le permitió plasmar la belleza física, la estética elegante, los exquisitos modales, el orgullo de la estirpe y la inadaptación social de Edwina, en Amanda Wingfield y en Blanche DuBois, los dos máximos exponentes de esta categoría. Se trata de unos rasgos que estaban muy presentes en el universo sureño, así que estas damas encarnan los valores del propio espacio. Williams las construye basándose en su progenitora, y las presenta como las herederas de las plantaciones de las potentadas familias del *Old South*. Tras la Guerra de Secesión, se aferran a su pasado y espíritu cultivado, pero se encuentran perdidas en una nueva sociedad que no las entiende y a la que tampoco quieren entender. Son mujeres situadas entre la juventud y la madurez, de gran carisma y atractivo, pero de carácter muy vulnerable. A causa de su personalidad, suelen aparecer enfrentadas a otros personajes williamsianos, sobre todo pertenecientes a la categoría de integrados en la vida, y esto acentúa su fragilidad, como sucede en los dos casos que se analizan en el presente estudio.

3. LAS ADAPTACIONES DE *EL ZOO DE CRISTAL* Y DE *UN TRANVÍA LLAMADO DESEO*

La primera obra de Tennessee Williams que se llevó al cine correspondió a su primer gran éxito teatral: *El zoo de cristal*. Al igual que *Larga jornada hacia la noche*, de Eugene O'Neill, se trata de una *memory play*, es decir, un drama cargado de elementos autobiográficos en el que el autor evocaba su propia vida de adolescente en una ciudad que detestaba: Saint Louis. Con la intención de plasmar este sentimiento, el dramaturgo

creó a la matriarca del clan, Amanda Wingfield, a imagen y semejanza de su madre; a la tímida y discapacitada Laura para representar a su hermana; y, por último, al narrador de la historia, Tom, con los mismos temores y aspiraciones literarias que él tenía a esa edad. Además, también incidió en la idea de un padre ausente que marca el destino del resto de personajes. En cuanto a la ambientación, el espacio que diseñó para desarrollar la historia fue un maltrecho apartamento –tan incómodo para ellos como el que ocupó con su familia cuando se trasladaron desde Clarksdale-, y eligió como tiempo el año 1937, en plena depresión. Así, Williams compuso un marco ideal para que explotaran unos seres que son víctimas de unas circunstancias que no les han favorecido:

Tom nos recuerda al autor. Es el joven poeta que se siente atrapado en una existencia mediocre, conviviendo con una familia sin futuro y desempeñando un trabajo duro y monótono en una fábrica de zapatos. Laura Wingfield no se aleja mucho de Rose Williams, la hermana del dramaturgo. Nos ofrece múltiples detalles de su propia vida aún frescos en su memoria. No será la última vez que utilice su obra dramática para hacernos una confesión (Celada, 1998: 22).

Este drama obtuvo un gran éxito cuando se estrenó en el Civic Theatre de Chicago el 26 de diciembre de 1944, bajo la dirección de Margo Jones y de Eddie Dowling, y con Laurette Taylor, Julie Haydon, el propio Dowling y Anthony Ross, en los papeles de Amanda, Laura, Tom, y Jim O'Connor, respectivamente. Por ello, poco después, el 31 de marzo de 1945 se representó en el Playhouse Theatre de Broadway, donde su triunfo fue reconocido con varios premios. La adaptación filmica que en 1950 realizó Irving Rapper respetaba la esencia del original pero mutiló varios de sus planteamientos, como la incorporación de un final feliz que no gustó nada al autor (Williams, 2008). Aunque la década de los cincuenta supuso un cambio en las estructuras de Hollywood, el filme estuvo más próximo al clasicismo de los cuarenta, y esto afectó notablemente a la fidelidad con respecto al original. No obstante, contó con unos actores que consiguieron transmitir la complejidad de los personajes –Gertrude Lawrence, Jane Wyman, Arthur Kennedy y Kirk Douglas, en este orden-, y con una realización que destacó por la fotografía de Robert Burks, los decorados de Robert Haas y la música de Max Steiner, quien creó una melodía similar a la de las cajas de música para acompañar a la frágil Laura. A pesar de ello, no consiguió ningún galardón destacado.

Por su parte, la tensión emocional que desprende *Un tranvía llamado deseo* recoge muy bien la personalidad de un Williams ya adulto. Si en la anterior reflejaba los años

familiares en Saint Louis, aquí muestra su madurez personal mediante su visión sobre la vida, la sexualidad y el destino en el French Quarter, el barrio más emblemático de la decadente ciudad sureña donde era plenamente feliz: Nueva Orleans. Sobre estos ejes se hallan Blanche DuBois, Stanley Kowalski, Stella DuBois y Harold Mitchell, unos seres de ficción marcados por una acusada ambivalencia. El autor plasmó en los dos primeros varios aspectos de su compleja personalidad, pues el choque cultural entre la distinguida Blanche y el rudo Stanley estaba enraizado en su propio interior. Como ella, era culto, educado, sensible y de familia tradicional, pero también se sentía profundamente atraído por Stanley, es decir, por los aspectos más primarios del ser humano:

I have always felt everything he has written is autobiographical. I think there is as much of Blanche DuBois in his personality as there is Stanley Kowalski. I think he can be refined and sensitive like Blanche DuBois and I think Tennessee can be just as vulgar and gauche and insensitive as Stanley Kowalski, on occasion (Steen, 1969: 38-39).

La obra obtuvo un enorme éxito en su estreno, acaecido el 3 de diciembre de 1947 en el Ethel Barrymore Theatre de Nueva York, tras visitar ciudades como New Haven y Boston. Además, se mantuvo en cartel durante más de dos años, contó con un total de ochocientas cincuenta y cinco representaciones, y fue la primera de la dramaturgia americana en conseguir los tres premios principales: el Pulitzer, el New York Drama Critics' Circle Award y el Donaldson. Elia Kazan la dirigió en Broadway y en el cine, donde construyó una adaptación muy fiel al drama de Williams. En esta tarea influyeron los apropiados intérpretes –Vivien Leigh, Marlon Brando, Kim Hunter y Karl Malden–, la dramática fotografía de Harry Stradling, el arriesgado vestuario de Lucinda Ballard y la sensual música de Alex North, la primera en la historia inspirada únicamente en jazz, la esencia de Nueva Orleans. Con esta película, Hollywood permitió la entrada de temas de tipo sexual y psicológico, y posibilitó que el universo williamsiano tuviera un hueco en el cine. Además, a diferencia de la discreta acogida de *El zoo de cristal*, se convirtió en uno de los títulos más aclamados de su año. El filme reunió doce nominaciones a los Oscar, una cifra sorprendente debido a los numerosos problemas que tuvo con la censura para poder estrenarse. La Academia de Cine dejó a un lado su conservadurismo habitual y le concedió las estatuillas de Mejor Actriz, Mejor Actor Secundario, Mejor

Actriz Secundaria –para Leigh, Malden y Hunter, en este orden¹²-, y Mejor Dirección Artística en Blanco y Negro. El talento de Kazan fue el responsable de transformar una sobrecogedora obra de teatro en un clásico del séptimo arte.

4. LAS DAMAS AL LÍMITE EN EL *OLD SOUTH*

Este prototipo de personaje williamsiano va estrechamente ligado a uno de los ejes temáticos que articulan su producción: el *Old South*. A pesar de que las damas sureñas también están vinculadas a los otros dos grandes temas del autor, pues son víctimas del miedo y sufren problemas de carácter sexual, el elemento que determina su evolución en la actualidad es su pasado en el sur. Sin duda, la dicotomía entre el idílico mundo en el que vivían y el difícil presente en el que se hallan, las atormenta, y esta idea entronca con la propia personalidad de la madre de Williams, quien nunca se adaptó a su nueva vida en Saint Louis tras pasar su infancia y juventud en Mississippi:

El hecho de que su progenitora inculcara a sus hijos los valores tradicionales en los que ella había sido formada, permitió al dramaturgo ir más allá y comprender que el refugio en el pasado glorioso es una técnica perfecta para esconderse de la cruda realidad por temor a ella. Sin duda, esta reflexión es la que lo llevó a crear unos personajes que viven del pasado porque no pueden soportar la realidad del presente, y mucho menos plantearse un futuro en una nueva vida en la que estos valores ya no tienen lugar (Durán Manso, 2011: 44).

Con la mirada puesta en las plantaciones perdidas de Blue Mountain y Belle Rêve, Amanda Wingfield y Blanche DuBois intentan rehacer sus vidas en las populosas ciudades de Saint Louis y Nueva Orleans, respectivamente. Sin embargo, la visión de la realidad que concibe cada una será decisiva en la asimilación, y aceptación, del difícil camino que tienen por delante. Por ello, son fugitivas de sí mismas.

4.1. Amanda Wingfield: una víctima del *Old South*

¹² Vivien Leigh consiguió también el Premio de la Crítica de Nueva York a la Mejor Actriz y la Copa Volpi del Festival de Venecia. Kim Hunter fue premiada con el Globo de Oro como Actriz Secundaria.

La protagonista de *El zoo de cristal* está marcada por su pasado esplendoroso en un sur barrido por el viento del que ya sólo quedan cenizas. Ella sufre desde hace años el abandono de su marido y vive en un mísero piso de Saint Louis con sus dos hijos, Tom y Laura, en quienes plasma todo un universo de miedos, obsesiones y aspiraciones. La continua lucha interna que sufre entre lo que fue y lo que ahora es la tiene obsesionada, y recurre a la ilusión para poder soportar su terrible realidad.

A nivel iconográfico, este personaje tiene entre 45 y 50 años y su aspecto responde al esquema clásico de señora. Esta idea se refuerza con la estilizada apariencia que posee, sus exquisitos modales, la feminidad de sus ademanes, el saber estar que exhibe ante los desconocidos y su mirada altiva. Aunque la mayor parte del tiempo porta un austero vestuario que está en sintonía con la escasez de su nuevo estatus, este aire señorial se acentúa en las escenas exteriores y, especialmente, cuando evoca a su añorado sur. Así se produce al contar a sus hijos que de joven fue agasajada por diecisiete pretendientes en una opulenta fiesta, y durante la cena que prepara para Jim O'Connor, pues recupera un antiguo y pomposo vestido de cuando vivía en Blue Mountain –muy pasado de moda para la sociedad americana de los treinta-, que indica que, para ella, la distinción es un valor ligado al *Old South*. En cuanto a su forma de hablar, posee un tono de voz dulce y un discurso elaborado y locuaz que se vuelven violentos cada vez que discute. Amanda sufre una transformación en la escena final, cuando Laura supera sus traumas y recibe a un nuevo pretendiente, pues aparece con una vestimenta sencilla y se mantiene en segundo plano, de manera que le cede el protagonismo por primera vez.

Desde un punto de vista psicológico, la protagonista tiene un carácter fuerte que se refleja muy bien en la actitud manipuladora que muestra hacia sus hijos. No obstante, la obsesión que manifiesta por su pasado sureño en Blue Mountain –la plantación familiar perdida-, determina sus acciones y constituye el principal rasgo de su personalidad. Ella se siente muy orgullosa del universo al que pertenece, una sociedad en decadencia tras la Guerra de Secesión, en la que las jóvenes de familias aristocráticas eran pretendidas por chicos apuestos que heredarían las haciendas de sus padres. Aunque nació mucho después de este conflicto bélico, fue educada como una señorita del sur, pues era difícil resignarse a la idea de que nada sería como antes. Actualmente, vive en Saint Louis, una ciudad del medio oeste que odia, y a la que se trasladó con su marido para que después la abandonara. Este hecho la ha destrozado, pues cada día tiene que enfrentarse a la triste realidad del desamor y a la dura tarea de sacar adelante a Tom y a Laura. Además,

como no ha trabajado nunca, ni tampoco está cualificada para otra cosa que no sea cultivar la vida social, es su hijo quien mantiene a la familia gracias a su modesto sueldo de mozo de almacén en la Mid-Continental Shoe Company¹³. Así, pasa los días en casa y dirige el futuro de Laura, a la que matricula en la Rubican's Bussiness College para que aprenda mecanografía y pueda encontrar un empleo hasta que se case.

La felicidad que experimenta organizando las vidas de sus hijos marca el conflicto de sus relaciones con ellos, pues nunca tiene en cuenta si les gustan los planes que diseña. Ella está convencida de que solo serán felices si siguen las directrices que les marca, y sufre si no responden a sus expectativas, ya que considera que están despreciando los intereses de la familia. En el caso de Tom, cree que está demasiado pendiente en hacer realidad sus bohemias aspiraciones y que no se involucra lo suficiente en los asuntos familiares. El joven tiene como única evasión ir al cine cada noche pero ella cree que esta afición sólo sirve para alimentar sus ínfulas de soñador egoísta, como lo califica. A pesar de que ambos mantienen un vínculo cordial en el día a día, la reiterada necesidad de Amanda de controlarlo todo da lugar a frecuentes disputas entre ellos, y, además, pone de manifiesto la impotencia que siente al no poder dominarlo. Estas diferencias se agravan cuando Tom conoce sus planes para que Laura salga del aislamiento que sufre, pues el verdadero deseo de la dama sureña es que la chica encuentre un pretendiente de buena posición para casarse. La relación que mantiene con su hija es mucho menos tormentosa que la anterior debido a la gran influencia que ejerce sobre ella, a quien trata como si fuera una niña y llama cariñosamente *Honey*, un apelativo muy poco apropiado para una mujer de 23 años. Laura, que padece una timidez casi patológica a causa de su cojera, está totalmente dominada por su madre, quien desea que tenga el mismo éxito social que disfrutó en su juventud. Esta idea la perturba, y así se revela cuando el amigo de Tom, Jim O'Connor, el *gentleman caller*¹⁴, llega con él al apartamento:

Tom y Jim llaman a la puerta con insistencia porque ha comenzado a llover.

AMANDA: Laura, honey! Laura, the door! (Sale de la cocina)

LAURA: (Muy nerviosa) Mother, mother, you go to the door?

AMANDA: Where do you this moment lose your mind?

LAURA: (Suplicando) Please, mother, please, I can't! I'm sick (Laura va hacia el tocadiscos y pone música para relajarse porque se encuentra bastante mal. Tom y Jim vuelven a llamar)

¹³ Tennessee Williams también trabajó en una fábrica de zapatos cuando vivió en Saint Louis.

¹⁴ Así se denominaban a los pretendientes de las jóvenes sureñas de antes de la Guerra de Secesión.

AMANDA: (Habla alto para que la oigan) Just a second! (A Laura, tajante) Laura Wingfield, you march right to that the door. Laura, you heard me! Laura you doing that I tell you!

LAURA: (Susurrando y con resignación) Yes, mother. (Amanda vuelve a la cocina y ella abre).

TOM: Hi Laura. Hi, Laura, this is Jim. Jim this is my sister Laura.

JIM: (Muy sonriente) Oh! I didn't know that you had a sister. Pleased to meet you.

LAURA: (Sin ser capaz de mirarle a los ojos) Me too.

JIM: (Tiende la mano a Laura) I'm Okay! (le mira la mano) Your hand's cold, Laura.

LAURA: (Avergonzada) Yes, I've been playing the Victrola.

JIM: It must been playing classical music on it. You ought to play a little hot swing music to warm you up.

LAURA: (Muy nerviosa, apaga la música y se va a su habitación) Excuse me¹⁵.

Amanda logra que Laura acceda a su objetivo, lo que refleja el fuerte poder que tiene sobre ella¹⁶. Esta influencia se extiende también a Jim, con quien despliega su encanto personal para agradarlo e incitarlo a que se acerque a la chica, de manera que se puede afirmar que sabe utilizar sus dotes persuasivas. La protagonista posee un pensamiento muy conservador. Su felicidad reside en recuperar su estatus, y aunque esto la lleva a vivir en un continuo conflicto entre pasado y presente, asume el momento que le ha tocado vivir llevada por un sentido práctico: salir de la precariedad a través de sus hijos, sobre todo, mediante Laura. Aunque alega que el motivo de la operación es conseguir que la chica sea feliz, ésta no quiere que la subyugue más, pero es incapaz de decírselo. En cuanto a sus sentimientos, Amanda actúa movida por el amor y la unión familiar, pero lo que realmente le interesa es satisfacer su propio y egoísta bienestar.

Durante la película, va controlando todas las situaciones a su antojo, pero al final experimenta una sorprendente evolución cuando Jim lleva a casa a Laura tras bailar en el Paradise Dance Hall. Antes de despedirse, lo invita a que vuelva otro día, pero él le dice de forma natural que no sabe si podrá porque está comprometido con otra chica; una idea que la matriarca no contemplaba y que rompe definitivamente su plan. Por este motivo, se pone muy nerviosa y se enfrenta duramente a Tom al sentirse ultrajada, y éste decide abandonarla para siempre. No obstante, en la última escena aparece con la estabilidad emocional recuperada, pues Laura ha superado su timidez y está esperando la visita de un nuevo *gentleman caller*, algo que la llena de orgullo. Amanda pertenece a

15 Diálogo del minuto 01:00:44 al minuto 01: 02:05.

16 Laura sufre una crisis cuando descubre que el esperado *gentleman caller* no es otro que Jim O'Connor, de quien estuvo enamorada en el instituto, pero Amanda cree que se trata de una excusa para no recibir al invitado. Una vez puesto en marcha, la señora Wingfield no puede consentir que su plan falle.

una clase socioeconómica media-baja a pesar de que su pasado en Blue Montain estuvo caracterizado por un poder adquisitivo alto y un ambiente selecto a nivel social. Sin embargo, de esta época sólo conserva la educación, los modales y una posición cultural aceptable. Se trata de un personaje heterosexual que sufre el abandono de su marido pero que intenta plasmar en su hija la visión tan idealizada que tiene del amor.

4.2. Blanche DuBois: la decadencia de una estirpe

La protagonista de *Un tranvía llamado* es una de las últimas supervivientes de un sur casi extinguido. Ella está atormentada por la reciente pérdida de su idílica hacienda y el suicidio de su marido, y esta crisis emocional la conducen a una destrucción personal sin límites. Su último refugio para empezar de nuevo es Nueva Orleans, pero la imagen edulcorada y el mundo de entelequia que construye no consiguen eliminar un pasado que la aprisiona y que sólo le ofrecerá como salida la destrucción y la locura.

A nivel iconográfico, Blanche apenas tiene 30 años, pero vive obsesionada con su edad y no acepta el paso del tiempo. Posee una belleza muy distinguida, así que desde su primera escena –en la que aparece algo perdida en la estación de tren de Nueva Orleans-, se percibe que procede de un ámbito muy selecto. Como las demás mujeres de su clase, es coqueta, y esto se manifiesta en el buen tipo que mantiene y en el cuidado aspecto que siempre presenta, pues no concibe la vida sin estar impecable. A diferencia del resto de personajes femeninos, su vestuario es muy sofisticado –incluso en el ámbito doméstico-, y refleja que ha sido educada para ser admirada. Esta buena presencia física va acompañada de unos modales exquisitos y de una forma de hablar muy almibarada, e incluso artificial, que denotan su necesidad por querer cautivar a los demás. De todas formas, este agradable tono se torna agresivo y expresa odio ante los continuos ataques de su cuñado, Stanley Kowalski. Al final, su imagen sufre una transformación, pues abandona su elegante indumentaria por otra muy sobria para ingresar en el psiquiátrico, pero, sin embargo, mantiene la correcta compostura que la caracteriza.

Desde un punto de vista psicológico, Blanche sufre una gran inestabilidad emocional que tiene su origen en diversos hechos del pasado. Cuando era adolescente se enamoró de Allan Grey, un apuesto joven que encarnaba los valores del típico caballero sureño, pero, tras casarse con él, descubrió que era homosexual. Ella nunca superó este duro golpe, y aunque lo quería, le mostró su desprecio una noche que salieron a bailar, y él, a

los pocos minutos, se quitó la vida de un disparo. Sin duda, tiene un gran sentimiento de culpa por esta muerte, y desde entonces sólo ha podido calmar su soledad con el alcohol y teniendo encuentros sexuales con desconocidos; una conducta totalmente contraria a sus principios. Además, también se siente responsable de la pérdida de Belle Reve, pues tras la muerte de sus padres no pudo impedir que el banco se quedara con la casa y con la plantación por las deudas. La pérdida de su idílico hogar la llevó al cuestionado Hotel Pelicano de Auriol, de donde fue expulsada por su indecente conducta, al igual que le sucedió en el colegio donde trabajaba como maestra. Así, el apartamento de su hermana Stella en Nueva Orleans se convierte en su último reducto, pero desde su llegada se muestra altiva y distante con todos porque pertenecen a una clase social baja.

Blanche mantiene una excelente relación con Stella, pero no entiende cómo puede conformarse con una vida tan opuesta a los valores en los que fue educada. Por ello, intenta hacerle ver que su matrimonio con un ser tan vulgar como Stanley es una equivocación, y que aún está a tiempo de coger las riendas de su vida. Esta idea refuerza su conciencia de clase a pesar de estar arruinada. Para ella, Stanley representa todo lo que odia en un ser humano. Este personaje no tiene nada que ver con los caballeros que la pretendían, pero aunque siente por él un gran rechazo, le atrae su ruda masculinidad¹⁷. La relación entre ambos es muy destructiva, y los constantes intentos de Blanche para suavizar las tensiones son abortados por la agresividad de su cuñado, quien se convierte en su verdugo porque no aguanta ni sus aires de gran dama ni su pose elitista:

Stanley se está arreglando para salir con Stella. Cierra a patadas el cajón de la cómoda.

BLANCHE: (Con un tono amable) ¡Qué ruidoso eres! ¿Bajo qué signo naciste, Stanley?

STANLEY: (Se está poniendo a camisa y la mira extrañado) ¿Signo?

BLANCHE: Sí, bajo qué signo astrológico. Sin duda, naciste en Aries. Los nacidos en Aries son personas que les gusta mucho meter ruido. Disfrutan tirando cosas.

STELLA: Stanley nació cinco minutos después de la Navidad.

BLANCHE: (Como si fuera una revelación) ¡Capricornio! ¡El chivo! (Señala a Stanley).

Stella se ríe pero a Stanley no le hace ninguna gracia. Stella se va a vestir y los deja solos.

STANLEY: Oye, ¿conoces a uno que se llama Shaw?

BLANCHE: (Intenta disimular) Bueno, todo el mundo conoce a alguien que se llama Shaw.

¹⁷ Cuando se conocen, Stanley viene de jugar a los bolos y Blanche está en el apartamento. Él ha sudado mucho y se cambia de camiseta delante de ella. Este acto la turba por completo.

STANLEY: (Se coloca la camisa) Bueno, el Shaw este que yo te digo tiene la impresión de haberte conocido en Auriol, pero yo creo que debe de confundirte con otra persona porque la individua a la que se refiere la conoció en un hotel que se llama El Pelicano.

Blanche se pone nerviosa y humedece un pañuelo en perfume para refrescar su rostro

BLANCHE: (Se levanta) Pues, puedes estar seguro de que me confunde... con otra persona. El Hotel Pelicano no es un lugar donde quisiera que me vieran.

STANLEY: (Se pone la corbata) ¡Ah! ¿Conoces el tal hotel?

BLANCHE: Lo he visto y lo he olido.

STANLEY: ¿Habrás estado muy cerca para poder olerlo?

BLANCHE: El olor del perfume barato es muy penetrante.

STANLEY: (Coge el pañuelo de Blanche y lo huele) ¿El que usas tú es caro?

BLANCHE: Doce dólares la onza. Es sólo un dato por si lo recuerdas el día de mi cumpleaños.

Se escucha un trueno. Stanley la intimida con la mirada.

STANLEY: (Con ironía) Sí, seguramente te confunde con otra mujer pero como va y viene a Auriol muy a menudo, le será fácil comprobar que está equivocado.

Blanche aguanta la sonrisa como puede pero parece que está a punto de derrumbarse¹⁸.

Por otra parte, se fija en el galante, educado y sensible Mitch –uno de los amigos de Stanley-, al que conquista con su elegancia. Este joven representa su última esperanza para llevar una vida respetable – algo que él ignora en un principio porque desconoce su pasado-, e inician una relación sentimental. Además, en las citas destaca continuamente su decencia, un valor que desea proyectar en él para limpiar su propio ser pero que no se corresponde con la realidad. El pensamiento de esta dama sureña es muy conservador e idealista porque concibe la felicidad, únicamente, al lado de un hombre cabal que la merezca. Como apunta Kazan, “her problem has to do with her tradition. Her notion of what a woman should be. She is stuck with this ideal. It is her. It is her ego” (Ciment, 1988: 172). Asimismo, articula su vida en torno a los sentimientos y esto la tortura, pues su férrea disciplina entra en conflicto con sus más profundos deseos. Por ello, cuando está nerviosa le vienen a la mente los acordes de la polca *La Varsovia* seguida de un disparo, la misma música que tocaba la orquesta cuando Allan falleció.

Ella sufre una drástica evolución psicológica cuando Kowalski la desenmascara, y se queda destrozada al ver cómo los intentos por preservar su honor han sido en vano. Cuando parecía alcanzar su sueño, Mitch la rechaza porque Stanley le cuenta su pasado, una verdad que le ocultó, no con la intención de atraparle con mentiras, sino por temor a un rechazo que le impediría ser feliz. A este respecto, Kazan explica que “she is caught

¹⁸ Diálogo del minuto 0:50:00 al minuto 0:51:40

in a fatal inner contradiction, but in another society, she would work. In Stanley's society, no!" (Ciment, 1988: 176). Así, este abandono la lleva a un estado de confusión entre realidad y ficción que, tras ser violada por Stanley, la conduce irremediabilmente a la locura. En cuanto al aspecto sociológico, pertenece a una clase social y cultural alta por la educación recibida y la familia a la que pertenece, pero a nivel económico está en la ruina: "ella tiene miedo de ver la realidad y darse cuenta de que el ambiente en que se crió ya no existe y que aquellos a los que repugnaba, los obreros e inmigrantes, ahora están mezclados con los de su clase" (Durán Manso, 2011: 42). En lo que respecta al ámbito sexual, se trata de un personaje heterosexual que cae en la ninfomanía a causa de la trágica muerte de su esposo, y esta conducta inmoral la desequilibra.

5. REFLEXIONES FINALES

La riqueza psicológica de los personajes de Tennessee Williams refleja la tendencia de este dramaturgo por plasmar en ellos rasgos de su propia personalidad y de la de sus familiares más próximos, y tocar temas complejos. Estos aspectos se convirtieron en sus señas de identidad y contribuyeron a que sus exitosas obras contaran con respectivas versiones cinematográficas. En muchos casos, la ninfomanía, la homosexualidad o el deseo sexual, se abordaron de forma abierta por primera vez en Hollywood a través de sus adaptaciones, y esto indica su relevancia en la industria cinematográfica. Asimismo, la creación de las damas del sur fue uno de sus mayores aciertos, pues nunca antes un escritor había abordado este tipo de personaje desde un punto de vista tan complejo. A pesar de que se trataba de un prototipo muy presente en la literatura y el cine de Estados Unidos, debido al interés por indagar en el *Old South* y mostrar la vida de sus habitantes – una tendencia que tuvo su máximo exponente con la novela de Margareth Mitchell *Lo que el viento se llevó*-, no es hasta la irrupción de Williams en los cuarenta cuando se profundiza en las debilidades y el extinto estilo de vida de los sureños.

El zoo de cristal es la obra más autobiográfica del autor. Muchos son los aspectos de su vida que aparecen en el filme, como el profundo afecto que se profesan Tom y Laura, el mismo que sentían él y su hermana; la ausencia de la figura paterna, pues, de forma figurada, su padre nunca estuvo presente en su trayectoria; o la altivez de Amanda sobre

la sociedad de Saint Louis, una cualidad que compartía Edwina. Como los Williams, los personajes intentan convivir, pero necesitan escapar del sórdido mundo en el que están atrapados, bien de forma física, como hizo el progenitor, o a través de la imaginación. Por su parte, *Un tranvía llamado deseo* muestra el conflicto existente entre un sur que se aferra a sus valores tradicionales y la mentalidad impuesta del norte. En este marco, los personajes sureños se ubican en torno a dos posturas: la nostalgia por un esplendor que nunca volverá, como le sucede a Blanche, y, en menor medida, la creencia de que en el futuro está la única salida, postura que asume Stella. Estos enfoques se completan con el de los inmigrantes, que, como no tenían nada, consideran plena su precaria vida, ya que su pasado era peor que el presente que viven, como le ocurre a Stanley. De esta manera, la tensión entre ellos los conduce al peor de los abismos: la intolerancia.

Quizá por origen griego, la tragedia suele estar muy representada por mujeres, y en estos títulos williamsianos sus protagonistas están al límite. Para recrear la decadente atmósfera sureña, el autor se inclinó por damas muy cultivadas que, lejos de admitir los cambios, viven ancladas en un mundo pasado de ilusión. Así, siguen actuando como las señoras para las que fueron educadas por sus niñeras negras, a pesar de que en el nuevo mundo en el que viven esta actitud es despreciada. Por este motivo, se trata de un tipo de personaje que está condenado a la infelicidad, e incluso a la aniquilación, debido al paralelismo que existe entre su personalidad y el universo perdido del *Old South*.

6. REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

Barton Palmer, R, “Hollywood in crisis: Tennessee Williams and the evolution of the adult film”, en Roudané, Matthew C. (ed.), *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 204-231.

Casetti, F. & Di Chio, F., *Cómo analizar un film*, Barcelona, Ediciones Paidós, 2007.

Celada, A. R., *Textos sobre teatro norteamericano (III). Tennessee Williams*, Universidad de León, 1998.

Ciment, M., *Elia Kazan. An American Odissey*, London, Bloomsbury Publishing, 1988.

- Devlin, A. J. y Tischler, N. M., *The Selected Letters of Tennessee Williams. Volume II. 1945-1957*, New York, New Directions Publishing Corporation, 2004.
- Durán Manso, V., “El horror psicológico en Tennessee Williams: el tormento de sus personajes en el cine”, *Cauce. Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, 38 (2015), pp. 71-88.
- Durán Manso, V., “La complejidad psicológica de los personajes de Tennessee Williams”, *Frame*, 7 (2011), pp. 38-76.
- Feldman, C. K. & Wald, J. (productores) & Rapper, I. (director), *El zoo de cristal* [cinta cinematográfica], Estados Unidos, Warner Bros. Pictures, 1950.
- Feldman, C. K. (productor), & Kazan, E. (director), *Un tranvía llamado deseo* [cinta cinematográfica], Estados Unidos, Warner Bros. Pictures, 1951.
- Frome, S., *The Actors Studio. A History*, Jefferson and London, Mcfarland & Company, Inc., Publishers, 2001.
- Gómez García, A., *Mito y realidad en la obra dramática de Tennessee Williams*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1988.
- Holditch, K. & Freeman Leavitt, R., *Tennessee Williams and the South*, Jackson, University Press of Mississippi, 2010.
- Steen, M., *A Look at Tennessee Williams*, New York, Hawthorn Books, 1969.
- Williams, T., *Memorias*, Barcelona, Ediciones B para Bruguera, 2008.

CLAUDIA PIÑEIRO: TRA *NOVELA NEGRA* E CRITICA SOCIALE

Laura Mariateresa Durante
Università Federico II di Napoli (Italia)

1. INTRODUZIONE

Negli ultimi decenni gli scrittori tanto in lingua castigliana come in italiano, che probabilmente possono vantare maggior esito sono quelli di romanzi iscritti nell'ambito del poliziesco, in italiano più spesso chiamato romanzo giallo o noir. Tra i numerosi autori viene inclusa l'argentina Claudia Piñeiro che in Italia ha raggiunto un successo, pari o superiore a quello in Argentina e in Spagna. L'analisi dei romanzi dell'autrice che qui ci accingiamo ad affrontare parte da un quesito solo apparentemente banale che risulta utile comprendere la scrittura di Claudia Piñeiro. I romanzi di Piñeiro sono da includere nel canone del poliziesco? Per quale ragione? Questa domanda si rende, a nostro giudizio, necessaria, considerata la vastità e varietà del genere poliziesco che viene declinato anche secondo la prospettiva storica e geografica dell'autore e, naturalmente, la sua intenzione. Come si diceva, questa domanda è utile per approfondire l'analisi della scrittura della nostra autrice: per studiare le componenti basilari, sottolineare le caratteristiche di appartenenza al genere. Inoltre, sempre con l'obiettivo di raggiungere una maggior chiarezza per quanto riguarda la scrittura di Piñeiro, ne vaglieremo le peculiarità che la allontanano dal giallo vero e proprio e ne esaltano le specificità. Naturalmente, al momento di enucleare le caratteristiche che fanno un testo letterario appartenente a un determinato canone, risulta imprescindibile delimitare i confini di tale genere. Ciò risulta quanto mai arduo se si tratta di un genere qual è quello che, con una molteplicità di denominazioni e sfumature, connesse al Paese di origine e alle particolarità e all'evoluzione, viene chiamato poliziesco, giallo, noir, thriller, *novela negra* etc. Il nostro approfondimento intorno alla narrativa di Claudia Piñeiro risulta arricchito ma altrettanto rallentato da una ricca, anche se utilissima, bibliografia che si focalizza sul canone letterario del poliziesco. Prima di addentrarci in un tema tanto spinoso –un vero ginepraio- risulta necessario spendere alcune linee per introdurre l'autrice argentina.

Claudia Piñeiro (Buenos Aires, 1960), nonostante il desiderio di studiare sociologia, testimoniato in numerose interviste, a causa della chiusura della Facoltà da parte della dittatura di Videla (1976-1981) si laurea in Economia. Dopo aver lavorato per anni

come contabile, dal 1991 circa, ossia dopo essere arrivata finalista in un concorso per letteratura erotica –*la sonrisa vertical* della casa editrice Tusquets- decide di dedicarsi alla scrittura. Da allora, oltre al racconto erotico tuttora inedito¹⁹, che ne ha segnato la carriera di autrice, ha scritto drammi²⁰, racconti per ragazzi²¹, un romanzo storico²², alcune sceneggiature per la televisione argentina, un testo che si può definire autobiografico²³ e numerosi romanzi che sono oggetto del presente lavoro. Ha inoltre goduto del riconoscimento di numerosi premi²⁴ di cui alcuni estremamente prestigiosi come il premio Sor Inés de la Cruz nel 2010 per *Las grietas de Jara*. In questo luogo prenderemo in esame i romanzi che vengono riuniti sotto la categoria di “novela policial” e che abbracciano un ventaglio di anni che va dal 2005, anno della pubblicazione di *Tuya*, che verrà stampato inizialmente dalla casa editrice Colihue e solo nel 2008 apparirà nella collana di Alfaguara, fino al 2015, in cui viene pubblicato *Una suerte pequeña*, ad oggi l’ultimo romanzo.

Nel giro di dieci anni, tra il breve e incisivo *Tuya* e l’alrettanto coinciso *Una suerte pequeña*, Piñeiro pubblica *Las viudas de los jueves* (2005), *Elena sabe* (2006), *Las grietas de Jara* (2009) e *Betibú* (2011). Per il nostro approfondimento ci soffermeremo su questi sei romanzi. Le opere narrative, escludendo l’autobiografico *Un comunista en calzoncillos* e l’ibrido *Una suerte pequeña*, di cui si dirà più avanti, sono spesso definite “novela policial”, com’è d’uso in America Latina, ovvero *novela policiaca*, nonostante siano lontani del romanzo poliziesco classico di tipo anglosassone. In quale modo, i romanzi dell’argentina si possono inscrivere, se si possono iscrivere, in un canone

19 *El secreto de las rubias*, inedita, 1991.

20 *Cuánto vale una heladera*, 2004; *Un mismo árbol verde*, 2006; *Verona*, 2007; *Morite, gordo*, 2008; *Tres viejas plumas*, 2009.

21 *Serafín, el escritor y la bruja*, Edebé, 2000 (letteratura per bambini); *Un ladrón entre nosotros*, Norma, 2004 (letteratura per ragazzi).

22 *El fantasma de las invasiones inglesas*, Norma, 2010.

23 *Un comunista en calzoncillos*, Alfaguara, 2013.

24 Oltre a essere Finalista del Premio *La Sonrisa Vertical* nel 1991 (Tusquets Editores) con *El secreto de las rubias* Claudia Piñeiro ha ottenuto il Premio Pléyade 1992 per il miglior articolo giornalistico pubblicato dell’anno su riviste femminili; è stata selezionata nel Concorso della casa editrice Edebé di Barcelona con l’opera per bambini *Serafín, el escritor y la bruja*; è stata Finalista del Premio Planeta Argentina 2003 con il romanzo *Tuya*; Premio Latinoamericano de Literatura Infantil y Juvenil 2005 (Gruppo Editoriale Norma e *Fundación para el Fomento de la Lectura*, Fundalectura, Colombia) per *Un ladrón entre nosotros*. Nel 2005 ha ottenuto il Premio Clarín de Novela per *Las viudas de los jueves*; Mezione nel Concorso “Emilia de teatro de Humor de Hueney”, Zapala; ha avuto il Premio ACE 2007 alla migliore opera di autore nazionale per *Un mismo árbol verde*. Nel 2010 è stata premiata con il Premio LiBeraturpreis per il romanzo *Elena sabe* e con il prestigioso Premio Sor Juana Inés de la Cruz per *Las grietas de Jara*.

letterario riconosciuto come poliziesco? All'affrontare il tema del canone risulta doveroso definirlo con una certa chiarezza e, per quanto attiene il poliziesco, emerge come si era detto inizialmente, anche la necessità di nominarlo in maniera aderente all'oggetto. Inoltre, in questo dibattito, si affaccia la controversia sull'alta e la bassa letteratura, sulla letteratura popolare, sulla paraletteratura in cui il romanzo giallo è stato spesso incluso, suo malgrado. Per provare a spianare il terreno su tematiche tanto ardue che nondimeno crediamo riescano a condurci a un'adeguata definizione del canone, non possiamo che ripercorrere in maniera schematica la storia del poliziesco con gli strumenti che alcuni tra i maggiori critici –tra questi numerosi sono gli scrittori- ci hanno offerto.

2. IL CANONE DEL POLIZIESCO

Sull'argomento in questione i saggi sono innumerevoli tanto in lingua castigliana come in italiano e nascono, per quanto riguarda l'Italia, soprattutto dopo la II guerra mondiale, dagli anni '50 in poi. In Spagna, invece, la letteratura poliziesca e quella critica crescono considerevolmente verso la fine della dittatura e si inseriscono molto bene nel clima della Transizione. Tuttavia i primi veri saggi intorno al poliziesco nascono in inglese in ragione del fatto che i primi racconti universalmente riconosciuti come fondanti il genere sono quelli di Edgar Allan Poe. Nonostante la quasi totalità dei critici considerino *Edipo re* di Sofocle, *Hamlet*, *Delitto e castigo*, le prime opere in cui si affaccia l'argomento che avrà il poliziesco, Poe è ritenuto il suo fondatore con la creazione di Auguste Dupin, protagonista di *The murders in the rue Morgue* (1841), *The mystery of Marie Rogêt* (1842) e *The purloined letter* (1845). Poco dopo però in Francia Emile Gaboriau ricorrerà alla struttura del poliziesco con il ciclo di Monsieur Lecoq – dal 1863 al 1873. In Inghilterra, in cambio, il testimone viene raccolto da Wilkie Collins con la pubblicazione di *The women in white* (1859) e *The Moonstone* (1868). Ma Auguste Dupin di Poe è considerato solo il predecessore del ben più noto Sherlock Holmes creato da Sir Arthur Conan Doyle nel romanzo *A Study in Scarlet* del 1887. Questi sono peraltro solo i primi passi fatti dal genere poliziesco in cui se ne forgia la struttura. Struttura a cui fanno riferimento, in maniera più o meno ortodossa, numerosissimi autori. Spesso sono gli stessi autori di gialli coloro che al genere dedicano studi. L'inglese Richard Austin Freeman, autore di romanzi pubblicati tra il

1907 e il 1942, nel 1924 prova a sintetizzare il meccanismo di base del poliziesco come segue:

L'intreccio del romanzo poliziesco è un vero e proprio ragionamento logico sviuppato in forma di romanzo. Ma si tratta di una forma particolare di ragionamento. Una volta che il problema è stato posto, gli elementi per la soluzione non sono messi chiaramente in mostra ma dislocati in una successione deliberatamente disordinata, tale da nascondere i loro nessi; è compito del lettore raccogliere i dati, riordinarli nella loro concatenazione logica e controllarne le implicazioni nel caso che la soluzione diventi improvvisamente scontata. E così la struttura del romanzo attraversa quattro fasi: 1) enunciazione del problema; 2) presentazione dei dati essenziali per trovare la soluzione ('indizi'); 3) la scoperta, vale a dire: lo sviluppo dell'inchiesta e la dichiarazione della soluzione da parte del detective; 4) la dimostrazione dichiarata attraverso prove. / 1.L'enigma di solito è imperniato su un delitto, non perché il delitto sia un soggetto attraente, ma perché costituisce l'occasione più naturale per il tipo di indagine richiesta. Per la stessa ragione di convenienza il delitto contro le persone è preferibile al delitto contro la proprietà; e l'assassinio (consumato, tentato o sospettato) è di solito il più idoneo di tutti i reati. (Freeman,1980: 20)

Per quanto possa apparire fin troppo esemplificata, questo tipo di schematizzazione risulta alla fine la struttura portante del poliziesco classico che sarà in auge fino alla fine degli anni '20 e la decade dei '30 quando il filone del poliziesco alla Sherlock Holmes, in cui il detective scopre il delitto e il colpevole con l'aiuto di un'intelligenza fuori dal comune, lascia la ribalta a un poliziesco che rispecchia maggiormente i tempi in cui sorge: il sottogenere detto *hard-boiled* che ha i suoi natali negli Stati Uniti. Questo tipo di romanzo, che nasce in tutt'altro clima rispetto al classico giallo anglosassone ,in certo senso mantiene in piedi gli elementi del poliziesco, enucleati da Freeman, ma sposta l'investigazione del delitto a un fatto marginale rispetto alla centralità che le veniva accordata dal classico del XIX secolo. Nel *hard-boiled* statunitense grande rilevanza ottiene, in cambio, lo scenario in cui il delitto si svolge. Se ne evince un maggior sensazionalismo che mette l'accento sul fatto di sangue, l'orrore, il delitto, la delinquenza, la società in cui il crimine nasce. Da qui la naturale discesa del romanzo poliziesco nella letteratura popolare o paraletteratura. Inoltre il detective di questo nuovo genere di poliziesco perde molte delle sue capacità straordinarie, della sua logica tagliente, del suo essere al di sopra del Dottor Watson, del suo fare anafettivo e spesso misogino. Marlowe, la creatura di Raymond Chandler, nata nel 1939 non solo risulta fin troppo invischiato nell'ambiente malavitoso in cui si muove ma denuncia la vulnerabilità di fronte ai vizi e al fascino femminile. Ciò lo rende un eroe estremamente umano, amato dai lettori, e il capostipite di un nuovo tipo di protagonista del poliziesco e rappresenta soprattutto la possibilità di dare nuova vita al genere. E' pur vero che fino ad allora, nelle vesti dell'investigatore si erano trovati preti cattolici, vecchie zitelle

inglesi e buffi investigatori belga ma tutti o quasi, sotto l'apparente normalità, nascondevano un'intelligenza non comune, un acuto spirito di osservazione e agivano fuori dall'ambiente corrotto. Il poliziesco americano degli anni '30-'40 riporta il delitto nel suo habitat di preferenza: la città. Perché, come ha scritto Chesterton:

il romanzo di avventure poliziesche mette in evidenza, in un certo senso, che proprio la civiltà è il più straordinario dei travimenti e la più fantastica delle rivolte. [...] Vuole ricordarci che viviamo in un campo di battaglia, in guerra con un mondo in disordine, e che i criminali, figli del caos, non sono niente altro che traditori dentro la cerchia delle nostre mura. [...] Il romanzo poliziesco è dunque il romanzo stesso dell'uomo. (Chesterton, 1980: 13)

Il sottogenere hard-boiled, innesca, quindi, all'interno del poliziesco classico alcuni elementi che possiamo sintetizzare in tre punti: 1) la centralità dello scenario della metropoli in cui si svolge il fatto delittuoso (così come appuntato sopra da Chesterton); 2) la vulnerabilità del detective che perde la sua straordinarietà, diventa umano e si immerge nell'ambiente delinquenziale 3) l'implemento della descrizione dell'ambiente in cui si svolge il delitto (città, quartieri, delinquenza) e soprattutto della descrizione dei personaggi con la psicologia che li contraddistingue. E su questo ultimo punto non possiamo esimerci dal ricordare che quasi contemporaneo del romanzo statunitense è il romanzo giallo di George Simenon pubblicato per la prima volta nel 1931. Un romanzo, quello che ha Maigret per protagonista, in cui la città, l'ambiente della piccola delinquenza, la psicologia, i vizi, le abitudini delle vittime e dei colpevoli vengono ritratti in maniera memorabile tanto da renderlo un classico.

Tornando al nostro itinerario nell'intricato mondo del poliziesco, possiamo appuntare che se, in un saggio scritto negli anni trenta, Brecht, guardando al poliziesco classico, sosteneva: "Il romanzo poliziesco [...] ha come argomento il pensiero logico ed esige che il lettore ragioni logicamente." (Brecht, 1980: 53) già nel 1941 Roger Caillois, citando alcuni dei protagonisti del poliziesco americano, vedeva la questione in maniera distinta.

Il romanzo poliziesco cessa di essere un gioco dello spirito, indipendente da ogni fattore concreto. Ridiventa un romanzo, vale a dire uno specchio delle reazioni dell'uomo in seno alla collettività in cui la sua esistenza è inserita. Non si ha più a che fare con un cervello, insensibile e idealista, ma con un eroe per il quale è possibile provare della simpatia e di cui si condividono le sofferenze e le speranze. E il racconto è poliziesco soltanto perché c'è la polizia a questo mondo. (Caillois, 1980: 102)

E' evidente, quindi, come il genere, dalla crisi del 1929, risulta estremamente mutato dal sorgere del noir americano e, a maggior ragione, a causa del nascere del cinema, che

trae materia abbondante dai romanzi di Chandler ed Hammett. Il risultato sono pellicole riconosciute come classiche che, a loro volta, influiranno sulla letteratura poliziesca talvolta direttamente, talvolta in maniera più obliqua com'è testimoniato da diversi autori di polizieschi²⁵ e come riteniamo essere per Claudia Piñeiro, come vedremo.

Certamente il poliziesco che nasce in Italia durante il periodo della ricostruzione postbellica e, in Spagna, negli anni '60 è frutto dell'intersecarsi del romanzo fair play inglese e della fascinazione per il romanzo nero americano ma è soprattutto figlio della letteratura verista in Italia e *costumbrista* in Spagna. I polizieschi "originali" che, non a caso sorgono, in Italia, dopo pesanti anni di dittatura e guerra e, in Spagna, sul finire della longeva dittatura franchista, sono portatori di un contenuto di critica sociale che li rende, come ben scrive Vázquez de Parga, "instrumentos testimoniales". E' palese, e l'abbiamo accennato sopra, che il poliziesco americano, al nascere in un periodo di crisi, dalle mani di autori impegnati politicamente come Hammett, non era nato "innocente". Era cioè uno strumento ben mascherato di critica alla società americana. Questo aspetto non passa inosservato agli autori successivi e viene perfettamente assimilato nella letteratura spagnola²⁶, che necessita di un romanzo che, pur raccontando la cupa realtà quotidiana, possa far passare inosservato il contenuto critico. Il poliziesco con la sua peculiarità di letteratura di consumo e di distrazione riesce in questo.

La novela negra ha obtenido mayor desarrollo [...]. Un desarrollo a la vez continuista y renovador, cuyo mayor mérito –fundamento de su actual validez– radica en haber sabido adaptarse a las circunstancias y a la problemática social de cada momento, compenetrándose con la realidad y a menudo comprometiéndose con ella. (Vázquez De Parga, 1987:20)

Anche Andreu Martín, noto autore di noir, è concorde a sottolineare l'impegno che traspare nei polizieschi:

Excelente palestra para expresar ideología, puesto que hablamos de policía, de fenómenos sociales, de cómo se reprime, de cómo se roba, de cómo se corrige, de cómo se mata y de cómo se muere. Excelente palestra para manifestar los estados anímicos, puesto que describimos crímenes y de los crímenes siempre se generan situaciones límites. Excelente palestra para la descripción del entorno, dado que una de las características de la novela negra es su ambientación en el ahora y aquí urbanos. (Martín, 1987: 27)

25 Juan Madrid in un interessante articolo ricorda l'importanza che il cinema ha rivestito nella sua formazione: "Debo mucho al cine. No fueron inútiles aquellas largas sesiones continuas que mi hermano Carlos y yo nos bebíamos en nuestra infancia". Madrid, J., "Me gusta escribir novelas", *El Urogallo*, 9-10 (1987), pp. 28-29.

26 Un ampio discorso dovrebbe essere dedicato al poliziesco in Argentina anche se qui non abbiamo lo spazio necessario. Ricordiamo tra i suoi cultori lo stesso Borges.

Occhio critico verso la quotidianità, la politica, il potere in qualunque tempo, il poliziesco dal secolo scorso ad oggi ha goduto di un autentico boom, ha dato vita a saghe amatissime, ha offerto materia per il cinema e ha illuminato le zone oscure della realtà. Con la scusa del delitto, si è fatto tramite di zone sconosciute e dimenticate del quotidiano. Dopo questa breve e già prolissa incursione nella storia del genere che solo per sintesi denomineremo poliziesco, risulterà povera la sintesi offerta dal Rae che pure coglie nel segno nel definire l'aggettivo *policiaco*: “Dicho de una obra literaria o cinematográfica: Que tiene por tema la búsqueda del culpable de un delito”. (Rae) Nonostante questo, pur spogliando il poliziesco dalla sua razionalità classica, dal fatto che possa o no avere a che fare realmente con la polizia, resta ancorato, forse come unico elemento essenziale, al delitto e alla ricerca di un colpevole. E' davvero questo il parametro per entrare a pieno titolo nel genere letterario del poliziesco? Probabilmente, considerate le innumerevoli varianti che abbiamo riassunto rapidamente qui, sì. Resta dunque il nostro quesito iniziale: possiamo inserire i romanzi di Claudia Piñeiro nell'ambito del canone della letteratura poliziesca?

3. CLAUDIA PIÑEIRO: UN ITINERARIO NELLE OPERE

Fin dal primo breve romanzo, *Tuya* del 2005 l'ingrediente dell'omicidio, talvolta del pluriomicidio –come in *Tuya*, *Las viudas de los jueves* (2005) e *Bettibú* (2011)-, risulta il tema cardine nei romanzi di Claudia Piñeiro. Lo stesso accade in un romanzo tanto particolare e, in parte sgradevole, com'è *Elena sabe* (2006) e nell'ultimo del 2015, *Una suerte pequeña*, in cui l'omicidio non è veramente un omicidio e la colpevole è colpevole solo in parte, nonostante sia schiacciata dal senso di colpa. Ma è indubbiamente la ricerca di verità, l'elemento in cui Piñeiro pone l'accento. La ricerca di verità in cui tutte le protagoniste –i personaggi principali dell'argentina sono sempre femminili tranne che in *Las grietas de Jara-* sono coinvolte direttamente. Una ricerca di verità che si sviluppa gradualmente attraverso il romanzo e che non sempre coincide con la verità sul crimine. In *Tuya* che altro non è, almeno inizialmente, che la storia di un tradimento scoperto dalla protagonista fin dalla prima linea:

Para aquel entonces hacía más de un mes que Ernesto no me hacía el amor. O quizá dos meses. No sé. No era que a mí me importara demasiado. Yo llego a la noche muy cansada. Parece que no, pero las tareas de la casa, cuando una quiere tener todo perfecto, te agotan. Si por mí fuera, apoyo la cabeza en la almohada y me quedo dormida ahí mismo. Pero una sabe que si el marido no la busca en tanto tiempo, no sé, se dicen tantas cosas. Yo pensé, lo tendría que hablar

con Ernesto, preguntarle si le pasaba algo. Y casi lo hago. Pero después me dije, ¿y si me pasa como a mi mamá que por preguntar le salió el tiro por la culata? Porque ella lo veía medio raro a papá y un día fue y le preguntó: "¿Te pasa algo, Roberto?". Y él le dijo: "¡Sí, me pasa que no te soporto más!". Ahí mismo se fue dando un portazo y no lo volvimos a ver. Pobre mi mamá. [...]Y entonces me dije: "Yo no voy a andar preguntando, si tengo dos ojos para ver, y una cabeza para pensar". Y lo que veía era que teníamos una familia bárbara, una hija a punto de terminar la secundaria, una casa que más de uno envidiaría. (Piñeiro, 2005:9)

In poche righe Piñeiro ci offre: 1) un crimine o quello che sembra il crimine ossia un possibile tradimento del marito che la voce narrante vive come un reato perché danneggia la sua famiglia –naturalmente è indispensabile entrare nella psicologia di Inés, il personaggio che, l'autrice ritrae magistralmente; 2) la ricerca della verità, l'indagine ironicamente poliziesca che Inés intavola per verificare se Ernesto, il marito, la sta tradendo e se ciò possa danneggiarla sottraendole quanto possiede e la rende invidiabile: un marito dirigente, una famiglia, una casa borghese. In queste poche righe scopriamo, altresì, che Inés è una casalinga perfezionista che appartiene alla classe media argentina, che è fortemente influenzata dalla madre e dalla storia familiare dalla quale non si è mai resa indipendente e, infine, che il tradimento la preoccupa solo se la relazione può minacciare ciò che possiede appunto. Solo più avanti si scoprirà che il crimine non è soltanto il tradimento ma l'omicidio che scatenerà gli avvenimenti. Gli argomenti che l'autrice argentina mette, dunque, in gioco sono essenzialmente i tre del poliziesco: 1) il crimine 2) la ricerca della verità; e in ultimo un tema essenziale che in realtà all'autrice preme più del crimine stesso, come vedremo, ossia 3) entrare nella situazione della classe medio-alta argentina per evidenziarne le pecche, i meccanismi viziati, la doppia morale su cui si regge la società. In sintesi è la critica sociale che in *Tuya* entra fin dall'incipit e che via via che la storia si sviluppa diviene esplosiva così come esplosiva e drammatica è la situazione che la protagonista si trova a fronteggiare e che ne denuncia la lucida follia. Inés da –apparentemente- pacifica, apatica e ignorante casalinga diviene in maniera lenta ma inesorabile la complice di un assassinio che astutamente prova a nascondere per proteggere il marito considerato troppo inetto per sfuggire alla giustizia, in seguito, delatrice dello stesso e, in ultimo, fredda assassina per incastrare il traditore tradito. Si tratta di una vera escalation di crimine, con un ritmo calzante, una suspense, come non si ripeterà in altri romanzi. I tre temi centrali si consolidano nelle successive pubblicazioni. *Las viudas de los jueves* (2005) che ha reso celebre l'autrice fuori dai confini argentini, pur impiegando un flashback estremamente indovinato ai fini del racconto e mettendo in scena solo nelle ultime pagine il crimine, si basa sugli stessi elementi proponendo però un differente ordine di presentazione. Il tema

centrale qui è l'esibizione dell'alta borghesia argentina che, sfuggita al pericolo delle città, ricrea nei *country*, quartieri residenziali chiusi, costruiti fuori dalle zone urbane, che offrono una serie di servizi come scuole, collegi, campi sportivi e polizia privata: un microcosmo solo apparentemente ideale. Piccoli Eden, studiati da architetti, il cui accesso è proibito a chi non sia o proprietario di una casa o direttamente invitato e dove, coloro che non appartengono a tali categorie, devono essere perquisiti perché rappresentano un pericolo per i residenti. Il crimine riesce a entrare anche in questo paradiso apparente che nel corso della narrazione sembra non essere neppure sfiorato dal suicidio di uno degli abitanti, dalle crisi economiche, dal crollo della borsa, dai licenziamenti che cominciano a moltiplicarsi anche tra i facoltosi residenti. Ne *Las viudas de los jueves* Piñeiro che semina un indizio già nel titolo del romanzo –quelle che ironicamente vengono apostrofate come vedove perderanno davvero i mariti- opta per rallentare il ritmo narrativo, segue il corso monotono delle stagioni e delle rituali feste che si tengono nel *country*. Con questa cadenza passano le crisi economiche che ciclicamente attraversano l'Argentina senza che in apparenza nessuno ne sia consapevole, prenda coscienza che la bomba della crisi del 1991 possa esplodere.

L'effetto thriller risiede in questa pacata e monotona ritmicità che viene però costellata da episodi insignificanti solo in apparenza che portano il lettore a conoscenza dei sottili meccanismi su cui si regge la vita nel mondo ristretto. La stigmatizzazione del diverso è uno di questi. Un marito che si fa mantenere dalla moglie, un adolescente che preferisce la lettura allo sport, una bambina con la pelle scura adottata: vengono guardati con sospetto ed emarginati dal *country* che esclude i diversi, inclusi ebrei e coreani, come l'autrice racconta. In questo romanzo Piñeiro ha riconosciuto di aver messo in scena come una circostanza esterna quale la crisi possa penetrare in un piccolo mondo che respinge fortemente tutto ciò che non aderisce a un modello prestabilito. Il crimine presentato, alla fine, non sembra rappresentare realmente il nucleo del romanzo né, in certo modo, il vero crimine. Allo stesso modo la ricerca della verità sul delitto, è quasi un elemento episodico dal momento che la verità sul microcosmo di Altos de la Cascada viene rivelata attraverso le 323 pagine della narrazione. Il reale misfatto è rappresentato dai meccanismi di esclusione e dalle dicotomie che segnano tutto il testo iniziando da quella che oppone il *country* di Altos de la Cascada a Santa María de los Tigrecitos, il paese satellite dove vivono le donne di servizio, i giardinieri, gli addetti alla sorveglianza che lavorano all'interno del *country* ma che vengono respinti dalla

comunità. Il tema del *country* che tanto scalpore destò con questo romanzo tornerà nel 2010 con *Betibú*, di cui tratteremo tra poco.

Nel 2006 Piñeiro pubblica *Elena sabe*, romanzo breve che aderisce al modello del poliziesco fornendone una versione peculiare. Se il detective improvvisato nei precedenti romanzi era uno dei protagonisti, in questo caso è nientemeno che una donna anziana malata di Parkinson, Elena, che desidera arrivare alla verità sul presunto suicidio della figlia Rita. Per questo si avventura in un arduo viaggio nella città e nel passato. Scandito dai medicinali che Elena è costretta ad assumere con fatica a causa della malattia, il ritmo narrativo viene ulteriormente rallentato a causa della difficoltà con cui la donna compie anche la più elementare delle azioni come quella di camminare. Elena sa, appunto, fin dal titolo che Rita non può essersi suicidata come tutti si ostinano a credere e nondimeno giungerà alla conclusione di non sapere, di non aver mai realmente saputo. “Ya no sabe” (*Elena sabe*, 2007 :152) scrive Piñeiro quando Elena, in ultimo, si rende conto, davanti alla donna che avrebbe dovuto aiutarla a scoprire la verità sulla morte della figlia, che tutto ciò che per vent’anni ha creduto era solo apparenza, come le foto di una famiglia perfetta erano solo immagini. La donna che riteneva essere stata aiutata dalla figlia è stata invece condannata a una vita infelice. Anche qui troviamo nuovamente, dunque, i due elementi fondanti del poliziesco moderno: il delitto e la ricerca della verità attraverso l’indagine. Ancora una volta, l’indagine offre all’autrice la possibilità di sondare la società argentina, questa volta osservando la piccola borghesia e i suoi riti, l’influenza della chiesa sulla vita soprattutto delle donne. Ci soffermeremo più avanti sul tema della maternità, quale elemento fondamentale dei romanzi di Piñeiro.

Ne *Las grietas de Jara* del 2009 Claudia Piñeiro sceglie, per la prima volta, come protagonista un personaggio maschile, l’architetto Pablo Simó, altro rappresentante della borghesia media di Buenos Aires. La scrittrice suggerisce nuovamente nel titolo il nocciolo del racconto. Le crepe che sono apparse nell’appartamento di Jara e per cui il vecchio minaccia di fare causa allo studio di architetti in cui lavora Simó, quelle per cui si giungerà all’omicidio che pesa sulla coscienza del protagonista, sono state create per ottenere una buona somma di denaro, non sono vere e Jara era un farabutto. Le vere crepe sono, invece, quelle che nascono nella coscienza di Simó quando, proprio a causa della scomparsa di Jara e dell’apparizione di una ragazza che lo sta cercando, il protagonista inizia a farsi delle domande circa la propria vita. Si tratta di una frattura attraverso la quale Pablo Simó prende atto che la vita che sta conducendo non è quella

che desiderava da studente, né quella che vuole e, pertanto, porta a termine il progetto che lo condurrà a cambiare inesorabilmente la sua esistenza. Anche in questo caso Piñeiro include nella narrazione gli elementi fondamentali del poliziesco, un delitto del quale non si sa nulla inizialmente, l'indagine accompagna il lettore fino alla scoperta della verità sui fatti accaduti tre anni prima. Ancora una volta la verità intorno al delitto commesso rappresenta una piccola parte della verità intorno a cui si muove il nucleo narrativo. La verità è quella che Pablo Simó scopre su se stesso attraverso lo sguardo di Jara che, con il suo quaderno di appunti, gli restituisce uno specchio fedele su ciò che è diventato. Evidente anche qui come il romanzo si regga non sul delitto che rappresenta il *deus ex machina* quanto sulla presa di coscienza del protagonista. Centrali sono le descrizioni della famiglia di Simó, la cui moglie potrebbe essere benissimo Inés di *Tuya*, una casalinga insopportabile, convinta di sapere ciò che è giusto, in lotta perenne con la figlia adolescente. Lo sguardo critico dell'autrice in questo caso è più intimo e si concentra sulle dinamiche interne alla famiglia, alla coppia.

Con *Betibú* del 2010 la protagonista torna ad essere una donna, Nurit Iscar, scrittrice in crisi, e lo scenario è di nuovo un *country* in cui sono avvenuti due delitti. Tuttavia la maniera con cui Piñeiro si avvicina al quartiere chiuso è differente. In *Las viudas* l'autrice aveva ritratto la borghesia dei *country* dall'interno mentre questa volta la descrizione inizia dall'esterno con una donna di servizio che è impegnata a entrare nel quartiere chiuso e una scrittrice che prova a inserirsi nel *country*. Più volte Piñeiro ha sottolineato che i suoi romanzi precedenti non rappresentavano un'espressa volontà di scrivere un poliziesco mentre *Betibú* è l'unico vero poliziesco. Forse per questa ragione nel romanzo, nonostante riproponga gli ingredienti di base della scrittura poliziesca di Piñeiro –delitti, ricerca della verità–, e, anzi, li enfatizzi, si avverte una diminuzione dell'attenzione critica. Senza dubbio si ritrovano le osservazioni sul quartiere chiuso, sulla coppia dalla doppia morale, ma questi temi paiono maggiormente assimilati all'interno della fabula. Se una nota critica si avverte qui è quella rispetto alla crisi del giornalismo classico che sta decadendo sotto la pressione della tecnologia. Il giornalista Jaime Brena simbolizza proprio il vecchio giornalismo che affonda le sue radici nella ricerca di strada e nella buona letteratura a cui la scrittrice fa qui chiaro riferimento.

“Hay determinados hechos que, por sí mismos, anulan la posibilidad de arrepentimiento. Se puede hacer algo a partir de ellos o no hacer nada. Lo que no se puede es cambiarlos.”(Piñeiro, 2015:30): scrive l'autrice in *Una suerte pequeña* (2015), ultimo romanzo. Una donna, Mary Lohan, dopo venti anni di lontananza dalla sua città e

dall'Argentina torna ad affrontare i propri fantasmi e quel terribile avvenimento che ne ha segnato fatalmente l'esistenza. Di quale colpa si è macchiata Mary Lohan alias Marilé Lauria alias María Elena Pujol? Perché usa un nome falso e persino lenti colorate per non essere riconosciuta? Piñeiro non rinnega se stessa e restituisce i temi abituali: una morte e la scoperta di una verità che si dipana attraverso le pagine. Nonostante in apparenza non si tratti di un giallo resta il meccanismo di una situazione limite davanti alla quale la protagonista si trova. Si ritrova la profonda nota critica verso la famiglia e la società argentina che in *Betibú* non era così aperta.

4. PARODIA INVOLONTARIA O EVOLUZIONE DEL GENERE?

Una volta toccati a grandi linee gli intrecci dei sei romanzi di Claudia Piñeiro non possiamo non essere concordi circa l'appartenenza dell'autrice argentina all'ambito del poliziesco. In essi abbiamo ritrovato i temi del noir: crimine, investigazione e quell'elemento di critica sociale che spicca nel romanzo americano degli anni '30 e che oggi rappresenta un elemento essenziale nella letteratura poliziesca europea e non. Tuttavia dobbiamo fare alcune osservazioni. In primis circa quegli elementi che Freeman rilevava come indispensabili al genere. L'autore aveva, infatti, sottolineato che nel poliziesco il delitto è un tema rilevante "perché costituisce l'occasione più naturale per il tipo di indagine richiesta." (Freeman, 1980: 20) Ebbene, Piñeiro, in cambio, propone il delitto come situazione limite atta a mettere le sue protagoniste alla prova. Ne studia la psicologia e il comportamento e verifica la maniera in cui la società reagisce. Questo naturalmente risulta ancor più evidente in un micro mondo come è quello spesso descritto da Piñeiro: il *country*, il quartiere borghese, il gruppetto di madri che si incontrano, come viene descritto dalla protagonista di *Una suerte pequeña*. Un'altra nota rispetto alla scrittura dell'autrice concerne l'influenza che, a nostro parere, viene accordata al cinema. Si è già detto che il cinema americano ha influito nel poliziesco e viceversa. Nei romanzi di Piñeiro ciò appare estremamente evidente e non solo perché da ben tre dei sei romanzi siano stati tratti film di successo ma poiché l'autrice si riferisce direttamente o indirettamente al cinema. *Tuya*, per esempio, appare estremamente cinematografico per il ritmo serrato e per i riferimenti diretti al grande e al piccolo schermo. Un implicito riferimento è, a nostro parere, quello a *Women* (1939) di Cukor. Come nella commedia americana interpretata soltanto da attrici che continuano a parlare di uomini, così, in *Tuya*, l'azione è quasi totalmente delegata alle

protagoniste. Inés, la figlia Lali, Alicia e Charo: questi sono i personaggi che ruotano intorno all'unico uomo, Ernesto. Altri però sono i riferimenti frequenti al cinema e alle serie. “A esa altura de mi vida –dice Inés- llevaba vistas demasiadas series policiales como para andar dejando mis huellas por cualquier lado” (Piñeiro, 2005:43). Precisamente in *Tuya* risiede in maniera più spiccata la specificità del poliziesco di Piñeiro per fare volontariamente o no il verso al poliziesco americano. Si tratta di una parodia del genere poliziesco che Piñeiro fa forse involontariamente oppure l'autrice usa i riferimenti culturali della sua formazione per un poliziesco aderente alla sua sensibilità tematica e stilistica? La domanda sorge spontaneamente perché, al di là dei riferimenti cinematografici, una delle caratteristiche del genere noir, molto spesso scritto da uomini, è la presenza femminile nella veste di coprotagonista e angelo del male. Gonzalo Suárez, in un gustoso articolo, sottolinea la presenza della donna nel poliziesco così:

Quizá pudiéramos eximir del aserto a las amas de casa, siempre ocupadas y preocupadas por la eficacia de los detergentes. Pero esas son feas y, por consiguiente, no son mujeres. Porque las mujeres para serlo, me remito al único género que retrata la vida tal cual es (el negro), tienen que tener las piernas largas, los labios sinuosos y los ojos entornados. O sea, tienen que ser bellísimas. O no son mujeres. (Suárez, 1980:39-40)

Piñeiro risponde con la creazione di un personaggio come Inés che da casalinga perfetta qual è, di fronte all'omicidio compiuto dal marito, pensa: “No se llora sobre la leche derramada. Se trae un trapo y se limpia. Y acá la única que había empezado a hacer un poco de limpieza era yo. (Piñeiro, 2005:30) Tutte le protagoniste disegnate da Piñeiro non incarnano l'eterno femminile ideato dall'uomo. La stessa Inés, Elena, malata di Parkinson, le protagoniste di *Las viudas*, Mary Lohan e persino la Nurit Iscar che tanto ricorda la sensuale Betibú dell'omonimo romanzo: sono figure femminili estremamente pragmatiche, nonostante le fragilità fin troppo evidenti. Esseri dalla psicologia complicata dalla storia familiare e dal passato che reagiscono però alla vita. Sono presenti anche ritratti femminili non lusinghieri: la madre del fidanzato di Lali, pronta a difendere il figlio da una paternità indesiderata, la stessa Inés che racconta come la madre la convinse a restare incinta per giungere al matrimonio, ne *Las viudas*, una delle protagoniste che rifiuta la figlia adottata perché ha la pelle scura, le madri del collegio di *Una suerte pequeña*, sgradevoli e pettegole. Si avverte con evidenza come strettamente correlato con il femminile e il suo conflitto è il tema della maternità. L'autrice, in varie interviste, ha affermato come questo argomento si affacci essenzialmente in *Elena sabe* e in *Una suerte pequeña*. Ad analizzare i romanzi, è

palese però come tutti facciano riferimento alla complicata relazione madre-figlia-o. Certamente in *Elena sabe* la relazione difficile della protagonista con la figlia è il motivo conduttore e il desiderio di essere o no madre è il nucleo della storia. Mary Lohan si allontana dalla sua vita per amore del figlio che non sapeva se realmente desiderava. In *Tuya* è comunque evidente il conflitto di Inés con la figlia Lali, nata perché Ernesto la sposasse, tanto da non accorgersi della gravidanza della ragazza. La sua stessa maternità è vissuta da Lali con inconsapevolezza e dubbio sulla possibilità di abortire. Una delle protagoniste di *Betibú*, Karina, è incinta e non sa che fare. Sembra che proprio quello della maternità scelta liberamente e consapevolmente sia uno dei nodi tematici attorno ai quali ruotano tutti i polizieschi dell'autrice forse perché Piñeiro indirettamente ma non troppo vuole sollevare l'attenzione su un tema che le preme: il problema degli aborti clandestini in Argentina dove solo negli ultimi mesi è passato un progetto legge sull'interruzione di gravidanza. In estrema sintesi, l'operazione che Claudia Piñeiro mette in atto nei suoi polizieschi non è dissimile da quella di altri autori. Forgiare un genere che si faccia portavoce dei problemi dell'oggi, un poliziesco che rispecchi la società argentina, metta l'accento sulle sue criticità e termini con la consapevolezza che l'ordine non mai sarà ricomposto. La verità su di noi, quella, forse, si potrà raggiungere ma giustizia non verrà fatta né si potrà tornare indietro. La lezione di Piñeiro è sintetizzata da Inés: "No vamos a decir que somos inocentes. En el fondo, nadie es inocente."(Piñeiro, 2005:167) e da Mavi in *Las viudas*, quando, prima di lasciare con la famiglia il *country* domanda: "¿Le da miedo salir?"

BIBLIOGRAFIA

Brecht, B., "Sulla popolarità del romanzo poliziesco", Cremante, R.-Rambelli, L., *La trama del giallo*, Parma, Pratiche editrice, 1980, pp.53-59.

Caillois, R., "Il ritorno all'ordine" Cremante, R.-Rambelli, L., *La trama del giallo*, Parma, Pratiche editrice, 1980, pp.99-102.

Chesterton, G. K., "Apologia del racconto poliziesco", Cremante, R.-Rambelli, L., *La trama del giallo*, Parma, Pratiche editrice, 1980, pp.11-14.

Colmeiro, J.F., *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos, 1994.

Ferrero, A., "Claudia Piñeiro", *Hispanoamericana*, 126, (2013), pp.39-46.

- Freeman, R.A., “L’arte del romanzo poliziesco”, Cremante, R.-Rambelli, L., *La trama del giallo*, Parma, Pratiche editrice, 1980, pp.15-22.
- Guagnini, E., *Dal giallo al noir e oltre*, Formia, Ghenomena, 2010.
- Madrid, J., “Me gusta escribir novelas”, *El Urogallo*, 9-10 (1987), pp. 28-29.
- Piñeiro, C., *Tuya*, Madrid, Alfaguara, 2005.
- Piñeiro, C., *Las viudas de los jueves*, Madrid, Alfaguara, 2005.
- Piñeiro, C., *Elena sabe*, Buenos Aires, Alfaguara, 2007.
- Piñeiro, C., *Las grietas de Jara*, Madrid, Alfaguara, 2009.
- Piñeiro, C., *Betibú*, Madrid, Alfaguara, 2010.
- Piñeiro, C., *Un comunista en calzoncillos*, México, Alfaguara, 2013.
- Piñeiro, C., *Una suerte pequeña*, Buenos Aires, Alfaguara, 2015.
- Suárez, G., “Todas malas”, *El Urogallo*, 9-10 (1987), pp. 39-40.
- Vázquez De Parga, S., “Viaje por la novela policiaca actual”, *El Urogallo*, 9-10 (1987), pp. 20-25.

DOCUMENTACIÓN Y RECREACIÓN HISTÓRICA DE LA VIDA DE ITALIA

DONATI EN *PRIMA DELLA QUIETE*, DE ELENA GIANINI BELOTTI

Pablo García Valdés
Universidad de Oviedo

*Il prezzo dell'onore è la morte
e solo a quel prezzo viene restituito*²⁷

1. INTRODUCCIÓN

Resulta innegable el gran compromiso de Elena Gianini Belotti²⁸ con la educación. De origen bergamasco pero nacida en Roma en 1929, la autora es pedagoga y ha dedicado su vida a la formación de los más jóvenes. Entre 1960 y 1980 dirige el Centro Nascita Montessori, una institución educativa de corte progresista afincada en Roma en la que se promueve el fomento de la individualidad de cada persona. Este pensamiento coge forma en uno de sus escritos –quizá el más reseñable–, *Dalla parte delle bambine* (1973), un libro que se ha constituido como un verdadero manifiesto de la educación durante la infancia. Belotti pretende plasmar la influencia que ejercen los condicionantes sociales en la diferenciación sexual. Según la autora, durante el primer año de vida no existe tal diferencia ni en los movimientos, ni gestos, ni demás facetas. No obstante, a partir de esa edad los niños comienzan a exteriorizar la agresividad, mientras que las niñas la interiorizan.

Más allá del mencionado libro, de entre su vasta producción literaria²⁹ cabe destacar obras como *Il fiore dell'ibisco* (1985), en el que denuncia la condición de inferioridad intelectual a la que las mujeres están sometidas. Según la autora, estas se ven

²⁷ Esta es quizá la idea principal que motivó a Italia Donati hacia su fatídico final. Estas palabras cierran la obra de Gianini Belotti.

²⁸ Gran parte de la información bio-bibliográfica de la autora aparece recogida por Ester Rizzo en: <<http://www.enciclopediaelledonne.it/biografie/elena-gianini-belotti/>> [24/10/2016].

²⁹ Dentro de su producción, contamos quince obras publicadas: *Dalla parte delle bambine* (1973), *Che razza di ragazza* (1979), *Prima le donne e i bambini* (1980), *Non di sola madre* (1983), *Il fiore dell'ibisco* (1985), *Amore e pregiudizio. Il tabù dell'età nei rapporti sentimentali* (1988), *Adagio un poco mosso* (1993), *Pimpi Oseli* (1995), *Apri le porte all'alba* (1999), *Voli* (2001), *Prima della quiete. Storia di Italia Donati* (2003), *Pane amaro. Un immigrato in America* (2006), *Cortocircuito* (2008), *L'ultimo Natale* (2012) y *Onla lunga* (2013).

condicionadas a satisfacer las voluntades de los demás, por lo que los quehaceres cotidianos les impiden pensar u ocuparse de sí mismas. En la misma línea escribe *Pimpi Oseli* (1995), donde reflexiona sobre el origen de la marginación de las mujeres en el acceso a la educación. El libro constituye una crónica de la sociedad italiana de los años 30 durante el periodo fascista a través de la experiencia de una niña. Significativas serán sus palabras sobre la educación femenina:

Però è meglio non farle studiare troppo le bambine, tanto si sposano, e cosa ci fanno con l'istruzione? Per quel che serve a mandare avanti la casa e allevare i figli, basta un modesto titolo di studio, se no chissà che grilli si mettono per la testa. Non devono mica lavorare per guadagnarsi la vita, le donne. (2002 [1995]: 61)

También son dignas de mención *Pane amaro* (2006), una obra inspirada en el diario de su padre en la que se describen las duras condiciones que vivían los emigrantes italianos al llegar al continente americano. *Onla lunga* (2013) se expondrá como una entrevista intergeneracional en la que exponen diferentes visiones sobre la situación de las mujeres en la sociedad. Otra obra de relevancia será *Apri le porte all'alba* (1999), donde denuncia la anulación de la mujer en la institución del matrimonio, e, incluso, va más allá al hacer mención del feminicidio ligado a la violencia de género:

Adele [...] ha preso la parola per riferire della sua ricerca sui cosiddetti omicidi per amore, cioè sugli uomini che uccidono moglie, amanti, fidanzate per gelosia o perché vengono abbandonati, oppure perché respinti da donne che corteggiano. Ha polemizzato con l'abitudine imbecille della stampa da definirli omicidi per amore: "Che razza di amore sarebbe quello che arriba a uccidere il suo oggetto? Chiamiamolo con il suo nome: bisogno sfrenato, incoercibile e patológico di possesso. Anch questa sarebbe una battaglia da fare: ottenere dai media che usino un linguaggio corretto, perché quello scorretto deforma le coscienze. È ovvio" (Gianini Belotti, 2001 [1999]: 165-166)

Elena Gianini Belotti concibe *Prima della quiete*³⁰ (2003) como un sentido homenaje y reconocimiento a todas aquellas maestras que han llevado a cabo su labor, en especial a su madre³¹, quien le inspiró la pasión por la enseñanza. La obra se centra en la vida de Italia Donati, una maestra cuya historia ha pasado a la historia por su trágico destino. Un destino cruel compartido con otras muchas mujeres por el mero ejercicio de su profesión.

2. EL CASO DE *ITALIA DONATI*

Precisamente en una de las épocas más gloriosas de la historia de Italia, acontece el oscuro porvenir de la enseñanza, y con él, el de las maestras de escuela. La historia de Italia Donati es una de las numerosas muestras de persecución, humillación y sufrimiento a las que estaban sometidas las maestras, quienes encontrando en el trágico destino la única vía de paz³².

2.1. La condición de las maestras

30 Para la confección de este estudio se ha utilizado la edición de la obra *Prima della quiete. Storia di Italia Donati* (2013 [2003]), Milano, BUR rizzoli contemporanea. [En adelante, *Prima della quiete*].

31 Así lo deja patente la autora en la dedicatoria de la obra: «alla memoria di mia madre Rosa, maestra elementale».

32 Idea, esta, que se extrae atendiendo a la semiótica del título de la obra, cuya traducción al castellano sería "antes de la calma", en clara referencia al final de la protagonista.

Italia Donati lucha contra un destino que le viene marcado. Hija de padres de humilde condición, se refugia en la educación que le brinda un profesor para lograr, en 1883, una plaza como maestra elemental en un pequeño pueblo, Porciano, a pocos kilómetros del suyo, Cintolese, pero suficientes para tener que abandonar su casa materna. Si bien la hazaña lograda por Italia cabe un gran reconocimiento, se convirtió en unos de los escasos triunfos de las mujeres en la educación, esa victoria no se traduciría en el preciado reconocimiento³³.

La instrucción tenía una doble función para las mujeres, por un lado ayudaba a las jóvenes a ampliar sus horizontes, de por sí escasos a causa de las difíciles condiciones económicas de las familias, y, por otro, los estudios de magisterio les ofrecían la única oportunidad que podían tener de lograr una tímida emancipación, pero esa ansiada libertad estaba cargada de luces y sombras.

Cabe destacar la precaria condición a la que estaban sometidas³⁴. Muchas de ellas estaban destinadas en otros pueblos, por lo que debían abandonar su casa para ponerse a los servicios del alcalde, quien regentaba la educación comunal. Es por ello que las maestras, en su mayoría jóvenes, levantaba todo tipo de indiferencia, celos, envidias y acciones mal intencionadas hacia ellas, convirtiéndose en intrusas a los ojos del pueblo³⁵. Su juventud también suscitaba la atracción y admiración de alcaldes y de otras autoridades que veían en el rechazo una justificación para el ataque personal y la descalificación³⁶. Con su posición –señala la autora–, encarnaban la autoridad y subvertían el pensamiento tradicional de los pequeños pueblos del país³⁷.

Sposate o nubili o vedove, le maestre ponevano problemi a tutti: legislatori, pedagogisti, amministratori. O, se si vuole, tutti costoroponevano alle maestre problema supplementari rispetto a quelli comuni a tutta la categoria. Soprattutto alle maestre «di villaggio» e di campagna in genere. Qui gli aspetti comuni ai due sessi riguardavano la politicadelle amministrazioni comunali e le posizioni politiche e di principio dei loro dirigenti: difficoltà di cassa, rigidità dei bilanci, sfiducia nell'istruzione o completa ostilità provocavano mancata apertura di scuole, chiusura di quelle aperte, il costume di non versare ai poveri maestri e alle povere maestre tutto intero quel poco che era loro dovuto.³⁸ (Bini, 1989: 342)

33 A este respecto, la autora menciona en su obra: «Nessuno tra i vicini e i paesani s'era rallegrato per la sua vittoria: avevano avuto torto nelle loro malevole previsioni e perciò si mostravano imbronciati e rancorosi.» (2013 [2003]: 29)

34 No solo su retribución era mínima, sino que también lo era la partida municipal destinada a la educación. En ocasiones, debían desarrollar su labor en aulas deficientemente acondicionadas para tal fin y sin los medios necesarios –la escasez de materiales didácticos o incluso de elementos básicos como tinta o tiza era muy frecuente–.

35 Se trataba, por lo general, de jóvenes que estaban destinadas en los pueblos para hacerse cargo de la educación de los niños y erradicar, así, el alto índice de analfabetismo –cerca del 80 % en los albores de la unificación italiana–. Esta circunstancia, además de lo ya mencionado, tampoco levantaba pasiones en las familias, pues veían cómo los niños debían dejar de ayudar en las labores del campo para frecuentar la escuela –de ahí el desequilibrio que había entre número niños inscritos en las escuelas y los que asistían con regularidad–. Luigi Scialanca, en “La maestra che il Sindaco ammazzò”, establece también un segundo agente contra la educación infantil, el extremismo religioso, que “senza pietà faceva leva sull'ignoranza e la superstizione per far sì che neanche le nuove generazioni potessero crescere libere dall'una e dalle altre”.

36 Al respecto, la autora menciona en su obra: «Una maestra deve essere come una monaca, riservata, austera, costumata e interamente devota alla sua missione, irreprensibile al punto che nessuno possa trovare il minimo appiglio per criticarla» (2013 [2003]: 37). También es significativa su reflexión: «Tanto è vulnerabile la reputazione di una donna, che l'amore di un uomo svanisce per seppellirla nella vergogna e bandirla come un'appestata. Il dolore per le speranze deluse, per l'avvenire oscurato, si mescolava all'indagine per quel rifiuto immeritato e sommamente ingiusto» (2013 [2003]: 144).

37 Cabe destacar el carácter general de los pueblos, donde imperaba el rechazo a lo desconocido, así como el carácter misógino y cargado de prejuicios de sus gentes.

La Ley Casati, en 1859, había establecido la gratuidad de la educación primaria, que los gastos derivados de la misma correrían a cargo de los Ayuntamientos y la obligatoriedad de la instrucción elemental³⁹. En 1911 se atisbó cierta libertad a las maestras, liberándolas de las pretensiones del alcalde, al pasar la titularidad de las escuelas al Estado. Sin embargo, este avance tampoco significaría una mejora inmediata para ellas.

La condizione femminile delle maestre era come per tutte le donne una condizione d'inferiorità sociale, non solo salariale, questa sancita per legge. La categoria dei maestri guadagnò sempre meno di qualunque categoria d'impiegati statali e anche per questo, non solo per essere liberata dalla soggezione ai soprusi degli amministratori, chiese che la scuola elementare passasse allo Stato. Le maestre erano proletarie fra questi proletari intellettuali, prima forma di proletariato intellettuale femminile. Ed anche questo proletariato conquistò almeno un embrione, se non di coscienza di classe, di consapevolezza civile. (Bini, 1989: 346)

2.2. La historia de Italia Donati

La vida de Italia Donati es la historia de tantas otras maestras de pueblo cuya emancipación ha costado un alto precio, el de la muerte. Italia, con la ayuda de su mentor Baronti, logra una plaza de maestra en el vecino pueblo de Porciano, donde el alcalde, por entonces regente de la educación, acoge en su casa a la joven. Tal circunstancia alimentó la envidia de la mujer y de la amante del alcalde, así como del pueblo de Porciano. Pronto comenzaron las injurias contra ella, hasta la llegada de una denuncia anónima de aborto, noticia que correría por como la pólvora por las calles de municipio. La severidad de tal acusación truncó los sueños y esperanzas de la joven, quien hasta el momento ejercía con gran maestría su labor pedagógica. Desde ese momento, la persecución continua y los constantes ataques a su honor frustraron cualquier atisbo de demostrar su inocencia.

Quell'infame persecuzione la distruggeva, fin dal primo giorno che aveva messo piede in quel luogo era stata altraggiata e vilipesa senza motivo, la meschinità, la perfidia di quella gente spregevole che le avvelenava la vita aveva superato ogni limite. (Gianini belotti, 2013 [2003]: 106)

Italia Donati veía la muerte como única posibilidad de limpiar su nombre y su honor, y, así, que el reconocimiento médico que le negaron en vida mostrara la pureza de su cuerpo. La revelación de la verdad tampoco ayudó a acallar las voces de un pueblo ávido de cotilleos.

3. PRIMA DELLA QUIETE Y LA RECREACIÓN HISTÓRICA

Todo autor, para la confección de obras de carácter histórico, se vale de los acontecimientos pasados para evocar y hacernos partícipes de lo que pretenden transmitir, de una realidad que tuvo lugar o que podría haberlo tenido. La recreación surge, pues, de una intensa labor de búsqueda y análisis de los documentos que han llegado a nuestros días, siendo estos de muy diversa índole.

3.1. La documentación histórica

Aunque prácticamente ha sido borrada de la memoria colectiva, la historia de Italia Donati tuvo gran repercusión en su época. La noticia de su trágica muerte se hizo eco en los noticiarios. La

³⁸ Palabras de Maria Cleofe Pellegrini (1854 - 1936), maestra y pedagoga, en G. Bini, «La maestra nella letteratura: uno specchio della realtà», en *L'educazione delle donne. Scuole e modelli di vita femminile nell'Italia dell'Ottocento*, (S. Soldani, coord.), Milán: Franco Angeli Editore, 1989, p. 342.

³⁹ A pesar de que la obligatoriedad de la asistencia pudiera suponer una disminución del analfabetismo, la Ley no contemplaba ninguna sanción para las familias que no se acogían a ella. No sería hasta 1877, con la Ley Coppino, cuando se fijasen sanciones.

voz de alarma del corresponsal de Pistoia suscitó el interés del Corriere de la Sera, que no dudaría en enviar a un corresponsal a cubrir tal evento. Sería Carlo Paladini quien se acerque a Porciano y realice una minuciosa investigación sobre el caso, siendo esta una rica fuente de documentación para la escritora.

Paladini publicará varios artículos sobre el tema en el Corriere della Serra⁴⁰. Por él sabemos que al cortejo fúnebre de la joven acudieron unas veinte mil personas conmocionadas por el trágico desenlace de la maestra. También sabemos que fue el promotor de la colecta que ayudó a sufragar los gastos de transporte del féretro de la joven a su pueblo de origen⁴¹.

La trascendencia de las noticias que llegaban de la Toscana sobre el caso ampliaron su horizonte al plano nacional, llegando a oídos de Matilde Serao, quien dedicó un espacio del noticiario Corriere di Roma para denunciar la terrible condición a la que estaban sometidas las maestras. En su escrito podemos leer:

(...) dalla giovane insegnante che per disperazione si butta dal campanile della chiesa che si avvelena con i vescicanti; da quella che muore di fatica e di fame per tornare a piedi dalla famiglia, camminando digiuna per decine di chilometri, dopo che la scuola il comune l'ha chiusa per mancanza di soldi, a quella uccisa dal tifo perché abbandonata da tutti e ritrovata morta dopo una settimana, a quella che si ammala e muore di tisi dopo lunga agonia a causa dell'accanimento di anni dell'intero paese contro di lei (...).

Como se aprecia, la condición de las mujeres no era fácil entonces, tampoco para aquellas que habían luchado contra su destino y vieron refugio en el estudio. Las maestras han sufrido, por tanto, todo tipo de vejaciones⁴². Son muchos los relatos de estas mujeres que han caído en el olvido, pero la periodista realiza un retrato de algunos de estos casos.

Un segundo aspecto en la documentación es la información de campo. Elena Gianini Belotti comienza su obra guiándonos por sus primeros pasos en la indagación, acercándose al pueblo originario de la maestra, Cintolese. Camina por sus calles en busca de cualquier resquicio que pueda ser útil para comprender la vida de la joven, así como para ambientación y recreación o la documentación⁴³. Nos hace pues partícipes de sus pesquisas. Lo primero que encuentra en el pueblo es una escuela que lleva por nombre Italia Donati⁴⁴, lo que suscita en la autora lo siguiente: «Ho una sobbalzo: dunque una traccia c'è» (2013 [2003]: 12).

40 Por aquel entonces, este noticiario milanés ya era uno de los más influyentes del país. Bajo la firma del *redattore viaggiante*, publicó artículos como “le sventure di Italia Donati”, entre otros, pues realizó varias entregas.

41 Como especifica la autora, los donativos provenían de simples ciudadanos conmovidos por la noticia, así como de maestras que vivían en idénticas condiciones de infelicidad (2013 [2003]: 238).

42 En el fragmento señalado, Matilde Serao menciona algunos de los trágicos finales de las maestras italianas –al menos de aquellos que se han dado a conocer–, el último de ellos en clara referencia a Italia Donati. Serao recoge estas palabras en su artículo *Come muoiono le maestre*, publicado en el Corriere di Roma, lo que demuestra la gran resonancia nacional que tuvo este caso.

43 Así lo demuestra en la propia obra: «Mi sforzo di ridisegnare il paesaggio che Italia aveva ogni giorno sotto gli occhi, cancellando tutto quello che è stato aggiunto in più di un secolo. Impresa tutt'altro che facile» (2013 [2003], 16)

Otro punto de interés de obligada parada es la casa materna de Italia, un domicilio en las *Case Bini* que la familia compartía con otras seis. La autora describe las difíciles condiciones de habitabilidad y de vida social que se podían desarrollar en aquel lugar:

Mi guardo intorno e provo a rievocare la desolazione degli anni in cui Italia viveva lì, l'isolamento delle misere case, le distanze da percorrere a piedi per raggiungere qualsiasi luogo, il dispendio di tempo ed energie necesario ogni giorno semplicemente per sopravvivere. Tutto doveva essere conquistato e pagato a prezzo di una estenuante e ininterrotta fatica fisica. E l'istruzione doveva apparire un lusso inconcepibile, una pretesa scandalosa, un'ambizione colpevole che suscitava soltanto biasimo. E sotto il biasimo covava l'invidia. (2013 [2003]: 13)

Hacia el final del libro volvemos a encontrar la voz de la autora. Desvelado el trágico final, se dispone a visitar los últimos resquicios de Italia Donati en el cementerio. De la información que ha llegado a nuestros días sabemos que la familia Donati no tenía suficiente dinero para costear el traslado del féretro de Porciano a Cintolese, por lo que el entierro se produjo en el “infame luogo”⁴⁵. Tal circunstancia no agradaba en demasía a la familia, y por mediación del redactor del *Corriere della Sera* se promovió una colecta para pagar el traslado del cuerpo a su pueblo. La autora, concedora de tal circunstancia, se acerca al cementerio de Cintolese y relata: «Della sua sepoltura però non trovo traccia. Le tombe nel terreno sono tutte di fresca data, segno che il pacifico riposo degli ospiti precedenti, a un dato momento è stato interrotto» (Gianini Belotti, 2013 [2003]: 236). A pesar que no queden restos, en el libro se recoge la elegante inscripción en letras doradas ofrecida por el *Corriere della Sera*, en la que rezaba:

A Italia Donati, maestra minucipale a Porciano, bella quanto virtuosa, costretta da ignobile persecuzione a chiedere alla norte pace e l'attestazione della sua onestà. Nata a Cintolese el 1° gennaio 1863, morta a Porciano el 1° giugno 1886. Per supremo suo Desiderio il corpo fu trasportato qui da Porciano e fu posta questa memoria. A spese di pubblica sottoscrizione. (Gianini Belotti, 2013 [2003]: 233)

Finalmente, podemos mencionar una tercera fuente de documentación, las notas que Italia Donati dejó antes de su muerte expresando los motivos que la llevan al desenlace y sus últimas voluntades. Elena Gianini Belotti recoge esta información referente a

44 La denominación oficial es: Scuola Elementare Statale “Italia Donati”, situada en la *Piazza dei Martiri*, 205 de Cintolese, en la provincia de Pistoia.

45 En la obra se muestra cómo Italia Donati era consciente de tal circunstancia, por lo que, antes de su suicidio, dejó escritas varias notas expresando sus últimas voluntades. Sobre el entierro podemos leer lo siguiente: «Se no [...] lasciarmi qui in questo infame luogo e poni una pietra per segnale scrivendoci queste parole: Qui giace la vittima infelice Italia Donati, maestra di Porciano» (Gianini Belotti. 2013 [2003]: 211).

varios aspectos. Una de ellas iba dirigida a los padres. Consciente del dolor que causaría, mantiene su inocencia y justifica su fin como la imposibilidad de seguir viviendo cubierta de tal deshonor. Otra de las cartas sería para el hermano, Italiano, a quien escribe:

Sono innocentissima di tutte le accuse fattemi e la prova l'avrai, come l'avranno tutti, dopo la mia morte. A te, mio unico fratello, a te mi raccomando con tutto il cuore, e a mani giunte, di fare quello che occorrerà per dar risorgere l'onore mio. Non ti spaventi la mia morte, ma ti tranquillizzi, pensando che con quella ritorna l'onore nella nostra famiglia. Sono vittima dell'infame pubblico e non cesserò di essere perseguita che con la morte. (Gianini Belotti, 2013 [2003]: 210)

Italia tenía con su hermano una estrecha relación y a él confía la tarea de cumplir su última voluntad, la de demostrar las calumnias que habían lanzado contra ella, deshonorando su honor y el de su familia:

Prendi il mio corpo cadavere [...] e dietro sezione e visita medico-sanitaria fai luce su questo mistero. Sia la mia innocenza giustificata e fai che nessun dubbio resti nel pensiero di alcuno. [...] Guardati bene [...] dal non fare ciò che ho detto e pensa che muoio per questo motivo. Sia la mia morte un esempio alle mie nipoti e ricorda loro, quando conosceranno il mondo, l'infelicità Italia che muore per l'onore. (*ibid.*: 211)

Tampoco quedaría impune el anónimo delator que lanzaba injurias contra ella:

Sventurata fanciulla Italia Donati infelice maestra a Porciano infame. L'infame opocrita Amadeo Torrigiani è stato la fonte divulgatrice di tante mie pene. Luigi Torrigiani, suo intimo amico, può provarlo se vuole, ma non lo tradisce. E su qualche cosa può darne la prova. Leopoldo Torrigiani, il 29 maggio 1886, ebbe con lui, Amadeo, un diverbio a causa mia: vendetta contro l'iniquo. (Gianini Belotti, 2013 [2003]: 2013)

3.2. La recreación histórica

Fruto de la propia naturaleza de la narrativa histórica, la historia sufre un proceso de ficcionalización y la ficción sufre un proceso de historización, Estos dos universos, tan distantes como cercanos, se dan la mano en el imaginario creativo de los autores durante la recreación de acontecimientos pasados, cuando personajes, épocas, lugares o ambientes históricamente verificables pasan a formar parte de la trama. No obstante, no se debe perder de vista el horizonte imaginario, en el que la reinterpretación personal cobra un valor fundamental para el desarrollo y narración de los acontecimientos. El novelista es, en todo momento, el creador de una realidad que presenta a medio camino entre realidad y ficción.

La novela pretende en ocasiones solventar lo que la historiografía no resuelve. Por ello, se utiliza como un lienzo en blanco en el que reconstruir un determinado panorama

histórico a partir de los datos que encontramos a nuestra disposición. El autor histórico, por tanto, se ve obligado a la reinención del pasado, rellenando huecos que la historiografía no ha podido completar, estableciendo crónicas alternativas a las visiones parciales que nos han llegado del pasado u ofreciendo una relectura de los acontecimientos.

La autora, en este caso, intenta reconstruir el pasado mediante los documentos que nos han llegado. La gran labor de indagación obrada ha sido la pieza fundamental del rompecabezas, donde cada componente adquiere un peso específico en la recreación. La novela pretende hacer verosímil el relato mediante la combinación de ambientes y personajes reales con situaciones imaginarias que responderían a explicar el devenir histórico de lo que hoy conocemos. El relato adquiere así un valor tal de verosimilitud que dificulta al lector la tarea de discernir entre realidad o ficción –si se considera que esto pueda ser relevante–.

La forma más frecuente de relatar en este tipo de novelística es desde la tercera persona, mediante un narrador omnisciente ajeno a visiones parciales o a una intervención personal; pero, según afirma Bertrand de Muñoz, «al tratarse de un relato producido por un ser humano, la representación del pasado está forzosamente impregnada de sus ideas, juicios y sentimientos» (1996: 22). Encontramos, no obstante, dentro de la novela histórica escrita por mujeres, una predilección por el cultivo del discurso falsamente autobiográfico, en el que la figura de la protagonista adquiere los tintes de la visión que la autora desea transmitir y, desde su óptica, vemos alterado el pasado y las circunstancias narradas.

En la obra de Elena Gianini Belotti se pueden apreciar dos narradores claramente diferenciados, por un lado aparece la propia voz de la autora, quien nos guía en la parte inicial y final de la composición, orientando nuestra visión, planteando los problemas abordados en el proceso de documentación y redacción de la obra; por otro, un narrador omnisciente en tercera persona que nos acerca a la vida de Italia Donati, haciéndonos partícipes de sus pasos, miedos, reflexiones y conversaciones.

Como se ha mencionado en el apartado anterior, la ambientación de la obra intenta asemejarse a la vivida por la protagonista. Los escenarios, aunque han cambiado con el paso de los años, aún guardan parte de la impronta que la épica de Italia. En la obra la acción sucede, en su mayor parte, en el pueblo de Porciano, donde aún pueden visitarse los edificios donde estuvo la maestra, las calles que recorría, o el lugar de su trágico final.

Para la configuración de la trama, la autora se vale de la documentación directa e indirecta que obra en su poder. Para ello, se hace necesario el análisis de las fuentes disponibles, como los periódicos, las crónicas, las entrevistas y demás materiales que ayudan a configurar la historia. Como hemos visto, la gran resonancia del caso Italia Donati conlleva una gran diversidad de documentación asociada, pero no solo la de primera mano.

Establecida la ambientación con la visita a los escenarios principales, así como el análisis de la documentación hallada, solo resta la configuración de los personajes. Sobre este aspecto, la autora concibe una imagen clara de Italia Donati:

Ho in mente l'unico ritratto di Italia, che emana gentilezza e ritrosia, sensibilità e timidezza. Indossa una camicetta ornata di un volant, al collo un cammeo appeso a una catenina, i folti capelli acconciati alla moda del tempo. La sua era una famiglia contadina analfabeta –solo il fratello sapeva leggere e scrivere– ma lei era riuscita a trasmigrare alla sia pur modesta condizione di insegnante. E benché l'attaccamento alle sue radici e ai suoi affetti fosse rimasto inalterato, altri orizzonti s'erano spalancati ai suoi occhi, altre curiosità, altri desideri avevano acceso la sua mente e infiammato i suoi pensieri. Così la vedo rizzarsi accanto a me e contemplare estatica il sole che affonda dietro i monti pisani e l'acqua stagni che si stinge di lilla e di viola. (2013 [2003]: 19)

También se puede indagar en quienes eran las personas más cercanas a la maestra, los que estuvieron a su lado o bien fomentaron su rechazo y aislamiento, así, es sencillo de identificar figuras de gran relevancia como la familia de la joven, en especial de su hermano, ni el maestro Baronti, quien animó y formó a la joven. También cobra gran importancia el alcalde, Raffaello Torrigiani, quien acogió a la joven en su casa, levantando recelos entre su propia familia del alcalde como en el espíritu del pueblo. Tampoco es de desdeñar la relevancia que tuvieron la mujer del alcalde y su amante, quienes compartirían techo con la maestra y vieron en ella una adversaria. Tampoco podemos olvidarnos del párroco, ni de los alumnos o de los padres que llevaban a sus hijos a la escuela, ni de los pretendientes de la joven, ni del molinero, ni del consejo, etc. Como se puede apreciar, son muchos personajes involucrados en las aventuras y desventuras de la joven, pero ninguno pudo acallar las injurias ni restablecer su honor.

Perché quando l'onore di una fanciulla viene distrutto a colpi velenosi di lingua, è la sua vita stessa a uscirne distrutta, e il suo avvenire, i duoi progetti, le sue tenere speranze divengono cenere. (Gianini Belotti, 2013 [2003]: 92)

4. CONCLUSIONES

Fruto de esta investigación se puede afirmar que el objetivo de Elena Gianini Belotti con su *Prima della quiete* es triple, por un lado pretende rendir un sentido homenaje a todas las maestras elementales, en especial, como muestra en la dedicatoria, a su madre. El segundo objetivo que podemos establecer es la recuperación de figuras históricas cuya vida o hazañas han caído en el olvido y solo conociendo la historia una sociedad es capaz de evolucionar. Por último, la obra pretende dignificar la memoria de una maestra cuya voz, cargada de verdad, no pudo abrirse paso entre los comentarios malintencionados de la comunidad en un periodo histórico marcado por la difícil situación social en la que estaban insertas.

Con la novela histórica se responde a un reclamo social de reinterpretar las versiones de los hechos pasados, de explicar la historia desde otra óptica y ofrecer una alternativa a lo que nos ha sido contado. Para ello, la autora recrea escenarios, situaciones, personajes y conversaciones que pudieron tener lugar, ofreciendo una nueva visión verosímil de un acontecimiento pasado que únicamente conocíamos a través de los escasos documentos que han llegado a nuestros días. Además, discurso autorreflexivo induce al lector hacia una introspección crítica en la que se pone en tela de juicio los conocimientos que poseía, abriendo nuevos horizontes interpretativos sobre lo pretérito.

Para lograr estos propósitos, la autora hace uso de la documentación que ha logrado recopilar, desde fuentes primarias, como los diversos artículos periodísticos que se conservan de la época, como los de Carlo Paladini en el *Corriere della Sera* hasta el de Matilde Serao en el *Corriere di Roma*. Además, la autora recrea escenarios reales que aún se conservan y revive a personajes que han tenido relevancia en la vida de la joven, de los que conocemos a través de las crónicas.

Para concluir, con las siguientes palabras despide el maestro Baronti a la joven a su entierro, recordando una realidad que afectaba a muchas maestras en Italia a finales del siglo XIX:

Il miserevole fine a cui fosti spinta da colpe non tue, possa insegnare a quante fanciulle sono e a quante saranno, che la beltà e l'istruzione sono larve rispetto all'onore, per difendere il quale hai dimostrato che deve essere lieve anco un sacrificio supremo. (Gianini Belotti: 2013 [2003]: 233)

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

- Bertrand de Muñoz, M., “Novela histórica, autobiografía y mito”, en *La novela histórica a finales del siglo XX*, (ed. J. Romera, F. Gutiérrez y M. García) Madrid, Visor Libros, 1996, pp. 19-38.
- Bini, G., “La maestra nella letteratura: uno specchio della realtà”, en *L'educazione delle donne. Scuole e modelli di vita femminile nell'Italia dell'Ottocento*, (S. Soldani, coord.), Milán, Franco Angeli Editore, 1989.
- D'Ambrosio, S., *Il romanzo storico italiano del XXI secolo. Indagine tipológica e risvolti ideologici*. Tesis doctoral. Università degli Studi di Trieste, 2013.
- García Valdés, P., “Las mujeres toman la palabra: nuevas voces en la novela histórica italiana”, en *Mujeres de letras pioneras en el arte, el ensayismo y la educación*, Murcia, Región de Murcia, 2016, pp. 142-149.
- Gianini Belotti, E., *Pimpì Oselì*, Milán, Feltrinelli, 2002 [1995].
- Apri le porte all'alba*, Milán, Feltrinelli, 2001 [1999].
- Prima della quiete*, Milán, BUR Rizzoli, 2013 [2003].
- Navarro Salazar, M. T., “Bogando hacia la historia: perfiles femeninos en la narrativa histórica femenina”, en *Universos femeninos en la literatura actual. Mujeres de papel*, M. Almeda, B. Leguen y M. Sanfilippo (coord.), Madrid, UNED, 2010, pp. 115-128.
- Reyes Ferrer, M., *Estudio de la novela histórica italiana femenina contemporánea. Una nueva perspectiva de la historia y de la novela histórica a través de la obra de Adriana Assini*, Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2014.
- Rizzo, E., “Elena Gianini Belotti”, en *Enciclopedia delle donne* [en línea] <www.encyclopediadelledonne.it/biografie/elena-gianini-belotti/>
- Sacchet, C., *Mestre. Un persorso nella letteratura italiana tra Ottocento e Novecento*, Tesi di Laurea, Università Ca' Foscari Venezia, 2011/2012.

EL CONTACTO DE LA LITERATURA ESPAÑOLA CON LA LENGUA ALBANESA. TÍTULOS Y TRADUCTORES

Admira Nushi

Universidad de Tirana, Albania

Durante siglos, bajo la sombra de Cervantes, la literatura española ha sido para Albania, un corpus abstracto en el que flotaban algunos autores como Cervantes, Lope de Vega, Ibáñez, Lorca, Alberti, Machado, Pérez- Reverte, unos nombres de héroes como Don Quijote, Dulcinea, Don Juan, Yerma, etc. algunas de sus obras maestras como *El Quijote, La barraca, Casa de Bernarda Alba...*

La presencia del *Don Quijote* en Albania es notable en diferentes formas y aspectos, en esta introducción queríamos comentar la influencia del burlesco y grotesco cervantino en la obra de unos autores albaneses, como Kadare, Dritero Agolli, Nonda Bulka, Buxheli, K. Kosta, Niko Nikolla y D. Bubani. Lo burlesco y lo grotesco de Cervantes fueron tan preferidos por los autores albaneses en los años de la dictadura, porque cubrieron con ellos unas verdades imposibles de denunciar. El mismo Kadare afirmó que *Don Quijote* ha sido una permanente influencia en su obra. Así en las novelas *El general del ejército muerto, El monstruo, El palacio de los sueños*, (ya traducidas al español por Ramón Sánchez Lizalalde) se nota esta concepción grotesca y burlesca de la vida. A diferencia de Cervantes el grotesco de Kadare es más ácido.

La crítica literaria albanesa, ve en los personajes de la novela de Agolli, "*Shkëlqimi e rënia e shokut Zylo*", la actualización y correspondencia de los dos personajes arquetipo de la obra de Cervantes, en la literatura albanesa. *El Quijote* se puede considerar uno de los modelos y una de las fuentes más importantes de la narrativa de este autor. En su análisis, el filólogo, estético y cervantista Uçi, establece un notable vínculo entre las dos novelas de Agolli (*Don Quijote* y *Shkëlqimi e rënia e shokut Zylo*) que, irremediabilmente, las relaciona sea en cuanto al contenido y a los valores estéticos sea en cuanto al efecto que produce en el lector albanés. Asimismo, en su estudio comenta la influencia cervantina y las reminiscencias quijotescas (Uçi, 1995: 7).

1. LAS RELACIONES INTERLITERARIAS ENTRE ESPAÑA Y ALBANIA

La presencia de la literatura española en Albania no es muy antigua: arranca del poderoso influjo que ejerció la literatura del Siglo de Oro, sobre todo de Cervantes, en escritores y traductores como Fan Noli a principios del siglo XX. No hay un documento que atestigüe la presencia de la literatura española traducida al albanés antes del siglo XIX. Teniendo en cuenta la evolución atípica de la lengua y literatura albanesa, en los periodos anteriores, se han encontrado contactos con la literatura española solo en los dos últimos siglos.

Hablando de literatura española traducida al albanés (sea del español u otras lenguas), empezamos nuestro comentario a principios del siglo XX. En esa época la lengua albanesa alcanza el consenso de lengua oficial, escrita en alfabeto latino y basada en uno de los dialectos de Albania central, alrededor de la ciudad de Elbasani.

El primer libro escrito en albanés, ya encontrado es *Meshari*, del eclesiástico Gjon Buzuku, fechado de 20 de marzo 1554 y el 5 de enero 1555. Del siglo XV en albanés sólo conservamos solo unas cortas notas siempre de carácter religioso, como una *Fórmula del Bautismo*, del año 1462.

El origen de la Literatura Española es más lejano en el tiempo que el de la literatura albanesa, la cual sufrió un retraso con respecto a otras literaturas nacionales europeas. A este retraso de la literatura albanesa se le puede añadir el problema de la lengua. Albania pasó cinco siglos bajo la ocupación turca, desde 1478 hasta 1912, periodo en que la opresión del poder del Imperio Otomano Turco imponía a los albaneses, entre otras cosas, la prohibición de escribir en lengua albanesa, intentando la asimilación de la población. El sistema autocrático condenaba de por vida a los intelectuales albaneses que intentaban activar el factor más importante para la unidad de los albaneses y su propia existencia, la lengua que hablan, que aun carecía, tanto de una norma como de un alfabeto estandarizado.

1.1. ¿Cuándo empezó a conocerse por primera vez la literatura española en el ámbito Albanés?

No hay documento que atestigüe la presencia de la literatura española en albanés antes del siglo XIX. Según la documentación encontrada en el Archivo Central Nacional de Albania (carpeta 10, página 11), la primera novela traducida al albanés pertenece al siglo XIX. Dicha traducción posee un cierto carácter religioso ya que fue traducida por

un eclesiástico y poeta, llamado Ndre Mjeda, formado en la escuela jesuita, Compañía de Jesús, en el Monasterio de los Cartujos de Porta Coeli, Valencia.

Ndre Mjeda conoció la vocación de traducir literatura religiosa de diversas lenguas (francés, italiano, latín, español) al albanés. De ahí nace su primera traducción del español, publicada por Propaganda Fide en Roma en el año 1892, titulada: *Parecerse a la Señora Bendecida* (el título en albanes: *T' përgjhamit e Zojs Bekume*).⁴⁶

Robert Elesie, en su libro *Historia de literatura albanesa* (Elesie, 1997: 260), afirma que Ndre Mjeda, el jesuita de Shkodra, tradujo del español la novela titulada al albanes *T'përgjhamit e Zojs Bekume*, en el año 1892. El mismo libro conoce una segunda edición en el año 1927, en la ciudad de Shkodra por la casa editorial: Shtypshkronja e Zonjës së Papërljeme. El libro tiene 109 páginas. En su comentario el filólogo Mentor Quku, escribe que Mjeda realizó una buena traducción: “*él ha elaborado de forma profunda el libro, sea el estilo, el léxico, el contenido*” (Quku, 2010: 72).

Ndre Mjeda, no era solo religioso, cura sino también poeta, lingüístico, político. Fue diputado en el Parlamento Democrático de 1920 a 1924, de la oposición democrática, seguidor de Fan Noli. Además participó en el congreso de Manastiri, en 1908, donde se presentó con su alfabeto “Agimi”, aunque perdió frente al alfabeto de Gjergj Fishta, llamado “Bashkimi”. Él traduce literatura cristiana no solo porque es un religioso, sino también porque se compromete en el movimiento cultural más importante de la temporada: Renacimiento nacional. Él quiere que el mismo lector albanés leyera en su propia lengua la Biblia y la literatura artística.

Vicente Blasco Ibáñez, se publica en Albania por primera vez en el año 1921. Su novela *La barraca*, traducida por Fan Noli, se editó en Boston, publicada por la editorial Shtypshkronja e Diellit. Esta es, pues, la primera novela española traducida al albanés en el siglo XX.

El escritor, académico, político, orador y diplomático Fan Noli, importante personalidad de la cultura albanesa, fue el traductor del libro. Fan Noli desempeñó un papel importante en la consolidación de la lengua Albanesa como el idioma nacional del país por medio de traducciones numerosas obras maestras de la literatura mundial. De la literatura hispana tradujo además de Blasco Ibáñez, a Cervantes (Spahiu, 2009: 12).[□]

El libro de Blasco Ibáñez, *La barraca*, es uno de los libros de la literatura española más reeditados en nuestro país, gozando de un extraordinario éxito entre los lectores

⁴⁶ Archivo nacional de Albania: AQSH, fd. Ndre Mjeda es el traductor, c. 10, pág. 11.

albaneses, con la particularidad de que desde 1921 hasta hoy el lector lee la misma traducción, la de Noli. Se reeditó en el año 1943, en la Casa Editorial Mesagjeritë Shqiptare, Tirana; en 1944, en la casa editorial Shtypshkronja e Shtetit Atdheu, Tirana y en el mismo año 1944, en la casa editorial Tirana, aunque parece que esta última edición no es completa. Ibáñez y su *Barraca* se reeditan para el público albanés también en los años sesenta, respectivamente en 1961 y en 1966, en la casa editorial Naim Frashëri, Tirana; y más cerca de nuestros días, en el año 2005, en la editorial Argeta- LMG, Tirana y en 2008 en la editorial Eugen, Tirana.

Noli traduce *La barraca*, al principio del siglo XX, porque: “... ve la lucha del campesino por la tierra, similar a la situación que en los años 30 del pasado siglo se vivía en Albania. Sus conflictos personales con los terratenientes y señores de la tierra, aparecen reflejados en la traducción... (Moreno, 1912: 100)”.

2. ALBANIA Y DON QUIJOTE

En el año 1933, Miguel de Cervantes de Saavedra fue presentado ante el lector albanés con *Don Quijote de la Mancha*, abriendo así un nuevo espacio cultural español que antes no existía. De hecho, aun en nuestros días sigue proporcionando dimensiones nuevas siempre desde una perspectiva literaria.

Fan Noli, importante personalidad de la cultura albanesa, fue el traductor de la primera parte de la novela cervantina. La publicación de dicha traducción se realizó en América entre los años 1932 y 1933 a través de la casa editorial Mass, en Boston. Como detalle significativo para la completa comprensión y disfrute de la novela, Noli le proporcionó un título similar al original sin que por ello alejarlo de su esencia: *Sojliu mëndje - mprehtë Don Kishoti i Mançës*.

Don Quijote conoce dos “recorridos” en Albania. El primero en 1933 y el segundo en 1977. El segundo “recorrido”, se realizó cuando Petro Zheji, traductor y filólogo, tradujo la segunda parte del libro. El término “recorrido”, usado por el cervantista albanés Alfred Uçi, profesor y académico, se le atribuye a los periodos en los que al público lector se le ofreció la posibilidad de leer el libro. El primero, durante los años de la monarquía del Rey Zog, y el segundo en los años de la dictadura comunista de Enver Hoxha.

La traducción de la segunda parte de la novela al albanés conoció el mismo esplendor de la primera parte. El *Quijote* es el libro de la literatura española más

reeditado en Albania, gozando de un extraordinario éxito entre los lectores albaneses, con la particularidad de que el lector sigue leyendo la traducción tanto de Fan Noli como de Petro Zheji, como únicas. Después de 1990 con la llegada de la democracia, la novela conoce nuevas ediciones, la última en 2016, Casa Editorial Onufri. Según la crítica literaria albanesa, las dos traducciones no le quedaron fieles a la obra de Cervantes, se consideraron traducciones creativas (Uçi, 2005: 10).

Don Quijote de la Mancha es el segundo libro español que se presentó al albanés, traducido del español. El traductor del primer libro en la Introducción de la novela afirmó: “*En Albania, esta novela, se va a entender mejor que en cualquier otro país. Porque ahí en cada paso puedes encontrar Don Quijotes y Sancho Panzas*” (Noli, 1977: 5). Según Noli, Albania Monárquica, mal tratada por la clase feudal del principio del siglo XX, se parecía tanto a España medieval. Por otro lado el mismo traductor en su Introducción anima a los lectores así: “*Que nadie se muera sin leer Don Quijote, porque es un buen regalo para el lector. Es imposible leer El Quijote y quedarse insatisfecho o aburrido*” (Noli, 1977: 4).

Es importante comunicar que la historia de *Don Quijote de la Mancha*, al albanés empieza en la ciudad de Shkodra, en el año 1928. Ndoc Vasija un profesor de liceo y traductor realizó la traducción y publicación de unos capítulos de los dos libros, en la editorial Shtypshkronja e së Papëlyemes. Él llamó su traducción como “libre”, porque le resultó difícil quedarse fiel a la obra original. Su libro tenía solo 145 páginas.

El Quijote, como personaje, es parte de unas novelas, poesías y obras teatrales escritas en albanés por autores procedentes de Albania, Kosovo y Macedonia. Son creaciones literarias que poseen un sentido humorístico e inteligente tanto para niños como para jóvenes (consultar bibliografía).

Cervantes es el autor español más leído por los albaneses y *El Quijote* es la única obra de la literatura española que se estudia en los colegios de Albania. En este marco, *El Quijote* es el libro que representa por excelencia la literatura española en Albania. Además es el más comentado de la crítica literaria albanesa, desde que se editó por primera vez hasta la actualidad. Hemos llegado a esta conclusión después de haber estudiado con mucho interés, las investigaciones de distintos especialistas, que han reflexionado, desde muy diversas perspectivas, sobre la recepción, la influencia y la trascendencia de la novela cervantina en Albania. Aun así, son escasos los estudios que pretenden encontrar las huellas que esta novela ha dejado en la literatura o cultura de

nuestro país. No obstante, existen una enorme cantidad de huellas e influencias de *El Quijote* en Albania que esperan ser descubiertos y analizados.

3. PUBLICACIONES DE LA LITERATURA ESPAÑOLA ANTES Y DURANTE LA DICTADURA

Antes de la segunda Guerra Mundial el número de libros editados era pequeño, porque Albania disponía pocas casas editoriales y la mayoría estaban al servicio de la Iglesia Católica. Siguiendo esta lógica, pocos libros de autores españoles eran traducidos. Sin embargo en los periódicos del país ven la luz fragmentos de novelas, poesías y relatos traducidos de autores españoles: Vicente Blasco Ibáñez, Flores Fernández, Miguel de Unamuno, Luis Coloma, José Álvarez y, como no, también Cervantes.

Los periódicos que publicaron estos fragmentos de novelas, poesías y cuentos son: *Minerva* en Tirana, *Zëri i Korçës* en Korca, *Telegraf* en Tirana, *Gazeta e Korçës* en Korca, *Ora* en Tirana, *Besa* en Tirana, *Ilyria* en Tirana, *Djersa e popullit* en Tirana.

Tras la Segunda Guerra Mundial, Albania entra en una nueva era. Así, durante 45 años conoce la Dictadura Comunista. El arte en general, la literatura y la traducción de forma específica, conocieron las estrictas reglas impuestas por el régimen, siempre al servicio de la política, ideología, tratando el arte como herramienta de la dictadura.

El estado controla toda la literatura que se traduce e impone su voluntad selectiva. Por esta razón de la literatura española se tradujeron también obras de escaso valor artístico pero sí ideológico: tratan, por ejemplo, el tema de la Guerra Civil española, o muestran consideración hacia el comunismo o contra el fascismo. Debido al aislamiento del país, de todo el mundo las novedades literarias llegaban con mucha dificultad.

Muchas traducciones forman parte de publicaciones colectivas, como: *Poesías populares*, donde se incluyen poemas españoles anónimos junto con otros poemas populares de diferentes pueblos del mundo, traducidas por el poeta albanés Fatos Arapi (Këngë popullore, 1978); o la colección de relatos de todo el mundo, titulado: *Cuentos y novelas del siglo XX* (1983), donde encontramos un cuento de Valle –Inclán, traducido por Aurel Plasari; también en el volumen de cuentos de tema antifascista: *Las musas en el año de guerra* (1980), encontramos dos relatos, uno de Miguel Hernández y otro de Antonio Machado, traducidos del español por Luan Rexhepi; con respecto al teatro, en

la colección de obras teatrales del mundo se incluye Lorca con *Boda de Sangre* (Lorca, 1986).

Además, siguen siendo los periódicos y las revistas, sobre todo los de carácter cultural, pero no únicamente, los cuales siguen siendo una importante fuente de lectura muy importante de la literatura española. Destacamos los autores más traducidos en periódicos y revistas: Lorca, Miguel Hernández, Rafael Alberti, Antonio Machado; Miguel Buñuel, Emilio Prados, José Baena Alonso, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre, Camilo José Cela, Juan Ramón Jiménez, Federico Mayor, Pedro Salinas, Ramón Gómez de la Serna etc.

La casa editorial más importante en el país es: Naim Frashëri, un organismo estatal, y del Partido Popular. La editorial podía publicar solo literatura compatible al realismo socialista- el movimiento literario predominante en todos los países comunistas de la Europa oriental durante medio siglo. Esta es la razón porque se han traducido nombres cuya obra literaria es pura política.

Los periódicos y las revistas más importantes que publicaron poesías, relatos y novelas de los autores españoles eran: Drita, Nentori, Ylli, Zëri i rinisë, Hosteni, etj.

Al mismo tiempo se tradujeron obras completas de poetas y narradores de España del siglo XX. Destacan autores de la Generación 98, Generación 27, autores del modernismo español.

A pesar de que unas traducciones se realizaron del francés, del ruso o del serbio, la mayoría se hicieron directamente del español. Los traductores más importantes de estos años por el número de obras traducidas son: Petro Zheji, Mira Meksi, Aurel Plasari, Skender Luarasi, Klio Vangjeli, Fatos Arapi, Anton Pappleka, Jeton Ostreni, Hysen Sinani, Sotir Caci (del francés), Rahmadan Dedaj (del serbio), etc.

Destacamos unas obras: Jesús Izcaray, *Castro García Rosa. Historia de un héroe español* (Izcaray, 1968), traducido por Klio Vangjeli; Ibáñez, *Atdheu* (Ibáñez, 1980), traducido por Hysen Sinani; Lorca, *Maria Pineda; Casa de Bernarda Alba; Doña Rosita la soltera* (Lorca, 1971), etc. Armando López Salinas, *Nën qiellin e zi* (Salinas, 1970), traducido del francés por Sotir Caci; Miguel Buñuel, *Mposhtja e shtrigave* (Buñuel, 1970), traducido por Mira Meksi.

Del Siglo de Oro español, además de Cervantes en el año 1956 se tradujo por primera vez a Lope de Vega, con *Fuenteovejuna* (Vega, 1956). La traducción la realizó del español el gran filólogo y traductor Skender Luarasi. Es divertido observar cómo se

tradujo el título literalmente “la fuente de las ovejas”, en posteriores ediciones se corrigió y respetó el nombre original, albanizando las grafías: *Fuenteovehuna*.

La literatura infantil española sí que está presente en las librerías de Tirana. Miguel Buñuel se le acerca al lector con una colección de literatura infantil (Buñuel, 1987), traducida por Mira Meksi escritora y traductora de la lengua española; En otra colección de cuentos del mundo, titulado *Porque la luna no lleva vestido*, encontramos otro cuento español *El campesino y los Señores*, traducido por Xhavit Beqaraj, en el año 1973. Otro cuento español está presente en otra antología de cuentos del mundo del año 1978, titulado *El cura y el Burro*, traducido por Dhimitër Pasko.

Hay que mencionar que paralelamente también España pasaba un periodo específico, de 1936 a 1975, con la Guerra Civil e inmediatamente después con la Dictadura Franquista, y su literatura pasó por un “sufrimiento” similar, y un contacto literario con el mundo casi imposible. Así, durante mucho tiempo, para la mayoría de los albaneses, parecía que la historia de la literatura española empezaba con Cervantes y terminaba con Lorca...

4. PUBLICACIONES DE LA LITERATURA ESPAÑOLA DURANTE LA DEMOCRACIA

Entre España y Albania, por razones políticas, las relaciones diplomáticas se han establecido después de los años 1990, con la llegada de la democracia a nuestro país. Ya no existían obstáculos políticos, ideológicos, religiosos. Queremos mencionar que el desarrollo en el campo intercultural e interliterario se realizó en los ambientes culturales de los dos países, teniendo en cuenta la presencia importante de unos pocos escritores albaneses en las librerías de España, como Kadare, Kongoli, Mimoza Ahmeti, etc, y la concesión del premio Príncipe de Asturias de las letras 2009 a Kadare.

Hasta los años noventa, la literatura española de la época era poco conocida en Albania. El giro se hace con la llegada de la democracia, cuando las traducciones aumentan considerablemente llegan a editarse, reeditarse e imprimirse nuevos títulos, sobre todo en cuanto a narrativa, cada año. Puede estimarse que la mayoría de las traducciones del español, catalán, vasco, son novelas contemporáneas. Parece que todo está relacionado con el prestigio internacional que tiene esta literatura; también se reeditan obras ya editadas en los años de la dictadura cuyo éxito es garantizado (títulos de la Generación del 98, Generación del 27 y Modernismo). En cuanto a la literatura

del Siglo de Oro español la obra más reeditada por excelencia es *Don Quijote de la Mancha*. De todos modos los tirajes siguen siendo modestos.

Este artículo no trata de evaluar la situación real de la traducción literaria al albanés. Cuando hablamos de la traducción al albanés, nos referimos, por supuesto, a toda acción traductora en la que la lengua albanesa está en juego, con todas sus implicaciones de tipo meramente lingüístico. La traducción, como fenómeno lingüístico, no puede faltar en un análisis que se pretende completo del estado de una lengua, pero seguro será un duro trabajo investigativo en el futuro.

Se trata de levantar el mapa de la traducción en general, sin entrar en los problemas teóricos, aunque sin ignorarlos, y poniendo especial énfasis en los nombres de los autores que se tradujeron y en los títulos de las obras que se eligieron, además en los nombres de los traductores y traductoras. Este mapa es el escenario adecuado que nos ayuda, que nos da la certeza a la hora de sacar conclusiones.

En Albania hoy se edita la mejor literatura contemporánea española, pero el número de títulos es muy reducido. Las casas editoriales no arriesgan, publican solo literatura que ya conoce uel éxito internacional. Siempre se trata de novelas. Desgraciadamente no se conoce la literatura clásica española, y se conoce poco la literatura del Siglo de Oro.

El éxito en España de los *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, lo ha sido también en el extranjero, y cuenta ya con la traducción al albanés de Bashkim Shehu y Edlira Hoxholli, casa editorial Toena (Cercas, 2009).

Arturo Pérez-Reverte, otro de los autores best seller, vertido a veintidós idiomas con un notable éxito de crítica además, está ya traducido al albanés por Qamil Bedhia, Casa Editorial: Bota Shqiptare, del año 2009. Sus novelas se titulan *La Reina del Sur*; *El club Dumas*; *La piel del tambor*;

De Carlos Luis Zafón, se han traducido al albanés de la mano de Ledia Dushi dos libros, *Marina*, y *El Juego del Ángel*, editorial Dituria. Ardian Klosi tradujo, *La Sombra del viento*, siempre en la editorial Dituria. De la mano de Flavia Kaba tenemos *El prisionero del cielo* y la *Trilogía de la niebla*.

Miguel Delibes se presentó en Albania con su libro *El Hereje*, traducido del francés por Nasi Lera, editorial Albin, del año 2001.

También el poeta vanguardista español Juan Ramón Jiménez, vino para el lector albanés, traducido por Fazlli Haliti con *Poesías de Amor*, Casa Editorial Ombra GVG., del año 2005.

Miguel de Unamuno, vino gracias a la Casa Editorial Toena, traducido por Qamil Bedhia. El libro se titula en albanés *Kur të zë dashuria*, una selección de relatos y novelas del autor, año 2005.

Lorca se ha editado en varios volúmenes: una antología de poemas extraídos de los libros: *Poemas del Cante Jondo*, *Poeta en Nueva York*, *Romancero gitano*. Traducidos del italiano por Fazlli Haliti, editorial Ombra GVG, publicación del año 2005.

El libro *Ballkon i hapur*, poesías seleccionadas y traducidas por Visar Zhiti, editorial Toena.⁴⁷ El libro *Poezi*, traducido por Anton Papeleka, publicado por editorial Extra, 1997, se reeditó en 1999.⁴⁸

Carmen Martín Gaité, se tradujo y se publicó en el año 2002, con su libro *Lo raro es vivir*, traducido del español por Alban Bizhga, ed. Albin.⁴⁹ Javier Marías, con *Todas las almas*, en traducción de Shpetim Doda, ed. Ideart.⁵⁰ Juan José Millás, con *El desorden de tu nombre*, traducido por Nasi Lera del español, ed. Albin.⁵¹ Rafael Chirbes, su obra se tituló en albanés *Rozë mbi të zezë dhe gri*, traducido por Nasi Lera, ed. Albin.⁵² Justo Jorge Padrón, con *Los círculos del infierno*, traducido por Fatos Arapi, Nikolin Janina, ed. Albinform.⁵³

También después de los años 90, se ha traducido y editado al albanés no solo literatura en castellano sino también literatura en vasco y catalán. Subrayamos la tendencia de traducir obras de escritores contemporáneos: Mira Meksi ha traducido en el año 1995 del vasco el libro de Bernardo Atxaga, con *Obabakoak*, titulado en albanés, *Me emrin e vajzërisë Laura Sligo*. Bashkim Shehu ha traducido del catalán en el año 2008 un libro de Jaume Cabré titulado *Senyoria*, (Señoría), ed. IDK.

Continúa la tradición de editar colecciones de novelas, cuentos o poesías de literatura española de diferentes autores que le pertenecen a diversas generaciones literarias o movimientos literarios. En su mayoría estos autores son famosos internacionalmente,

47 LORCA, Federico, *Ballkon i hapur; poezi*, Tirana, Casa Editorial Toena, 1999.

48 LORCA, Federico, *Poezi*, Tirana, Casa Editorial Extra, 1999.

49 GAITE, Carmen Martín, *Sa e çuditshme jeta...*, Tirana, Casa Editorial Albin, 2002.

50 MARIAS, Javier. *Gjithë shpirtërat*; Tirana, Casa Editorial Ideart, 2003.

51 MILLÁS, Juan José. *Përtej emrit tënd*; Tirana, Casa Editorial Albin, 2004.

52 CHIRBES, Rafael. *Rozë mbi të zezë e gri*; Tirana, Casa Editorial Albin, 2003.

53 PADRÓN, Justo Jorge. *Rrathët e ferrit (1973-1975)*, Tirana, Casa Editorial Albinform, 1995.

pertenecientes a la Generación del 98, Generación del 27, autores de la estética modernista.

Xhevahir Spahiu uno de los mejores poetas de Albania, organizó en el año 1998 una *Antología de poetas españoles*⁵⁴. Son todos poemas del siglo XX, aportaciones de diferentes traductores albaneses.

Xhevahir Spahiu, en el año 2006, juntó unas poesías traducidas del poeta Petro Marko, organizando una colección poética, donde están presente poesías de Jorge Guillen, Federico Lorca etc., titulada ¿Por dónde vas caballero muerto?

Gjergj Vlashi, coordinó en el año 2008 junto con ed. Globus, un libro donde estaban presentes obras de novelistas españoles del siglo XX. Él mismo fue el traductor y seleccionó los autores españoles y unas novelas teniendo en cuenta las preferencias del lector albanés. Destacamos algunos nombres de autores como: Carlos Luis Zafón, Arturo Pérez-Reverte, Begoña Ibarrola, Juan Rulfo, Javier Cercas, Elvira Lindo, Jaume Cabré, Carmen Martín Gaité, Rafael Chirbes, Javier Marías, Ramón Sender, Mosén Milán, Miguel Delibes, Tomas de Iriarte, Antonio José Cañizo, Justo Jorge Padrón, etc.

Los traductores de lengua española que queríamos mencionar, la mayoría son personalidades de traducción, buen conocedores de la lengua y literatura española. Parece que en la mayoría de los casos la literatura española se traduce del español además se traduce de la versión original. El número de traductores se ha aumentado de forma calificativa. Mira Meksi, Fatos Arapi, Qamil Bedhia, Raimonda Vuçini, Igli Larashi, Anton Pappleka, Visar Zhiti, Adrian Klosi, Fazlli Haliti, Anmik Kasaruho, Robert Shvarc, Perikli Jorgoni, Besnik Mustafaraj, Bashkim Shehu del castellano y del catalán, Ilira Fringjilli del inglés, Nasi Lera del francés, Jani Malo del griego, etc.

La existencia de muchas casas editoriales: Extra, Bota Shqiptare, Toena, Eugen, Albin, Ombra- GVG, Argeta – LMG, Ideart, Onufri, Dituria, Pegi, Neraida, etc. le ha dado al lector el placer de leer una literatura que antes no se permitía, además los traductores tienen la oportunidad de cumplir su anhelo de traducir buena literatura sin límites y censura.

Algunas revistas y periódicos de Albania cada semana tienen el suplemento cultural y destacamos en sus páginas la presencia de la mejor literatura internacional entre los cuales nombres de autores españoles contemporáneos y de principios del siglo XX.

⁵⁴ *Antologji e poetëve spanjollë*, Edicion Albin, Tirana, 1998.

Cuando se trata de la poesía española parece que el lector albanes sigue amando a Lorca, Jiménez, Rafael Alberti, Guillen, Machado.

CONCLUSIONES

España, es una potencia cultural indudable, importante, internacionalmente conocida. Es un hecho asumido que el número de traducciones que se realizan de una lengua a otras es un síntoma de su importancia cultural. La prueba se ve en los altos porcentajes de traducciones que se realizan desde el español a otras lenguas de todo el mundo. En Albania, el interés por traducir literatura española crece, aunque hay que afirmar que es reducido si se compara con la literatura traducida del inglés, francés e italiano.

Las lenguas conocidas y valoradas, de gran prestigio intelectual, sirven también de vehículo transmisor de otras culturas, a través de la traducción. Es el caso del español y España en Albania; Gracias a Noli pudimos conocer y leer a Cervantes. Gracias a todos los traductores de todos los tiempos hoy hablamos de la literatura española al albanés, hablamos de cultura española, hablamos del espíritu español, hablamos de relaciones interculturales, hablamos de recepción literaria, etc. Una traducción determinada, incluso siendo “no fiel”, como ocurrió con las traducciones de *El Quijote*, tiene a veces tanta fuerza que el lector extranjero la incorpora textualmente a su acervo literario. Desde aquí afirmamos que la universalización de la cultura pasa por la traducción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

“Fshatari dhe Zotërinjtë”, *Përse hëna nuk ka fustan*, Përrallë spanjolle, Tirana, Naim Frashëri, 1973.

“Prifti dhe gomari”, *Vajza orkide, Përralla të popujve të ndryshëm*, Përralla spanjolle, Tirana, Naim Frashëri, 1978.

Buñuel, Miguel, *Koleksion i letërsisë për fëmijë*, Tirana, Naim Frashëri, 1987.

Buñuel, Miguel, *Mposhtja e shtrigave*. Tirana, Naim Frashëri, 1987.

Cercas, Javier, *Ushtarët e Salaminës*, Tirana, Toena, 2009.

- Cervantes, Miguel de, *Aventurat e Don Kishotit të Servantes*, Shkodër, Shtypshkronja e së Papërlyemes, 1928.
- Chirbes, Rafael, *Rozë mbi të zezë e gri*, Tirana, Albin, 2003.
- Delibes, Miguel, *Heretiku*, Tirana, Albin, 2001.
- Elesie, Robert, *Historia de literatura albanesa*, Tirana- Peja, 1997.
- Gaite, Carmen Martin, *Sa e çuditshme jeta...*, Tirana, Albin, 2002.
- Garcés, María Antonia, *Cervantes in Algiers*, Nashville Vanderbilt, University Press, 2002.
- Ibañez, Vicente Blasco, *La cabaña*, Boston, Shtypshkronja e Diellit, 1921.
- Ibañez, Vicente Blasco, *Për Atdheun*, Tirana, Naim Frashëri, 1980.
- Izcaray, Jesús, *Castro García Rosa. histori e një heroi spanjoll*, Tirana, Naim Frashëri 1968.
- Izcaray, Jesús, *Jeta në Madrid*, Tirana, Naim Frashëri, 1967.
- Jiménez, Juan Ramón, *Poezi dashurie*, Tirana, Ombra GVG, 2005.
- Kadare, Ismail, “Don Kishoti në jetën e dyfishtë”, *Periódico Albania*, Tirana, 25/02/ 2001.
- Këngë të popujve, poezi popullore të popujve të ndryshëm*, Tirana, Naim Frashëri, 1978.
- Lorca, Federico, *Ballkon i Hapur*, Poezi, Tirana, Toena, 1999.
- Lorca, Federico, “Dasmë gjaku”, en Aurel Plasari (Coord.) *Gjashtë Drama*, Tirana, Naim Frashëri, 1986.
- Lorca, Federico, *Drama*, Shtëpia e Bernarda Albës; Kukullat me hu: Tragjikomedia e Don Kristobalit dhe e Dona Rozitës; Mariana Pineda. Tirana, Naim Frashëri, 1971.
- Lorca, Federico, *Poezi*, Tirana, Extra, 1999
- Lorca, Federico, *Poezi*, Poema e këngës Hondo; Romancë cigane; Poeti në Nju York; Vajtim për Injacio Sançes Mehijas; Tirana, Ombra Gvg, 2005.
- Marias, Javier, *Gjithë shpirtërat*, Tirana, Ideart, 2003.
- Millás, Juan José, *Përtej emrit tënd*, Tirana, Albin, 2004.
- Muzat në vitin e luftës*, Poezi të poetëve nga bota, Miguel, Hernández: Era e luftës popullore; Antonio Machado: Kjo ndodhi në Granadë; en Ismail Kadare (Coord.) Tirana, Naim Frashëri, 1980.
- Noli, Stilian Fan, *Don Kishoti*, Introdukta, Tirana, Naim Frashëri, 1977.
- Nesër takohemi sërish*, Poezi Botërore; Lorca, Jiménez; Tirana, Mësonjëtorja, 2005.
- Padrón, Justo Jorge, *Rrathët e ferrit (1973-1975)*, Tirana, Albinform, 1995.
- Pérez- Reverte, Arturo, *Klubi Dymas*, Tirana, Bota Shqiptare, 2009.

- Pérez- Reverte, Arturo, *Lëkura e daulles*, Tirana, Bota Shqiptare, 2009.
- Pérez- Reverte, Arturo, *Mbretëresha e jugut*, Tirana, Bota Shqiptare, 2009.
- Quku, Mentor; *Mjeda 5*, Tirana, 2010.
- Ruíz Zafón, Carlos, *Marina*, Tirana, Dituria, 2011.
- Ruíz Zafón, Carlos, *Loja e ëngjellit*, Tirana, Dituria, 2009.
- Ruíz Zafón, Carlos, *Hija e erës*, Tirana, Dituria, 2006.
- Salinas, Armando Lopez, *Nën qiellin e zi*, Tirana, Naim Frashëri, 1970.
- Spahiu, Avni, *Fan Noli's american years: Notes on a great albanian american*; Houston, Jalifat, 2009.
- Uçi Alfred, “Me rastin e 400 vjetorit të botimit të veprës Don Kishoti”, *Periódico Drita*, Tirana, 18/09/2005.
- Uçi, Alfred, “Shtegtimi i Don Kishotit në Shqipëri”, *Periódico Zëri i Popullit*, 14/01/1995, pp. 7
- Unamuno, Miguel de, *Kur të zë dashuria*, Novela dhe tregime, Tirana, Toena, 2006.
- Vale- Inclán, Ramón del, “Laku”, en Aurel Plasari (Coord.) *Tregime dhe novela të shekullit XX*, Tirana, Naim Frashëri, 1983.
- Varfi, Andrea, “Servantesi”, *Revista Ylli*, Tirana, 11/11/1987.
- Vega, Lope de, *Burimi i dhënve*. Tirana, N. Sh. B. 1956.
- Zeqo, Moikom, “Një emëri njohur shqiptar në veprën e Servantesit”, *Periódico: Koha Jonë*, Tirana, 18/09/1993.

Bibliografía en línea:

- Moreno, Mario García, Recepción de la literatura en español en Albania: cuándo, como, por qué. Tirana, Primer Congreso internacional Hispano- Albanés, 2-3 abril 2012, III edición 2014, pp. 10.

<https://ciencia.urjc.es/bitstream/handle/10115/7816/Mario%20Garc%C3%ADa%20Moreno.pdf?sequence=8&isAllowed=y> consultado en septiembre de 2016

**TRADUCCIONES DE LA DICTADURA FRANQUISTA EN EL MERCADO
EDITORIAL CONTEMPORÁNEO: CUMBRES BORRASCOSAS (1942) DE JUAN G.
DE LUACES**

Ana Pérez Porras

Universidad de Jaén

1. LA RETRADUCCIÓN Y WUTHERING HEIGHTS

La primera edición de *Wuthering Heights* de Emily Brontë sale a la luz en 1847. Pajares Infante (2007: 63) explica que la novela tardó en ser aceptada en Europa en general y particularmente en España. En 1921 (74 años después de su primera publicación en Inglaterra), la editorial Atenea publica la primera traducción de *Cumbres Borrascosas* a cargo de Cebriá de Montoliu⁵⁵. Posteriormente, tras la finalización de la Guerra Civil, no se registran nuevas traducciones en el Catálogo de la Biblioteca Nacional hasta 1942.

Zaro Vera⁵⁶ (2007: 22) afirma en la edición del libro *Retraducir, un nueva mirada*, que «no hay unanimidad en cuanto al significado de retraducción» y uno de sus objetivos es extenderlo más allá del ámbito de la traducción literaria, en concreto a la traducción audiovisual, tanto a la retraducción de doblajes y subtítulos, como a los textos fílmicos que se apoyan en otros previos.

Yves Gambier (1994, citado en Zaro Vera, 2007: 25) considera que no todos los originales son obras maestras, así como tampoco todas las retraducciones son grandes traducciones. No obstante, las casas editoriales han obtenido beneficios económicos con las sucesivas reediciones de la novela. Distintos investigadores como Gil García (1993),

⁵⁵ Si se consulta el Catálogo de la Biblioteca Nacional (Gobierno de España, 2016), el número de traducciones y ediciones de la novela sobrepasa las cien copias.

⁵⁶ También analiza otros aspectos relacionados con la traducción literaria: el envejecimiento como una de las causas de la retraducción. El léxico que podemos encontrar en traducciones de épocas pasadas plantea diversas dificultades, como por ejemplo que en él aparezcan términos que en la actualidad se encuentran en desuso y cuyo significado sea difícil de determinar por el lector actual. Así, es de esperar, por tanto, que sean notables las diferencias, principalmente en lo que se refiere a la traducción del vocabulario con traducciones posteriores.

Pajares Infante (2007), Santoyo (1980) y López Folgado (2011b) denuncian una similitud destacable entre traducciones y ediciones españolas de *Wuthering Heights*. El primer investigador que trató este tema fue Santoyo (1980), que da el primer testimonio documentado del plagio como estrategia de traducción en el siglo XX español. Santoyo publica su artículo «Plagio en las traducciones inglés-español», en el que presenta seis plagios entre traducciones de diversas obras inglesas; entre ellos denuncia el plagio de *Cumbres Borrascosas*, publicada en Plaza y Janés (1977) y reproducido por la editorial Argos Vergara en 1979, sin mención del traductor.

López Folgado (2011a: 234), por su parte, también señala que en muchas ediciones de la novela no se especifica el traductor. En la edición de *Cumbres Borrascosas* de Edimat (Brontë, 2009), por ejemplo, aparece únicamente la inscripción «El Equipo Editorial» en lugar del nombre del traductor. El autor explica que cotejó la traducción de la editorial Edimat de 2009 con la de El Bachiller Canseco de la editorial Aguilar de 1947. En este caso, se observa que con la traducción, publicada bajo «El Equipo Editorial», se intenta disfrazar un texto anteriormente publicado, que presenta los mismos errores que la versión anterior. Arturo del Hoyo⁵⁷ trabajó en la editorial Aguilar y en relación a los derechos de autor y a dicha editorial afirma: «Los derechos de autor no existían, simplemente se les pagaba por trabajo hecho» (en Rodríguez Espinosa, 1997: 156).

A nuestro juicio, este negocio editorial se debe a la demanda por parte de los lectores. El interés por la novela que surge desde los años veinte ha continuado por las numerosas traducciones y reediciones que se han publicado. Según Tello Fons (2011: 388), únicamente han transcurrido unos pocos años en los que no se ha publicado alguna edición de la novela y además las traducciones han incrementado notablemente en las décadas de los 80 y 90 y en la primera década del siglo XXI.

2. JUAN GONZÁLEZ BLANCO DE LUACES Y LA EDITORIAL DESTINO

⁵⁷ También el traductor explica que más adelante se introdujo por presión, y porque parecía que debía hacerse, la costumbre de abonarle una cantidad al traductor puesto que las editoriales estaban continuamente comprándose y vendiéndose traducciones (en Rodríguez Espinosa, 1997: 156).

El traductor y escritor nace en Luanco (1906) y muere en Barcelona (1963). Según Ortega Sáez (2009: 1341) nos encontramos ante «el traductor más prolífico de la posguerra española». En el prólogo de la edición Destino no consta ningún dato orientativo sobre su aproximación a la traducción, como tampoco se menciona el autor del mismo. Escritores como G. De Luaces tenían que trabajar como traductores para que su labor fuese reconocida y en muchos casos tenían que abandonar su faceta de escritor.

G. De Luaces fue uno de tantos intelectuales españoles cuya trayectoria profesional se vio truncada por el estallido de la Guerra Civil española y la victoria del bando “nacional”. La imposición de la dictadura franquista y la subsiguiente censura le obligó a dejar de lado su labor de escritor para dedicarse en cuerpo y alma al oficio de la traducción y poder, así, mantener a su familia (Ortega Sáez, 2009: 1339).

El traductor trató en varias ocasiones de huir de España. En uno de estos intentos fallidos, fue detenido y pasó unos meses en prisión. Es destacable el hecho de que tradujera obras del inglés, francés y portugués; se hizo cargo de las traducciones de autores como Dickens, Charlotte Brontë, Kipling o Swift (Cornejo, 2012: s.p.). Sin haber cumplido los veinte años aún, apareció su poemario *Saetas de Oro* (1925). A estas obras, le siguieron trabajos relacionados con la novela histórica *Los amores de Cleopatra* (1928) y la biografía *La dramática vida de Miguel Bakunin* (1930). En 1941 se traslada con su familia a Barcelona. Luis Miracle confió en sus posibilidades como traductor y le introdujo en el mercado de la traducción. Colaboró con José Manuel Lara, con la editorial Iberia dirigida por Joaquín Gil, con Juventud, Argos, Destino, Éxito o Mateu, entre otras (Ortega Sáez 2009: 1344). Más tarde llegarían *La guerra de los sapos* (1947), *La ciudad vertical* (1948), *La nave de los cien condenados* (1949), *La huella de la noche* (1949) y *Un hombre de mucha suerte* (1950) (Cornejo, 2012: s.p.).

La editorial que presenta su traducción es Destino, que divulgó las obras de autores emblemáticos de la posguerra y de extranjeros (Tello Fons, 2011: 453). La edición que hemos tomado se inserta dentro de la colección Áncora y Delfín, número 2. En relación a las olas editoriales de Madrid y Barcelona, el escritor y traductor Arturo del Hoyo menciona a Destino y explica que la censura era más suave en Barcelona. Existe novela española publicada en Cataluña porque en Madrid la censura era mucho más exigente. Como consecuencia de este hecho, Madrid se especializa en libros de ensayo o de temas más o menos históricos mientras que en Cataluña tiene un apogeo la novela (entre las

editoriales catalanas menciona a Destino) (del Hoyo en Rodríguez Espinosa, 1997: 159).

Esta editorial, fundada en 1942, se incorporó al Grupo Planeta en 1948. El fondo editorial de Destino se construye en torno a colecciones tan prestigiosas como Áncora y Delfín, que cuenta en su catálogo con títulos de los más importantes escritores españoles y extranjeros, entre los que destaca el Premio Nobel de Literatura Camilo José Cela. Desde 1944, Destino convoca anualmente el Premio Nadal, el más antiguo y prestigioso galardón literario que se concede a novelas escritas en castellano.

3. METODOLOGÍA Y ANÁLISIS

En nuestra metodología de análisis hemos tomado como referencia principalmente a Valero Garcés (2007) y Jiménez Carra (2007). Nuestro estudio comparativo se basa en el texto origen⁵⁸ y la traducción de G. De Luaces (1942). La propuesta de Valero Garcés *Modelo de evaluación de obras literarias traducidas The Scarlet Letter/La Letra Escarlata de Nathaniel Hawthorne* (2007) es bastante eficaz puesto que no presenta únicamente un modelo de evaluación, sino que a la vez su metodología es útil como modelo comparativo⁵⁹. Dentro de la clasificación de Valero Garcés, nos hemos centrado en la “moderación de expresiones”.

A continuación, exponemos las soluciones textuales introduciendo cada ejemplo con uno de los dos grupos temáticos que a continuación se detallan: venganza y pasión, con el propósito de acercar la obra al lector meta y facilitar su comprensión.

3.1. Venganza

58 A partir de aquí se hará referencia al texto origen como TO y a la traducción de G. De Luaces (1942) como TM.

59 La propuesta de Valero Garcés (2007: 136) se compone de las siguientes operaciones de traslado de un polisistema origen a otro texto en otro polisistema meta: (1) Cambios debidos a diferencias socio-culturales, (2) Variación del tono; (3) Variación de la estructura interna del original, (4) Moderación de expresiones, (5) Inadecuación de equivalencia, (6) Supresión del relato marginal, (7). Conservación de nombres propios con equivalencia en el TO, (8) Error del traductor, (9) Conservación de estructuras propias del texto original/ Traducción literal; (10) Elaboración versus simplificación; y finalmente (11) Variación en el uso de figuras literarias y tropos.

La venganza es uno de los temas principales de la obra, que, unida a la pasión que Heathcliff siente por Catherine, se convierte en el desencadenante que fomenta su avaricia y rencor. El modo en el que Heathcliff manifiesta su ira es menospreciando y maltratando a otros personajes: «In order to avenge himself of his enemies, Hindley and Edgar, he uses the traditional way of ruining them financially. He is not satisfied by destroying them only, he also attempts to destroy their offspring» (Bhattacharyya, 2007: 156). Fegan en su estudio también se detiene en este tema «his revenge on the Earnshaws and Lintons may represent Victorian anxieties about the potential of the dispossessed lower class to usurp the rights and privileges of the well-off middle and upper classes» (2008: 79). Heathcliff planea una venganza atroz pero E. Brontë consigue que el lector simpatice con él. Tal y como afirma Bhattacharyya, «true is that we cannot admire him or defend his action, but we are ready to give him our inmost sympathy» (2007: 95).

Heathcliff amparándose en el marco de la legalidad vigente en el periodo en el que transcurre la historia, y acompañado de la casualidad, se vale del sistema estrictamente patriarcal para retar, a través de la corrupción y venganza a la sociedad que se ha atrevido a excluirlo. El personaje logra adueñarse de todas las propiedades de la novela, gracias a los personajes femeninos y a las leyes vigentes de la época.

Ejemplo 1

TO (1847)	G. DE LUACES (1942)
<p>She even disgraces the name of Linton; and I've sometimes relented, from pure lack of invention, in my experiments on what she could endure, and still creep shamefully cringing back!</p> <p>(I, 14, 340)</p>	<p>Deshonra hasta el propio nombre de los Linton. Alguna vez he probado a suavizar mis experimentos para probar hasta donde llegaba su paciencia, y siempre he visto que se apresuraba a arrastrarse ante mí.</p> <p>(14, 168)</p>

Tal y como se expone en el TO, uno de sus objetivos de su venganza es lograr que su mujer Isabella sienta odio hacia él y su propósito es hacerle la vida imposible, como

señalan Paddock y Rollyson: «He will do nothing to give Isabella the right to sue for separation, but he would be glad if she left. Meanwhile, he is her legal guardian and her jailer» (2003: 204). Es destacable mencionar que «Isabella no deja de amar a Heathcliff sino que además se siente realmente atraída por él a pesar del desprecio y los malos tratos que este le profesa» (Menéndez Rodríguez, 2003: 199-200). En el fragmento seleccionado G. De Luaces (Brontë, 1942) omite *from pure lack of invention*, es decir, no especifica que el personaje cesa sus experimentos por pura falta de inventiva.

Ejemplo 2

TO (1847)	G. DE LUACES (1942)
<p>"I have no pity! I have no pity! The worms writhe, the more I yearn to crush out their entrails!</p> <p>(I, 14, 346)</p>	<p>—No puedo ser compasivo, no puedo. Cuanto más veo retorcerse a los gusanos, más ansío aplastarlos, ...</p> <p>(14, 169)</p>

Heathcliff parece ratificar con sus palabras su actitud diabólica, puesto que él mismo admite que no tiene piedad. A nuestro juicio, E. Brontë hace uso de la hipérbole *I have no pity! I have no pity!* para resaltar el desdén que siente. Sin embargo, el traductor precisamente a lo que hace referencia es a que al personaje le conmueve el hecho de no ser compasivo.

3.2. Pasión

En la novela no existen muchas escenas que muestren amor y cuando estas aparecen no se trata de un amor convencional, sino en ocasiones enfermizo. Además, es destacable mencionar que E. Brontë refleja un cierto gusto por el ambiente gótico (Menéndez Rodríguez, 2004: 12). Bhattacharyya también hace referencia al estilo poético en algunas escenas emotivas: «the poetic effect of the great emotional speeches

of the protagonists make us aware of the writer's ability to give vent to high, unpompous emotion» (2007: 149).

Ejemplo 1

TO (1847)	G. DE LUACES (1942)
<p>[...] Do I want to live? What kind of living will it be when you---oh God! Would you like to live with your soul in the grave?"</p> <p style="text-align: right;">(II, 1, 15)</p>	<p>[...] ¿Para qué quiero vivir cuando tu...? ¡Oh, Dios, quisiera estar contigo en la tumba!</p> <p style="text-align: right;">(15, 179)</p>

En el primer fragmento, Heathcliff se dirige a Catherine para saber si a ella le gustaría seguir con vida si su alma estuviera en la tumba. Sin embargo, el sentido del TM no se corresponde con la intención de E. Brontë puesto que el protagonista manifiesta el deseo⁶⁰ de permanecer junto a su amada. G. De Luaces (Brontë, 1942) desvirtúa la intención del TO. La tonalidad expresiva interrogativa se convierte en exclamativa y desiderativa «¡Oh, Dios, quisiera estar contigo en la tumba!».

Este pasaje corresponde a una de las escenas más conocidas de la novela en la que Catherine está a punto de morir y tanto Heathcliff como ella aclaran sus sentimientos. Como afirma Kindelán «Todos los malentendidos que han surgido entre los dos, desde la declaración de Catalina acerca de su atracción por Edgar, hasta la inesperada desaparición de Heathcliff, se aclaran en este encuentro» (1989: 65). Catherine muere pero su alma no descansa; su fantasma perseguirá a Heathcliff durante 18 años hasta que este muera y puedan reunirse.

Ejemplo 2

⁶⁰ En el TM Heathcliff revela su deseo mediante el vocablo «quisiera».

TO (1847)	G. DE LUACES (1942)
<p>Oh! you said you cared nothing for my sufferings! And I pray one prayer---I repeat it till my tongue stiffens ---Catherine Earnshaw, may you not rest, as long as I am living!</p> <p style="text-align: right;">(II, 2, 28-29)</p>	<p>Me has dicho que no te importan mis sufrimientos. Pero yo no repetiré más que una plegaria: “Catalina! Haga Dios que no repose mientras yo viva!”</p> <p style="text-align: right;">(16, 186)</p>

El capítulo (II, 2, 28-29) nos sitúa ante el trágico suceso de la muerte de Catherine. Heathcliff cree que los fantasmas vagan por el mundo y le suplica al de su amada que le persiga: Heathcliff vive obsesionado con ella, su nombre y su imagen aparecen sin cesar y los delirios le atormentan hasta su muerte. Esta llamada al espíritu de su amada constituye uno de los fragmentos más célebres de la novela. En la traducción de G. De Luaces (Brontë, 1942), de nuevo, encontramos una expresión de la época aludiendo a Dios⁶¹, tal y como se recoge en la cita a continuación «“¡Catalina! Haga Dios que no repose mientras yo viva!”». El fantasma de Catherine está a su lado, no bajo tierra, sino sobre la tierra, alivia su espíritu enamorado y le da fuerzas para continuar su vida.

4. PRESENCIA DEL TRADUCTOR

Nos encontramos ante una edición en la que el traductor no solo omite información, sino que además añade la suya propia e incluso inserta expresiones de índole coloquial que, si bien no suelen modificar el sentido del texto, sí le confieren una serie de connotaciones inexistentes en el TO que modifican su registro lingüístico.

⁶¹ Nótese la omisión de *till my tongue stiffens*.

TO (1847)	G. DE LUACES (1942)
<p>"I was not aware there were eaves-droppers," muttered the detected villain. "Worthy Mrs. Dean, I like you, but I don't like your double dealing," he added, aloud.</p> <p style="text-align: right;">(II, 8, 177-78)</p>	<p>—No sabía que hubiera escuchas —murmuró el villano al sentirse descubierto—. Mi querida Elena: ya sabes que te estimo, pero no puedo con tus chismorreos.</p> <p style="text-align: right;">(22 , 247)</p>
<p>"What use is it praising Heathcliff to him?" I answered, [...]</p> <p style="text-align: right;">(I, 10, 218-19)</p>	<p>—No debía usted elogiar a Heathcliff en presencia suya —contesté—.</p> <p style="text-align: right;">(10 , 114)</p>

En el primer fragmento, Heathcliff hace referencia al doble juego de Nelly Dean⁶². G. De Luaces (Brontë, 1942) desvirtúa el contenido y otorga al ama de llaves unas connotaciones inexistentes en el TO, describiéndola como una persona entrometida.

En el segundo pasaje, Heathcliff ha vuelto después de tres años para comenzar con sus planes vengativos. Catherine le explica a Nelly que Edgar está enfurruñado porque ella se alegra de su vuelta. Además, la protagonista le explica a Nelly que cuando ha encomiado a Heathcliff, Edgar se ha echado a llorar. Tras estas palabras, el ama de llaves se dirige a Catherine pues no entiende el propósito de elogiar a Heathcliff delante de su marido ya que sienten aversión desde pequeños. El traductor no sigue el tono interrogativo del interlocutor y traslada las palabras de Nelly Dean como si estuviera aconsejando a Catherine: «No debía usted elogiar a Heathcliff en presencia suya».

4.1. Adiciones

⁶² En el capítulo 9 (volumen I), Nelly, sí sabe que Heathcliff está presente pero no se lo hace saber a Cathy «My companion, sitting on the ground, was prevented by the back of the settle from remarking his presence or departure; » (I, 9, 179-180). En esta conversación, Catherine reconoce el verdadero motivo por el que jamás podría casarse con Heathcliff, revelando al lector que «It would degrade me to marry Heathcliff now» (I, 9, 179). Tras estas palabras, la actitud que adopta Nelly es fundamental para el desarrollo de la trama, ella sabe durante toda conversación que Heathcliff las está escuchando pero no se lo hace saber a Catherine así como tampoco se lo indica cuando se da cuenta de que Heathcliff se marcha.

En ocasiones se muestra la voluntad del traductor y/o editor de insertar expresiones de índole religiosa. Las circunstancias ideológicas y contextuales que rodeaban al traductor aparecen reflejadas en su traducción. En estos tres fragmentos encontramos expresiones que nos remiten a la época de la Dictadura franquista.

TO (1847)	G. DE LUACES (1942)
<p>"We made ourselves as snug as our means allowed in the arch of the dresser.</p> <p>(I, 3, 42)</p>	<p>Entonces nosotros nos acomodamos, como Dios nos dio a entender, en el hueco que forma el aparador</p> <p>(I, 3, 33)</p>
<p>"That's right!" I said to myself, "Take warning and begone! It's a kindness to let you have a glimpse of her genuine disposition.</p> <p>(I, 8, 158)</p>	<p>—Haces bien —pensé para mí—. Aprende, da gracias a Dios de que ella te haya mostrado su verdadero carácter, y vete.</p> <p>(I, 8, 87)</p>
<p>You're worse than a heathen---treating your own flesh and blood in that manner!"</p> <p>(I, 9, 67)</p>	<p>—Es usted peor que un enemigo de Dios. ¡Tratar así a su propia sangre!</p> <p>(I, 9, 91)</p>

El primer pasaje seleccionado nos sitúa en la infancia de Catherine y Heathcliff. Mr. Earnshaw ha fallecido y Hindley se convierte en el patrón a cargo de Wuthering Heights. Para que los niños no presencien la ira de este, Nelly los acomoda junto a ella en el arco del aparador. G. De Luaces (Brontë, 1942) inserta la expresión «como Dios nos dio a entender», inexistente en el TO.

En el segundo fragmento, de nuevo, se percibe una clara injerencia del traductor «Aprende, da gracias a Dios». Esta escena ocurre durante el periodo de noviazgo de

Catherine y Edgar. La caprichosa de Catherine se enoja con Nelly y la pellizca (creyendo que Edgar no la ve): «She, supposing Edgar could not see her, snatched the cloth from my hand, and pinched me, with a prolonged wrench, very spitefully on the arm»¹⁰³ (I, 8, 156). Catherine expulsa a Nelly de la habitación y debido al alboroto, el pequeño Hareton se echa a llorar. De repente, la furia de Catherine se vuelve contra el niño. Edgar le sujeta las manos para proteger al bebé de su ira pero en ese mismo instante, Catherine suelta la mano y el joven la siente sobre su mejilla. Ante tal desagradable incidente, Nelly Dean se alegra porque Catherine ha mostrado su verdadero carácter ante su pretendiente.

En el tercer ejemplo, Hindley, en estado ebrio, está inclinado sobre la barandilla y olvida que tiene a Hareton, su hijo, en brazos. De repente, la criatura da un brinco inesperado, se zafa de los brazos que le sostienen y cae, aunque afortunadamente Heathcliff logra salvarlo. Nelly considera que el comportamiento de Hindley es peor que el de un salvaje o pagano. El traductor inserta «un enemigo de Dios⁶³», de acuerdo al contexto religioso imperante en la época de publicación.

4.2. Omisiones y simplificaciones

Las omisiones de oraciones y párrafos⁶⁴ de la traducción de G. De Luaces (Brontë, 1942) son unas de las principales características del traductor. Además, es posible que este tipo de supresiones se deba a que debía finalizar numerosos encargos en un periodo corto de tiempo o que los imperativos editoriales consideraran oportunos este tipo de omisiones.

⁶³ El OED proporciona la siguiente definición para pagano: «A person not subscribing to any major or recognized religion, esp. the dominant religion of a particular society; spec. a heathen, a non-Christian, esp. considered as savage, uncivilized, etc.».

⁶⁴ El traductor omite la fecha [1801] que aparece en la primera página de la obra, despojando así al lector de una referencia esencial en el desarrollo de la historia).

<p style="text-align: center;">TO (1847)</p>	<p style="text-align: center;">G. DE LUACES (1942)</p>
<p>She stamped her foot, wavered a moment, and then, irresistibly impelled by the naughty spirit within her, slapped me on the cheek a stinging blow that filled both eyes with water.</p> <p style="text-align: right;">(I, 8, 156)</p>	<p>Golpeó el suelo con los pies, titubeó un momento y después, sin poderse contener [Ø], me dio una bofetada. Los ojos se me llenaron de lágrima</p> <p style="text-align: right;">(8, 87)</p>
<p>A pale, delicate, effeminate boy, who might have been taken for my master's younger brother, so strong was the resemblance, but there was a sickly peevishness in his aspect, that Edgar Linton never had.</p> <p style="text-align: right;">(I, 19, 107)</p>	<p>Era un muchacho pálido y delicado [Ø] parecidísimo al señor, pero con un aspecto enfermizo que éste no tenía. Eduardo, al ver que yo miraba a su sobrino, me mandó cerrar la portezuela, para que el niño no se resfriase.</p> <p style="text-align: right;">(19, 218)</p>
<p>She did not stay to retaliate, but re-entered, in a minute, bearing a reaming, silver pint, whose contents I lauded with becoming earnestness. And afterwards she furnished me with the sequel of Heathcliff's history. He had "queer" end, as she expressed it.</p> <p>"I was summoned to Wuthering Heights, within a fortnight of your leaving us," she said; "and I obeyed joyfully, for Catherine's sake.</p> <p style="text-align: right;">(II, 18, 351)</p>	<p style="text-align: center;">*****</p>

En el primer fragmento, se omite el translema *naughty spirit within her* que muestra notoriamente el carácter pícaro de Catherine. En el segundo caso, Nelly describe a Linton Heathcliff como *effeminate* y esta peculiaridad es característica del personaje. Este tipo de omisión podría estar debido al contexto católico de la época. A nuestro juicio, la omisión de este vocablo indica un claro temor del traductor por ser censurado. Finalmente, el uso de los tres asteriscos en el tercer pasaje seleccionado parece ser un método del traductor para indicar este tipo de omisiones.

4.3. Modulaciones/ Variaciones

En las modulaciones y variaciones que se presentan a continuación se produce un cambio de enfoque o de categoría de pensamiento con respecto a la formulación del TO:

TO (1847)	G. DE LUACES (1942)
<p>This was Heathcliff's first introduction to the family; on coming back a few days after-wards, for I did not consider my banishment perpetual, I found they had christened him "Heathcliff".</p> <p>(I, 4, 80)</p>	<p>Así se introdujo Heathcliff en la familia. Yo volví a la casa días después, ya que mi expulsión no llegó a ser definitiva, y encontré que habían dado al intruso el nombre de "Heathcliff".</p> <p>(4, 50)</p>
<p>"You must have forgotten the contents of the book, and you may not have space to search it now.</p> <p>(II, 20, 193)</p>	<p>—Debe usted haber olvidado las enseñanzas cristianas y quizá no le sobrará volverlas a repasar.</p> <p>(34, 346)</p>

El primer pasaje se centra en la llegada de Heathcliff. Todos lo consideran una criatura extraña; el huérfano es rechazado por los niños de la casa, e incluso en este capítulo, Nelly lo abandona junto a la puerta con la esperanza de que al día siguiente por la mañana ya no se encuentre allí. Mientras que Mr. Earnshaw lo califica como un «gipsy brat» (I, 4, 78), para Nelly, el ama de llaves, el aspecto de Heathcliff a su llegada a Wuthering Heights se corresponde con el de un «dirty, ragged, black-haired child, big enough to walk and talk -indeed, its face looked older than Catherine's -yet, when it was set on his feet, it only stared round, and repeated over and over again some gibberish that nobody could understand» (I, 4,78). En el TM no se registra la idea de que

Heathcliff, un niño huérfano, haya sido bautizado. G. De Luaces (Brontë, 1942), denomina a Heathcliff «intruso».

En el segundo ejemplo se deja entrever la intervención del traductor, de forma tan evidente como hemos tenido la ocasión de comprobar en ejemplos anteriores. Nelly insiste en que Heathcliff debe recibir ayuda espiritual. El TM especifica que *book* se refiere a «enseñanzas cristianas», y de nuevo, somos testigos de las pequeñas manipulaciones que se llevaron a cabo en la dictadura franquista.

4.4. Simplificaciones y modulaciones

A continuación, exponemos ejemplos en los que el traductor hace uso de la técnica de la simplificación. El lector meta pierde información significativa en relación con el argumento o el carácter de los personajes.

TO (1847)	G. DE LUACES (1942)
<p>"Yes, I am -- It's something new to hear a voice like yours!" he replied, "But I have been vexed, because you wouldn't come -- And papa swore it was owing to me; he called me a pitiful, shuffling, worthless thing; and said you despised me; [...]</p> <p>(II, 9, 186-87)</p>	<p>—Sí. Es muy agradable oír una voz como la tuya. Pero papá me aseguraba que no venías porque no querías, y esto me disgustaba. Él me acusaba de ser un hombre despreciable, [...].</p> <p>(23, 251)</p>
<p>"Take you with her, pitiful⁶⁵ changeling?" I exclaimed. "You marry? Why, the man is mad, or he thinks us fools, every one.</p> <p>(II, 13, 266)</p>	<p>—¿Llevarle con ella?—. Ese hombre está loco o cree que los demás somos idiotas?</p> <p>(27, 284)</p>

En el primer fragmento, Linton Heathcliff informa a su prima acerca de las intenciones de su temible progenitor. En el TO, E. Brontë hace referencia a la crueldad con la que son tratados los niños en *Wuthering Heights*. Concretamente, Linton

65 El OED define el vocablo *changeling* como: «(4.) A half-witted person, idiot, imbecile. Arch.».

Heathcliff le confiesa a Catherine que su padre lo describe como un ser lamentable, rastrero e inútil. G. De Luaces (Brontë, 1942), además de omitir los tres vocablos, modula el diálogo entre los personajes e inserta una connotación peyorativa «despreciable», inexistente en el TO.

En el segundo ejemplo, nos encontramos ante un caso de reducción. En la época en la que se desarrolla *Wuthering Heights* y hasta finales del siglo Diecinueve, el hecho de contraer matrimonio entre primos y hermanos como ocurre aquí con Cathy y Linton se trata de una práctica habitual, además de ser legal. Por si todo ello no fuera suficiente y ante la enfermedad que está a punto de acabar con la vida de Edgar Linton, el apremio de Heathcliff por llevar a cabo dicho enlace responde a la necesidad de hacerlo antes de que se muera su hijo Linton Heathcliff, para así poder obtener la tan ansiada propiedad de Thrushcross Grange. G. De Luaces (Brontë, 1942) omite las palabras de Nelly que describe a Linton Heathcliff como un lamentable cretino.

4.5. Uso de expresiones coloquiales en español

Hemos detectado que G. De Luaces inserta un matiz coloquial en los diálogos de los personajes, inexistente en el TO. Estos ejemplos se corresponden con un registro informal.

TO (1847)	G. DE LUACES (1942)
<p>The red cow didn't die by chance; and your rheumatism can hardly be reckoned among providential visitations!"</p> <p style="text-align: right;">(I, 2, 29)</p>	<p>Y, para que te enteres, la vaca roja no murió por casualidad, y tu reumatismo no es una prueba de la bondad de la Providencia...</p> <p style="text-align: right;">(2, 26)</p>
<p>'Did she die like a saint? Come, give me a true history of the event. How did—?'</p> <p style="text-align: right;">(II, 2, 26-27)</p>	<p>—¿Acaso ha muerto como una santa? — preguntó sarcásticamente Heathcliff—. Vaya. Cuéntame. ¿Cómo ha muerto....?</p> <p style="text-align: right;">(16, 186)</p>

La autenticidad de *Wuthering Heights* se manifiesta por la riqueza de referencias culturales, el uso de leyendas y creencias populares relacionadas con la región de Yorkshire. En el primer pasaje, Joseph se muestra atemorizado ante este tipo de situaciones y por ello es objeto de los jocosos comentarios de la joven Cathy, ante la presencia de Lockwood. El sirviente está convencido de que Cathy mató a la vaca roja, provocando su reumatismo. Indiscutiblemente, se deja entrever la intervención del traductor, de forma evidente, al insertar de su propia cosecha «Y, para que te enteres» y otorgando al discurso de Cathy un tono coloquial.

En el segundo fragmento, tras la muerte de Catherine, Heathcliff adopta una actitud irónica pero en el TO no se registra un lenguaje informal. G. De Luaces inserta en el texto «acaso» y «Vaya. Cuéntame», vocablos que alteran el estilo lingüístico del personaje que sufre el duelo por la muerte de Catherine.

5. CONCLUSIONES

Tras un análisis global del texto, el traductor tiende a la simplificación sintáctica y es destacable mencionar que numerosas estructuras omitidas están cargadas de información significativa en relación con el argumento o carácter de los personajes. A nuestro juicio, la convergencia de uso de las técnicas de amplificación, reducción y omisión indica cierta complejidad en su metodología, puesto que hace uso de técnicas opuestas.

A primera vista el procedimiento de simplificación podría parecer una falta profesional del traductor; sin embargo, no es la conclusión que sacamos de ello puesto que G. De Luaces ejercía la labor para subsistir y puede que sufriera limitaciones de tiempo impuestas por imperativos editoriales.

Además, en nuestro cotejo hemos detectado adiciones relacionadas con asuntos de índole religiosa. Por este motivo, debemos mencionar que parece haber cierta manipulación en el TM y que las circunstancias ideológicas y contextuales que rodeaban al traductor aparecen reflejadas en su traducción.

En esta época (1942) el acceso a fuentes de información, monografías especializadas y diccionarios era mucho más limitado que en etapas posteriores. Las numerosas

omisiones y simplificaciones podrían deberse a la necesidad de realizar numerosos encargos para poder sobrevivir. Indiscutiblemente, G. De Luaces ha ocupado un lugar importante en la historia de la retraducción de *Wuthering Heights*, no obstante, somos partidarios de la publicación de nuevas traducciones actuales, que reflejen el verdadero estilo de la autora y no contengan omisiones ni manipulaciones.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

Brontë, E. y Brontë, A. *Wuthering heights. A novel, by Ellis Bell. In three volumes* (3 vols.), Londres, Thomas Cautley Newby, 1847.

Brontë, E., *Cumbres Borrascosas* (De Luaces, J.G., Trad.), Madrid, Destino, 1942.

Brontë, E., *Cumbres Borrascosas*. (Equipo Editorial, Trad), Madrid, Edimat, 2012 (2009).

Bhattacharyya, J., *Emily Brontë's Wuthering Heights (The Atlantic critical studies)*, Nueva Delhi (India), Atlantic Publisher & Distributors, 2007.

Cornejo, J., “Traduciendo desde el exilio (10): Juan González-Blanco de Luaces”, *El Trujamán, Revista diaria de traducción*, 2012.

<http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/mayo_12/28052012.htm>

Fegan, M., *Wuthering Heights: Character Studies*, Londres, Nueva York, Continuum, 2008.

Fernández López, M., “La traducción de textos infantiles y juveniles anglosajones y la censura franquista”. *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985. Estudio preliminar*, León, Universidad de León, pp. 227-253, 2000.

Fernández Martín, M.T., “Villette, de Charlotte Brontë. Un caso de censura religiosa en la España de 1996”, *Sendeban, Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada*, 24, pp. 225-244, 2013.

<http://revistaseug.ugr.es/public/sendeban/sendeban24_completo.pdf>.

Gil García, C., *Ediciones y Traducciones Españolas de Wuthering Heights. Análisis y evaluación* (Tesis Doctoral), Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1993.

Jiménez Carra, N., *Análisis y estudio comparativo de tres traducciones españolas de Pride and Prejudice* (Tesis Doctoral), Universidad de Málaga, Málaga, 2007.

<<http://www.biblioteca.uma.es/bbl/doc/tesisuma/17114858.pdf>>.

Kindelán Echavarría, M.P., “Introducción”, *Cumbres Borrascosas*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 9-110.

López Folgado, V., “Cumbres Borrascosas”, *TRANS. Revista de Traductología*, 15 (2011a), pp. 233-236.

<http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_15/233-267.pdf>.

López Folgado, “Las traducciones de *Wuthering Heights*: plagios flagrantes”, *Revista de Filología*, 23, (2011b), pp. 143-162.

<<http://www.uco.es/hum198/sites/all/files/alfinge/Alfinge%2023%20%282011%29/Alfinge%2023.%20Art%C3%ADculo%208.pdf>>.

Menéndez Rodríguez, N., *Psicología de discurso textual y multimedia: imaginaria narrativa y comunicación audiovisual en Wuthering Heights* (Tesis Doctoral), Oviedo, Universidad de Oviedo, 2003.

Menéndez Rodríguez, N., “Emily Brontë (1818-1848) y la novela gótica”, *Liceus. Servicios de Gestión y Comunicación*, 2004, pp. 1-26.

Ortega Sáez, M., “Juan G[onzález-Blanco] de Luaces: el traductor desconocido de la posguerra española”, *Arbor, Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Vol. 185, Nº 740, pp. 1339-1352, 2009.

<<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/399/400>>

Ortega Sáez, M., *Traducciones del franquismo en el mercado literario español contemporáneo: el caso de Jane Eyre de Juan G. de Luaces* (Tesis Doctoral), Universitat de Barcelona, Barcelona, 2013.

<<http://www.tdx.cat/handle/10803/123282>>

- Paddock, L. y Rollyson, C., *The Brontës. A to Z: the essential reference to their lives and work*, Nueva York, Facts On File, 2003.
- Pajares Infante, E., “Traducción y censura: Cumbres borrascosas en la dictadura franquista”. En MERINO, R. (Ed.), *Traducción y censura en España (1939-1985). Estudios sobre corpus TRACE: cine, narrativa, teatro*, Bilbao, Universidad del País Vasco, Universidad de León, 2007.
- <https://addi.ehu.es/bitstream/10810/10159/1/PAJARES%20INFANTE%2c%20E_Traducci%C3%B3n%20y%20censura.pdf>.
- Rodríguez Espinosa, M., “Editores y traductores difusores de la historia literaria: El caso de Arturo del Hoyo en la editorial Aguilar”. *Trans. Revista de Traductología*, 2, pp.153-164, 1997
- <http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_2/t2_153-164_MEspinosa.pdf>.
- Santoyo, J.L., “Plagio en las traducciones inglés-español”, *Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*, 2 (Volumen I), 1980, pp. 60-64.
- <<http://www.atlantisjournal.org/old/Papers/v2n1/v2n1-07.pdf>>.
- Simpson, J.A. y Weiner, E.S.C. (Eds.), *The Oxford English Dictionary*. (2ª ed.). Oxford (Reino Unido), Clarendon Press, 2004.
- Tello Fons, I., *La traducción del dialecto: análisis descriptivo del dialecto geográfico y social en un corpus de novelas en lengua inglesa y su traducción al español*, Tesis Doctoral, Universitat Jaume I, Castellón, 2011.
- Valero Garcés, C. *Modelo de evaluación de obras literarias traducidas: The Scarlet Letter/La Letra Escarlata de Nathaniel Hawthorn*, Bern (Suiza), Nueva York, Peter Lang Bern, 2007.
- Vega, M.A., “De la Guerra Civil al pasado inmediato”, *Historia de la traducción en España, Historia de la traducción en España*, Salamanca, Ambos Mundos, 2004, (pp. 527-578).

Zaragoza Ninet, M.G., *Censuradas, criticadas... olvidadas: Las novelistas inglesas del siglo XX y su traducción al castellano*, Tesis Doctoral, Valencia, Universitat de València, 2008.

<<http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/9795/GORETTI.pdf?sequence=1>>.

Zaro Vera, J.J., “En torno al concepto de «retraducción»”, *Retraducir: una nueva mirada. La retraducción de textos literarios y audiovisuales*. (pp. 21-34). Málaga, Miguel Gómez ediciones, 2007, pp. 21-34.

**AI MARGINI DELLA CITTÀ: LE DONNE E LA PERIFERIA NEI RACCONTI
DI VALERIA PARRELLA**

Irena Prosenč

Università di Lubiana

Il presente articolo analizza i legami che intercorrono fra i personaggi femminili e i luoghi periferici nei quali sono ambientati numerosi racconti di Valeria Parrella. Vengono prese in considerazione le tre raccolte di racconti pubblicate dalla scrittrice: *Mosca più balena* (2003), *Per grazia ricevuta* (2005) e *Troppa importanza all'amore* (2015).

Il genere racconto ha una posizione privilegiata nella produzione letteraria di Parrella. Viene descritto dall'autrice come il suo genere preferito (Parrella, Taglietti, 2008: 43; Parrella, Riccio, 2015) che è costantemente presente nel suo procedimento creativo. A questo riguardo, Parrella afferma: “[i]o scrivo tutti i giorni, in continuazione, e scrivo racconti” (Parrella, Barbagallo, 2015). Dopo la pubblicazione delle sue prime due raccolte e del suo primo romanzo *Lo spazio bianco* (2008), Parrella viene annoverata fra i “pochi autori di oggi a praticare il racconto come forma narrativa privilegiata” (Parrella, Taglietti, 2008: 43). All'uscita della sua ultima raccolta, *Troppa importanza all'amore*, viene definita “una grande scrittrice di racconti” (Piccolo, 2015). L'autrice commenta la propria predilezione per il racconto sul risvolto di copertina della raccolta. Dalle sue osservazioni, nelle quali si delinea la sua poetica, si desume non solo il legame implicito del genere racconto con la narrazione della realtà contemporanea bensì anche una sua concezione come genere adatto alla narrazione della condizione umana:

Quando scrivo racconti sono sempre felice: mi sento in un territorio mio. Credo che siano la misura giusta per i nostri giorni, il tempo tronco, caduco, veloce, rubato: leggere, e poi continuare la giornata. Scrivo racconti quando sento che la realtà è troppo sfuggente e varia per essere cristallizzata in una forma lunga. E scrivo racconti perché mi interessano gli esseri umani: donne e uomini solitari che combattono le loro solitarie guerre (Parrella, 2015).

I personaggi letterari di Valeria Parrella sono strettamente legati ai luoghi nei quali vivono. Le trame narrate dall'autrice sono spesso ambientate a Napoli, una città che costituisce “lo sfondo inevitabile della sua scrittura come della sua vita” (Parrella, Petrignani, 2010: 36). Se, da una parte, la città partenopea viene descritta come “attiva e tumultuosa”, dall'altra, rappresenta un “universo di disagio” (Amoroso, 2003: 27) che i personaggi letterari devono affrontare. Alla pubblicazione della sua prima raccolta, l'autrice descrive Napoli come:

una città cruda, violenta, feroce, ripiegata su se stessa, dolorante e dolorosa. Però, e forse per questo, è anche una città viva, in cui si muovono delle persone che vivono storie dense. Per questo mi interessava evidenziare come le storie di persone singole [...] si devono necessariamente imbibire della città per potersi esplicitare (Parrella, Caserza, 2003).

Nei testi parrelliani la città assume una valenza universale, diventa uno spazio in cui narrare la condizione umana, come lo conferma la stessa autrice quando osserva: “racconto Napoli per narrare la condizione umana” (Parrella, Goldkorn, 2014). La città vi appare come “un microcosmo capace di contenere tutto il mondo” (Camuglia, 2012) attraverso le sue diverse sfaccettature. Per la scrittrice, Napoli rappresenta “tante realtà” che riguardano “un'umanità con cui faccio conti letterari, che poi entra nei miei libri” (Parrella, Petrignani, 2010: 36). Sullo sfondo degli ambienti napoletani si profilano gli “spazi interiori” dei personaggi letterari (Parrella, Arduini, 2014), inseriti in una “quotidianità che è un modo di [...] affermare, spesso con caparbia, [...] il diritto biologico di vivere o almeno di sopravvivere in una specie di confronto e talvolta lotta senza quartiere con tutto ciò che sta fuori dal sé” (Mauri, 2005).

Sin dalla prima raccolta, Parrella sceglie di ambientare alcune delle sue storie nella periferia napoletana che ritiene un aspetto importante della città, dal momento che non esiste “una città sana con una periferia malata. Se la periferia è malata significa che anche la città lo è” (Parrella, Caserza, 2003). Da un altro punto di vista, l'autrice sottolinea la vitalità delle zone periferiche, contrapponendola alla staticità del centro storico di Napoli, nel quale lei stessa abita: “[m]i piace molto la periferia nord, perché ci ho lavorato. E credo che sia quello, il punto di sviluppo, anche d'inviluppo sicuramente,

ma è da là che si muovono le cose. Non certo dal centro storico” (Parrella, D’Alessio, 2007).

Le zone periferiche narrate da Parrella si trovano a nord e a est del centro urbano; essendo lontane dall’attenzione pubblica sono facilmente ignorabili da parte delle varie autorità. Sono emarginate non solo dal punto di vista geografico bensì soprattutto da quello sociale, visto che sono diventate centri di spaccio di droga e, conseguentemente, meta di tossicodipendenti.

In alcuni racconti vengono indicati i nomi delle zone periferiche, ad esempio Ponticelli, un quartiere popolare situato nella zona orientale di Napoli, che appare nel racconto *La corsa* (Parrella, 2005: 5-30). In altri casi, le singole zone vengono identificate in modi indiretti, con la menzione del nome in contesti marginali, oppure i loro nomi sono desumibili da dettagli topografici. Tale è il caso di Scampia, identificabile nella descrizione dei palazzi soprannominati “le vele” nel racconto *Asteco e cielo* (Parrella, 2003: 42-53), o di Miano, zona confinante con Scampia nella quale si regge l’ex stabilimento di birra Peroni, in *p.G.R.* (Parrella, 2005: 76-103).

I quartieri periferici sono presentati come difficilmente raggiungibili dal centro della città. Per Ponticelli, ad esempio, “[p]rima c’era una sola strada che da Gianturco portava fino a qua. Per arrivare a piazza Garibaldi dovevi calcolarti anche un’ora, con tutto il traffico e tutti gli incroci” (Parrella, 2005: 17). In *Asteco e cielo* vengono descritti due modi di raggiungere Scampia: al percorso abituale su un autobus diretto ma usato da tossicodipendenti viene preferito il cosiddetto “percorso lungo” che richiede un’ora e mezza ed è riservato ad occasioni speciali:

Cambio d’itinerario: invece di prendere il 180 e arrivare subito a casa, faccio il percorso lungo e passo per la città. Il percorso lungo prevede una metropolitana, una funicolare e un’altra metropolitana. Tra cambi e pezzi a piedi ci vogliono circa un’ora e mezza, ma oggi non mi va di cominciare a incontrare i tossici già sull’autobus, visto che poi comunque li ritrovo sotto casa (Parrella, 2003: 44).

Scampia è percepita come un luogo anonimo: porta “il numero di una legge, 167”, mentre le sue strade “hanno un numero sulla targa, invece del nome” (Parrella, 2003:

45). Vengono sottolineati il degrado dei palazzi e i disagi che ne risultano per gli abitanti:

A volte gli studenti di architettura salgono sull'autobus e si fanno il giro tra i palazzi, scattano le foto dai finestrini come i giapponesi, non si azzardano a scendere. Li vedi a bocca aperta incantati dalle forme e dalla fantasia. In una di queste fantasie ci vivo io. L48 167 LOTTO 11 ISOLATO 20 SCALA A PIANO 9° ASCENSORE ROTTO. Sembra una piramide, o una vela. La vela di fronte è così vicina che il sole in mezzo non ci arriva mai, e l'acqua resta appantata nelle pozze, e le zanzare ci torturano fino a novembre (Parrella, 2003: 45-46).

La maggioranza delle opere narrative di Parrella ha per protagoniste donne (Prosenc, 2015: 119). Quelle che vivono o lavorano in zone periferiche si trovano spesso in bilico “fra precariato e delinquenza” (Parrella, Pettrignani, 2010: 36). In alcuni racconti la voce narrante ironizza sulle condizioni di vita e sul degrado dei quartieri periferici. La protagonista de *La corsa* racconta che una volta nel suo rione esistevano ancora “i pozzi neri invece delle fognature e se pioveva per tre giorni di seguito risaliva la melma e non potevamo mandare i bambini a scuola” (Parrella, 2005: 18). Invece di migliorare la situazione, nel quartiere viene introdotto un “nuovo arredo urbano”, ma limitatamente a nuovi cestini per la spazzatura, di plastica rossa, che finiscono per servire alle donne come nascondiglio per le bustine di droga spacciata sotto i palazzi.

La protagonista del racconto *p.G.R.*, cresciuta nel quartiere di Miano, percepisce la periferia come un luogo di isolamento e come una negazione di quello che dovrebbe essere un ambiente naturale: “avevano espropriato gli ultimi campi, comprato gli ultimi giardini, spianato gli agrumeti e iniziato le prime gittate di cemento, per costruire ‘il terzo mondo’. La periferia si stava inventando una sua periferia, dove diradare le infrastrutture, isolare i vecchi e ghettizzare i giovani” (Parrella, 2005: 79-80). Sin da quando nella zona è finito il contrabbando, effettuato da donne⁶⁶, le strade trasmettono una sensazione di desolazione:

Da allora è stato molto più penoso tornare a casa di mia madre. È stato come ritornare in strade senza punti di riferimento. Senza i fuochi nei bidoni, senza le donne sedute a cassetta, via

⁶⁶ Anche nel racconto *Dritto dritto negli occhi* che, però, non è ambientato in periferia, la protagonista si ricorda di quando andava a scuola e passava a salutare mamma che “stava al braciere con le altre donne per il contrabbando” (Parrella, 2003: 18).

Dante è diventata buia e pesante da fare a piedi. Il manipolo di ragazzi in smanicato fermo all'angolo della vinella per lo spaccio non è mai stato la stessa cosa, e poi il movimento, all'ora in cui arrivo io, è ancora poco. Scendo dal 111 nero che sono al massimo le sette, qualche tossico dalla provincia che deve rincasare per la notte scende con me e mi accompagna per un tratto. [...] Facciamo insieme il tratto fino all'incrocio, poi io continuo per corso Italia, loro si fermano al rifornimento. Accelero il passo che i magazzini stanno chiudendo e non c'è più ragione di stare in strada. Fino a domani la strada non esiste più (Parrella, 2005: 76).

Da donna adulta, la protagonista si è allontanata dalla periferia, ha “superato ‘il terzo mondo’” portandosi dietro “solo la droga del tabacco” (Parrella, 2005: 98). Continua, però, a sentire l'urgenza di uscire dalla zona mentre ritorna dalla casa di sua madre: “[a]ttraverso il ‘terzo mondo’ con un'urgenza enorme di uscire dalla periferia. La periferia è studiata per far chiudere la gente in casa, e io invece adesso ho bisogno di centro, e di gente che in casa si sente soffocare e va a sedersi per strada” (Parrella, 2005: 100). La donna continua a percepire la periferia come parte inscindibile dei ricordi sulla base dei quali si è formata la sua identità; similmente a quanto succede ad altri personaggi parrelliani, è “frutto delle stratificazioni di vita” che formano il suo passato (Parrella, Orellana, 2012). Quando sente l'odore di luppolo in fermento, questo le riporta immediatamente in mente un'identica sensazione olfattiva legata ad un avvenimento del passato:

I vestiti di mio padre avevano quell'odore il giorno in cui mi venne incontro nel cortile dello stabilimento [...] mamma aveva detto: “Andiamo a prendere papà”, poi era rimasta al di là del cortile e io avevo fatto a zigzag tra gli operai che uscivano per la pausa pranzo, e sulla soglia dell'edificio avevo visto mio padre che toglieva una cuffietta bianca dalla testa di una donna e le baciava i capelli (Parrella, 2005: 83).

Alcune delle protagoniste sono plasmate dall'ambiente emarginato che ne regola i comportamenti, le apparenze e il modo di guadagnarsi la vita; cercano di “realizzare i loro desideri ed ambizioni in una società che, da molti punti di vista, continua ad essere conservatrice e ostile verso le donne” (Di Rollo, s.d.)⁶⁷. Un esempio è la protagonista de *La corsa* che, dopo la morte del suo compagno legato ad un boss della malavita, inizia a

⁶⁷ Testo originale: “Italian women try to fulfil their desires and ambitions within a society which, in many respects, is still conservative and hostile to women” (traduzione di Irena Prosenec).

spacciare droga. È un'attività alla quale sembra predestinata in quanto abitante di una zona periferica. Quando viene arrestata, percepisce questo avvenimento come del tutto normale per il suo quartiere e addirittura vantaggioso per gli uomini, mentre per le donne, che rimangono separate dai loro figli, la situazione è difficile:

È una cosa da mettere in conto. La mettiamo talmente in conto che non ci fa troppa paura, e la sfida è proprio a non averne, di paura. [...] Il nostro rione è così tanto storia di entrate e uscite dalla galera che non ho mai sentito dire a nessuno, per salvarsi la faccia, che era stato in viaggio sui camion, o imbarcato, o che si era preso una brutta malattia e aveva passato gli ultimi mesi in ospedale. Il carcere non isola, avvicina. [...] Per i maschi è un passaggio importante: se superi il carcere sei qualcosa in più, e i boss sanno che si possono fidare e possono darti incarichi più importanti.

Ma per una donna, no. Se non devi diventare tu stessa un boss, e non ne sono molte, per una donna l'unica possibilità, l'unico allenamento è non pensarci mai. Ci sono cose che ti devi abituare a non pensare. [...] io a Tonino che stava in un istituto e guardava lontano non ci dovevo proprio pensare. Superare due anni di carcere è solo questo. L'unico modo conosciuto per sopravvivere (Parrella, 2005: 19).

L'aspetto più desolante della periferia viene narrato nel racconto *Gli esposti* (Parrella, 2015: 25-42): è l'estremo sfruttamento delle donne per prostituzione, le cui vittime includono persone minorenni. La miseria della periferia come luogo di schiavitù si contrappone alla percezione dei settori vitali della città da parte di una badessa che “non vedeva oramai la città da vent'anni, avvolta dalla sua clausura”, ma che, ciononostante, “la vedeva tutta: la sentiva articolarsi attorno a lei per i vicoli profumati di candeggina, le ante dei bassi spalancate come bocche aperte sulla faccia dei palazzi terremotati” (Parrella, 2015: 25). La vitalità della città è avvertibile nelle attività dei suoi abitanti: “[l]a vita si manifestava sempre, e la città con essa: nel silenzio e nel rumore” (Parrella, 2015: 27).

Una notte le monache accolgono nel monastero “una ragazza sottile e fragile, bionda quasi canuta” (Parrella, 2015: 30). La ragazza è così minuta da essere quasi invisibile e, in un senso ben reale, è effettivamente invisibile, emarginata ai bordi delle strade di periferia: “la ragazza del mondo non conosceva nulla, né aveva avuto tempo e occhi per immaginarlo. Lei sapeva solo la notte, la strada lunga piena di buche, la discarica, il fuoco” (Parrella, 2015: 32). In questo ambiente squallido la giovane diventa vittima di estrema violenza:

le mazzate fanno male sempre, sempre anche quando lei diventa uno straccio, quando se la passano sotto le scarpe – la testa fa questo, smette di opporsi e allora diventa riconoscente a chi la ferisce, *Se sono uno straccio*, dice la testa, *per esistere ho bisogno di qualcuno che mi strizzi, che si pulisca le scarpe sopra di me*. Ma le mazzate fanno male sempre, finché sviene (Parrella, 2015: 33).

Comunque, il frutto della violenza subita è una nuova vita, un bambino che la ragazza partorisce nel monastero e che l'Abbadessa salva dichiarandosi sua madre e abbandonando la vita di clausura. Mentre l'ex monaca sta scendendo verso il mare con il bimbo appeso al collo dentro uno scialle, la città davanti a lei riflette la vita che continua; è "grande e piena e viva: viva come nessun'altra città" (Parrella, 2015: 41).

Fra le donne presenti in periferia ci sono anche quelle che vi lavorano, resistendo all'avvilimento delle condizioni di vita e di lavoro caratteristico delle zone emarginate. Tale è la protagonista de *Il passaggio* che insegna in una scuola elementare in un quartiere popolare degradato, con "le tubature scoperte" (Parrella, 2003: 65). Da alcuni indizi topografici è desumibile l'ubicazione della scuola in una delle zone settentrionali adiacenti all'aeroporto:

Se lavorassi in centro forse mi lamenterei dello stipendio, ma questa scuola senza guardiania, dove anche i gessi vanno custoditi sotto chiave, e dove i bambini riconoscono solo chi tratta con loro come fossero scagnozzi della camorra, mi distrae con altri strazi. Qui di fronte c'è un centro di emodialisi che se fosse un cesso pubblico a Roma nord, sarebbe sigillato dalla vergogna, ma non è cesso e neppure ospedale; e noi non siamo una scuola: siamo la periferia. Ci toccano i panni stesi, i soprusi, e l'abbandono. L'Europa passa vicino: gli MD80 partono dall'aeroporto alle nostre spalle e volano ad appena centocinquanta metri d'altezza, sufficienti a loro per non vedere noi, ma non abbastanza in alto per il contrario; durante le lezioni sembra di vivere in un frullatore, perché i motori rullano sulle piste, e a ogni decollo le nostre pareti di prefabbricato tremano per la paura (Parrella, 2003: 65).

Le maestre insegnano "ai margini di una pista da decollo: le vibrazioni e i rumori sono parte costitutiva della scuola" (Parrella, 2003: 95); portano i bambini a giocare in cortile "sotto la pioggerellina cancerogena dei reattori al massimo della potenza" (Parrella, 2003: 66). La protagonista lavora come precaria: ogni anno a giugno, quando la scuola finisce, inizia il suo "lutto" (Parrella, 2003: 84), visto che per lei "è finito lo stipendio, finito l'anno, finito il mondo esterno" (Parrella, 2003: 85). Dopo tre anni di

precariato riesce, però, a passare di ruolo, mentre un ulteriore apporto di vitalità è costituito dal fatto che, nello stesso periodo, essa concepisca un bambino. Suo figlio nascerà nella macchina che la porta in un ospedale di periferia, sulla tangenziale che è “una lingua serpentina che lecca tutta la periferia nord della città” (Parrella, 2003: 100). Nella corsia dell’ospedale nel quale vengono trasportati la mamma e il bimbo “si combatte con gli scarafaggi” (Parrella, 2003: 101), ma la nuova vita è iniziata, emblema della vitalità di cui fanno prova i personaggi femminili parrelliani nonostante si confrontino con ambienti degradati e condizioni di vita sfavorevoli.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

Parrella, V., *Mosca più balena*, Roma, Minimum fax, 2003.

Parrella, V., *Per grazia ricevuta*, Roma, Minimum fax, 2005.

Parrella, V., *Troppa importanza all’amore (e altre storie umane)*, Torino, Einaudi, 2015.

Amoroso, G., “Guappetella, il sorriso triste di Napoli”, *Corriere della Sera*, 10 agosto 2003, p. 27.

Camuglia, M., “Valeria Parrella presenta la traduzione in ceco del suo “Per grazia ricevuta”, *Cafè Bohème*, 2012. Internet. 05-11-16. <<http://www.cafeboheme.cz/?p=651>>

Di Rollo, A., “Biography”. *Valeria Parrella*. London, University of London, Institute of Modern Languages Research, Centre for the Study of Contemporary Women’s Writing. Internet. 03-11-16. <<http://modernlanguages.sas.ac.uk/centre-study-contemporary-womens-writing-ccww/languages/italian/valeria-parrella>>

Mauri, P., “Un tatuaggio che va via con l’acqua”, *La Repubblica*, 20 maggio 2005. Internet. 03-11-16. <<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2005/05/20/un-tatuaggi-che-va-via-con.html>>

- Parrella, V., Arduini, C., “L’intervista. A tu per tu con Valeria Parrella”, *Touring*, marzo 2014. Internet. 03-11-16. <<http://www.touringmagazine.it/articolo/1336/lintervista-tu-tu-con-valeria-parrella>>
- Parrella, V., [Barbagallo](#), R., “A tu per tu con... Valeria Parrella”, *Gli amanti dei libri*, 29 maggio 2015. Internet. 04-11-16. <<http://www.gliamantideilibri.it/a-tu-per-tu-con-valeria-parrella/>>
- Parrella, V., Caserza, G., [recensione di *Mosca più balena*], *Il Mattino*, 24 luglio 2003. Internet. 03-11-16. <http://www.minimumfax.com/pages/html_rassegna_stampa_elements_pop_up/2018>
- Parrella, V., D’Alessio, C., “Valeria Parrella: Una quasi ragazzina che scrive solo storie di donne”, *La Repubblica – Napoli*, 17 dicembre 2007. Internet. 03-11-16. <<http://napoli.repubblica.it/dettaglio/una-quasi-ragazzina-che-scrive-solo-storie-di-donne/1406149>>
- Parrella, V., Goldkorn, W., “Valeria Parrella: l’amore e il dolore”, *L’Espresso*, 24 febbraio 2014. Internet. 03-11-16. <<http://espresso.repubblica.it/visioni/2014/02/24/news/valeria-parella-l-amore-e-il-dolore-1.154640>>
- Parrella, V., Orellana, V., “Incontro con la scrittrice Valeria Parrella”, *Ateneapoli. L’informazione universitaria*, 8 giugno 2012. Internet. 05-11-16. <<http://www.ateneapoli.it/news/archivio-storico/incontro-con-la-scrittrice-valeria-parrella>>
- Parrella, V., Petrignani, S., “Valeria Parrella: ‘Napoli? È il risultato di una cattiva politica’”, *l’Unità*, 16 dicembre 2010, p. 36. Internet. 05-11-16. <<http://cerca.unita.it/ARCHIVE/xml/365000/361952.xml?key=Sandra+Petrignani&first=1&orderby=0&f=fir>>
- Parrella, V., Riccio, G., [intervista con Valeria Parrella], *Cattedrale. Osservatorio sul racconto*, 2015. Internet. 05-11-16. <<http://www.cattedrale.eu/interviste/valeria-parrella/>>

Parrella, V., Taglietti, C., “Valeria Parrella: moglie in prova”, *Corriere della Sera*, 11 luglio 2008, p. 43.

Piccolo, F., “L’amore non è (troppo) importante”, *Corriere della Sera: La 27ora*, 12 maggio 2015. Internet. 04-11-16. <<http://27esimaora.corriere.it/articolo/lamore-non-e-troppo-importante/>>

Prosenc, I., “Immagini di donne nella narrativa di Valeria Parrella”, *Il mezzogiorno italiano: riflessi e immagini culturali del Sud d’Italia – El Mediodía italiano: Reflejos e imágenes culturales del Sur de Italia, vol. I*. A cura di C. F. Blanco Valdés et al., Firenze, Cesati, 2015, pp. 117-127.

LAS CONFESIONES DE SAPHIA

María Rubio Chaves

Universidad de Cádiz

Saphia Azzedine escribió en francés en el año 2008 su novela *Confidences à Allah* (traducida al español con el título de *Confesiones a Alá*). Ha sido llevada al teatro y también convertida en cómic con gran éxito en los tres formatos.

El objetivo de este artículo es presentar la historia en dos de ellos: novela y cómic, y mostrar cómo cambia la relación de la protagonista con Alá en las diferentes etapas de su vida. Por último, realizaré un perfil de la autora, el guionista y la ilustradora y explicaré cuál ha sido el proceso de creación y adaptación a cada uno de los formatos.

¿Por qué *Las confesiones de Saphia*? A lo largo de las diferentes entrevistas que he podido leer que se le han hecho a la autora siempre ha dicho que se mete de lleno en la piel de sus personajes, por lo que no es de extrañar que haya algo de Saphia en el personaje de Jbara. Pero lo principal es la concepción de la religión que ella misma tiene, que reconoce abiertamente y que parece que nos muestra a través de su *alter ego* Jbara.

1. CONFESIONES A ALÁ, LA HISTORIA

Jbara tiene dieciséis años y vive en Tafafilt, una aldea aislada en las montañas de Marruecos, con sus padres y sus siete hermanos en la miseria más absoluta. Es pastora y las cabras son su única compañía. Su padre, ignorante y violento, no hace más que recordarle su condición de mujer obediente y sumisa; mientras que su madre se pasa el día llorando. Para romper con la monotonía de su vida, Jbara tiene relaciones esporádicas con un pastor que hace negocios en la aldea. Un día se queda embarazada, sus padres la repudian y se tiene que marchar a la gran ciudad, donde su vida cambiará

radicalmente. A pesar de que se marcha sola nunca está sola, ya que cuenta con la compañía de su confidente, Alá, con el que mantiene una relación de gran intimidad.

2. LAS AUTORAS Y EDDY SIMON

Aunque he comentado en la introducción que este epígrafe lo situaría en último lugar, no es posible comenzar a hacer un análisis de la obra sin saber quién está detrás de ella. Y en este caso, hay muchos protagonistas.

2.1. Saphia Azzedine

Saphia Azzedine nació el 12 de diciembre de 1979 en Agadir (Marruecos). Con nueve años se marcha a Francia con su familia y allí continúa sus estudios. Realiza el bachillerato en humanidades y después estudia sociología en la universidad. Antes de dedicarse en exclusiva a la escritura en todas sus variantes (periodismo, guion, novela) trabajó como asistente en una joyería.

Fueron sus amigos y su padre quienes la animaron a comenzar a escribir novelas tras leer los artículos que escribía para un diario suizo. A ella le encanta contar historias, gusto que le viene de su padre, un contador nato, que la deleitaba de pequeña con historias sobre su infancia, su familia o las travesuras que hacía en la mezquita.

Debido a *Confesiones a Alá* se la considera una autora escandalosa, pero ella afirma que:

el simple hecho de que aparezca Alá en el título ya es escandaloso en sí mismo. Y, además, se espera que yo hable mal del Islam, como hacen la mayoría de escritores de ahora, pero no es mi caso. A mí lo que me interesan son las historias de hombres y mujeres que no escuchamos nunca (Web *Gala*, 6 de septiembre de 2009).

Su bibliografía -de momento- se compone de las siguientes obras:

- 2008: *Confidences à Allah (Confesiones a Alá)*.
- 2009: *Mon père est femme de ménage (Mi padre es mujer de la limpieza)*.
- 2010: *La Mecque-Phuket*.

- 2011: *Héros anonymes (Héroes anónimos)*.
- 2013: *Combien veux-tu m'épouser? [¿Cuánto quieres casarte conmigo?]*
- 2015: *Bilquiss*.

2.1.1. Saphia Azzedine y Jbara.

A la hora de escribir esta historia, Saphia pasó muchas tardes sentada en un café de Marrakech observando a una joven prostituta primeriza. No hablaba con ella, sólo la observaba, a pesar de que había hablado con muchas otras prostitutas marroquíes a lo largo de su vida, aún sin saber que iba a escribir esta novela. Lo que más le desconcertaba de ellas es que fueran prostitutas de noche y musulmanas practicantes de día. Le impresionaba la manera en la que se confiaban a Dios, como Jbara hace en la novela.

Volviendo a la prostituta primeriza, observaba su pelo castigado por el sol que pronto teñiría, sus manos de pastora y su mirada que ya acusaba el desengaño del oficio, aunque no hubiera hecho más que empezar. E imaginaba que esa prostituta era ella.

Es lo que suele hacer con todos sus personajes; se convierte en ellos a través de su modo de hablar, de sus palabras, su alma. Por eso sus monólogos son muy creíbles porque es capaz de llegar a convertirse en la suegra más miserable o en el peor padre y marido. Cuando lee lo que ha escrito se ríe porque se da cuenta de cuánta realidad hay en esas invenciones.

2.2. Marie Avril

Diplomada por la escuela Émile Cohl de Lyon en el año 2009, el proyecto profesional de esta ilustradora se extiende a todo tipo de imágenes (edición, prensa, comunicación, publicidad, artesanía, pintura o fresco entre otras disciplinas). Trabaja en el taller *One shot* de Lyon, asociación que ha creado con varios amigos diseñadores y de la que han salido las obras *Poèmes érotiques* (2009), *Gold of the Dead* (2015) y *Les mystères de Lyon* (2015).

Confesiones a Alá es el primer proyecto de cómic que le proponían. Y aunque encontró la historia muy dura también muy atractiva. Como ella misma dice: “Me interesó porque era un reto profesional pero también personal: siendo atea y feminista,

hablar de una puta que cree en Dios no es un tema fácil de tratar para mí”. (Web *Marianne*, 14 de junio de 2015).

2.3. Eddy Simon

Nació en 1968 en Havre (Seine-Maritime). Es periodista, guionista de cómic, programador cultural, director artístico de un festival de calle y cofundador y fundador de los fanzines de cómic *Sapristi* (1983) y *Dynamick* (1985). Es autor de varias guías de viajes de ciudades de Francia y también de varios libros.

La postura de Saphia en relación con el proyecto del cómic fue no inmiscuirse demasiado en él. Sólo les envió un email con cinco o seis puntos imprescindibles que tenían que tratar para conservar la esencia de la historia y que fueron: respetar la cultura, por lo tanto, Jbara tenía que llevar el velo en público; la protagonista tiene un temperamento fuerte y camina por la calle con la cabeza muy alta, y no se posiciona jamás como una víctima.

3. ADAPTACIONES: TEATRO

Confesiones a Alá comienza siendo un guion cinematográfico hasta que unos meses más tarde se convierte en una novela. Pero es también una exitosa obra de teatro y un cómic. En este apartado me voy a centrar solamente en el teatro, porque el cómic se podrá ver más adelante.

Confidences à Allah se estrenó por primera vez en 2008 en Avignon gracias a la productora *Théâtre du Chêne Noir* y al dramaturgo Gérard Gelas. La actriz protagonista es Alice Belaïdi, que ha ganado varios premios gracias a la sublime interpretación como Jbara: Gran Premio de la Crítica 2009: revelación teatral del año y Premio Molière de la revelación teatral femenina en 2010.

La “versión española” es una adaptación de la novela realizada por Arturo Terón, productor de la compañía *Nada en la nevera*, que inicia su andadura con *Confesiones a Alá*. Es una obra que está en activo desde junio del año 2014 y hace llenos absolutos, agotando las localidades función tras función y cosechando un aluvión de buenas

críticas entre el público. El peso interpretativo recae en la actriz madrileña María Hervás, que consigue hacer al público llorar, reír, soñar y viajar interpretando a Jbara en las distintas etapas de su vida.

4. CONFESIONES A ALÁ, DE LA NOVELA AL CÓMIC

4. 1. El proceso de adaptación de la novela al cómic: aspectos teóricos.

Existen varios tipos de adaptación a un cómic. La ilustración literal, que es la reproducción sistemática del argumento; la recreación literal, que es una evocación, un resumen, una reproducción no sistemática del argumento; y la continuación original, que es la serialización por un mismo autor en un mismo proyecto (Gil, 2012: 48). *Confesiones a Alá* pertenece al primer tipo: la ilustración literal, ya que, desde el punto de vista argumental, se trata de una ilustración prácticamente íntegra del primer álbum a excepción de algunas secuencias en las que se adelanta el orden de algunos acontecimientos.

El término adaptación, en literatura, caracteriza por antonomasia la dirección que va desde la literatura a otras narrativas gráficas o audiovisuales. Se dispone de términos como *cine-roman* o *novelización* para el sentido complementario de retorno desde el cine a la novela o, en un significado muy diferente, desde el punto de vista ahora genérico, de otros como telenovela, radionovela, novela gráfica o novela interactiva.

Y, sin embargo, no existe ni en el lenguaje común ni en el metalenguaje crítico un término para nombrar con precisión la conversión específica de un relato en película, serie de televisión, cómic o videojuego (Gil, 2012: 185-186).

Las relaciones entre novela y cómic están marcadas por sus respectivas posiciones de partida en el campo cultural. La novela siempre ha estado muy prestigiada y en el centro del sistema literario, mientras que el cómic se encontraba en los márgenes de la cultura popular, el entretenimiento, el humor y los géneros caracterizados como infantil y juvenil.

Desde una situación así, no resulta difícil suponer que los trasvases entre ambas ofrezcan una balanza muy desigual y decididamente inclinada hacia la novela: tanto por las visiones de quienes, desde un lado, tan sólo concederían al nuevo medio el papel subalterno de fomentar la iniciación a la lectura, como desde el otro lado, por la búsqueda del capital simbólico y el prestigio que podía acarrearle la adopción del repertorio literario como vía de acceso a la “alta cultura⁶⁸” (Gil, 2012: 196).

4.2. Confesiones: la novela vs. el cómic

La novela de Saphia Azzedine está dividida en catorce capítulos que van desarrollando los hitos más importantes en la vida de Jbara. En cambio, el cómic no tiene una separación tan clara. La transición entre un capítulo y otro se hace a través de una página en blanco con motivos alusivos al tema que se va a tratar posteriormente. Los temas que se tratan en la novela también aparecen en el cómic, y aunque con una extensión de texto mucho menor, las imágenes son lo suficientemente expresivas para entender toda la historia sin palabras.

4.2.1. Jbara

Jbara es la protagonista de nuestra historia. Es una chica muy guapa de dieciséis años que vive en una aldea en mitad de las montañas de Marruecos con la única compañía de sus cabras; pero gracias a una maleta *Dior* caída de un autobús su vida va a cambiar. Existen cuatro momentos clave en la vida de Jbara: como pastora en Tafafilt, como prostituta en la gran ciudad, en la cárcel y como mujer casada. Y el único nexo en común entre los cuatro es Alá.

4.2.2. Alá

Alá es el confidente de Jbara. El diálogo-monólogo que mantiene con él pasa por diferentes etapas: amor, desidia, vergüenza, enfado, pérdida de fe... Jbara le habla, pero

⁶⁸ Las comillas son de la autora del artículo.

Alá no suele responder con palabras sino con hechos que le demuestran que Él sí existe y que la ayudan a que su vida sea más feliz.

4.2.3. Tafafilt

Tafafilt es la aldea en la que vive Jbara con su familia. La odia profundamente porque nunca pasa nada excepto un autobús dos veces a la semana y Miloud ocasionalmente. Miloud es un pastor que acude a Tafafilt para hacer negocios y para tener relaciones sexuales con Jbara a cambio de un *Raïbi Jamila*, un yogur líquido con sabor a granadina que los niños marroquíes suelen beber haciendo un agujero en la parte de abajo, y algunas chucherías más como galletas de chocolate o chicles. Jbara no disfruta de estos encuentros, pero es lo único que la hace salir de su rutina. En Tafafilt empezamos a ver cómo Jbara tiene una relación especial con Alá, al que le agradece tener a su madre a su lado, pero se enfada con él y lo amenaza con dejar de creer por dejarla en “ese agujero” y no hacer que pase nada excepcional en su vida.



Ilustración 1. Página 4

4.2.4. Su familia.

Su familia está compuesta por sus padres y sus siete hermanos. Odia a su padre más que a Tafafilt porque es un imbécil que no trabaja y al que lo único que le importa es quedar bien con el alfaquí, aunque sea a costa de su familia. Su madre se pasa el día llorando y lo disimula cocinando siempre con cebolla, para poder llorar a gusto. Es una familia muy tradicional anclada en las tradiciones, sobre todo las que atañen a las mujeres, cuyos actos suelen ser siempre *haram* (prohibido o pecado) a los ojos de los hombres.

4.2.5. La virginidad

La virginidad y el sexo están íntimamente unidos en Jbara. Ella no tiene muy claro cuándo alguien deja de ser virgen, e incluso se cree las explicaciones que le da Miloud al respecto. En su casa no se habla de virginidad porque es *haram*, pero es lo que rige la vida de su padre, del alfaquí y de todo el mundo, aún cuando “ese agujero” -como lo llama ella- concierne única y exclusivamente a las mujeres. La pérdida de la virginidad y su posterior embarazo es lo que hacen que se tenga que ir a la gran ciudad.



Ilustración 2. Página 11

4.2.6. La maleta “Dior”.

Esta maleta rosa con las letras *I love Dior* impresas en ella es la primera prueba de Alá sí la escucha y está a punto de hacer cambiar su destino. En ella encuentra “el utillaje de la perfecta putilla” (Azzedine, 2011: 26) que consiste en tangas, vaqueros con lentejuelas, tops, barras de labios con sabores y algo de dinero para poder comenzar desde cero, tanto en la gran ciudad como en su nuevo oficio. Se siente poderosa con ella, e incluso orgullosa cuando ve en una revista de un quiosco que una famosa tiene una maleta igual. Cuando sale de la cárcel decide que ya no quiere llevar la vida que esa maleta le recuerda, y comienza desde cero, sin equipaje, literal y metafóricamente hablando.



Ilustración 3. Página 16

4.2.7. La gran ciudad

Belssous es la gran ciudad, lugar al que acude Jbara una vez que su familia la ha repudiado. Su estancia sucede casi como la había imaginado. Trabaja como limpiadora en un café por la mañana y paga su habitación realizando pequeños favores sexuales al encargado del café y más tarde al dueño. En Belssous también decide acabar con su vida anterior deshaciéndose de su bebé. Ésta es una de las imágenes más impactantes del cómic por su dureza y expresividad.



Ilustración 4. Página 29

Aquí también descubre que hay personas buenas que te ayudan sin pedir nada a cambio, ya que uno de los trabajadores del café la recomienda para un puesto de interna en la casa de una familia rica. Y cuando Jbara se dispone a “darle las gracias” descubre que ha vuelto a su trabajo y no ha hecho ademán de bajarse los pantalones.

Por primera vez le pide perdón a Alá porque sabe que hace cosas que están mal, pero le dice también que si hubiera nacido en una buena familia o hubiera tenido educación habría sido una niña de bien y no hubiera tenido la vida que tiene.

4.2.8. Masmara

En Masmara comienza su nueva vida como interna en casa de una familia rica, que no le presta apenas atención. Se hace amiga de Latifa, la otra chica interna, y juntas salen a la discoteca y a buscar clientes. Con *sidi* Mohamed, el hijo de la familia, tiene sentimientos encontrados: lo odia porque la viola una noche que viene borracho de fiesta, pero también descubre con él el verdadero placer del sexo. En la casa también descubre que ser guapa y ser consciente de ello le acarrea problemas porque Latifa ya no le habla y le mandan las tareas más duras de la casa.

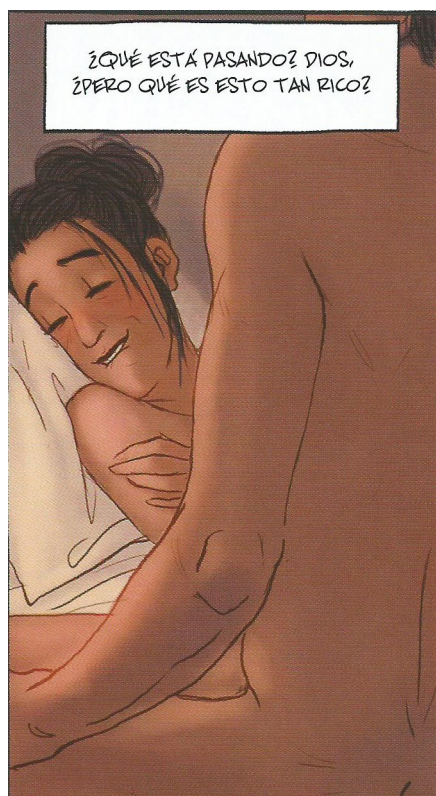


Ilustración 5. Página 53

Comienza a reflexionar sobre su vida preguntándose qué hubiera sido de ella si no se hubiera prostituido. Es plenamente consciente de que hace cosas horribles y de que ya no se prostituye para sobrevivir sino para comprarse cosas. Le gusta hablar con Alá porque con Él ha aprendido a hablar bajito y le reconforta.

4.2.9. *Shahrazade*

Tras el encuentro con *sidi* Mohamed decide que no quiere ser interna nunca más y sí sentir el placer que ha sentido con él, o al menos, poder ser ella la que elija al hombre con el que sentirlo. Abandona la casa y se convierte en Shahrazade, la favorita de un jeque, que le dice “Shahrazade, tu belleza es la prueba tangible de la existencia de Dios” (Azzedine, 2011: 70) pero que también le propone prácticas que no le agradan mucho y por las que le paga muchísimo dinero.

En esta época deja de rezar porque cada vez tiene menos tiempo a causa de la gran cantidad de clientes que demandan sus servicios, pero en realidad es porque se

avergüenza de lo que hace. Se reafirma en la idea de que ahora ejerce la prostitución por codicia, para poder permitirse cada vez más lujos. Así que decide no hablar más con Alá porque no tiene nada que decirle, ninguna excusa le sirve.

Guarda sus ahorros para dárselos a su familia y un día va a Tafafilt a hacerles una visita. Su status, a los ojos de su padre, ha pasado de puta a santa. Tras esta visita se da cuenta de que los odia todavía más que antes. A su padre porque a pesar de saber de dónde viene el dinero lo acepta sin rechistar, y a su madre por no hacer nada para cambiar su situación.

Tras la visita a casa de sus padres se disculpa con Alá y le dice que no le quiere culpar de sus males ya que cada persona es responsable de lo que hace; y para conseguir cosas hay que actuar. Sabe que su amor por Él es amor y no temor, y que las veces en las que ella se ha sentido un poco más abandonada ha sido para que pudiera encontrar su camino.



Ilustración 6. Página 59

Abdellatif, el jardinero de la casa de Masmara, le pide matrimonio y ella lo rechaza. Sabe que lo que ha hecho está mal porque es la primera vez que alguien la quiere de verdad, pero no quiere renunciar a su actual vida de lujos. Esa noche en la casa del jeque habrá una redada policial de la que saldrán indemnes todos los jeques pero que acabará con todas las chicas en la cárcel acusadas de prostitución ilegal.

4.2.10. La cárcel

Su relación con Alá pasa por diferentes etapas. Se siente culpable y sabe que merece estar en la cárcel por no haber aceptado a Abdellatif, pero no siente ninguna pena por los que han sido injustos con ella, de hecho, les desea el mayor mal del mundo. Se disculpa con Alá por todo lo que ha tenido que ver de su parte y por su mal comportamiento. Otra presa le pega y le rompe dos dientes, por lo que su belleza queda mermada. Tras esto retoma la oración.



Ilustración 7. Página 68

4.2.11. El imam

Cuando sale de la cárcel va a una mezquita para rezar, comer y sentirse como las demás. Y también decide cambiar su nombre a Khadija. Se dirige a Alá y le dice que no quiere que haya un intermediario entre Él y ella, que si tiene algo que decirle que se lo diga directamente, sobre todo en alusión a la forma en la que deben vestirse las mujeres. También decide que no quiere ser más prostituta ni analfabeta, para poder leer directamente el Corán y que nadie se lo interprete.

Se casa con el imam, que ya tiene otras dos mujeres, y comienza a ir a clases para aprender a leer y escribir. Su suegra se lo prohíbe porque el profesor es un hombre y ella recibe las clases a escondidas. Según su suegra, todo es *haram*, incluso rezar con la regla lo es, pero ella no quiere dejar de hablar con Alá porque es lo único que la reconforta.



Ilustración 8. Página 77

Su suegra sufre un accidente y a partir de ese momento la relación con su marido y las otras dos esposas mejora considerablemente, incluso su marido le pide opinión en temas importantes. Lo único que le molesta es tener que ir vestida de negro y cubierta de arriba abajo porque:

dicen que para que el hombre no tenga pensamientos impuros, las mujeres deben ocultar sus atuendos. Así está escrito y no parece molestarle a nadie: es él quien tiene los pensamientos impuros, pero soy yo quien debe ocultarse bajo un velo. ¡No tiene el menor sentido! ¿Con qué derecho he de convertirme en la rehén de un hombre que no sabe controlar sus impulsos? (Azzedine, 2011: 121-122).

Su marido enferma y poco después muere. Ella está a su lado todo el tiempo y él le dice que irá al Paraíso por convertir los últimos días en los más dulces de su vida. Tras la muerte de su marido tiene la conversación más sincera con Alá: le dice que no debemos culparlo por las decisiones que tomamos, ni tampoco arrepentirnos de ellas, ya que nos dan valiosas enseñanzas. Y que gracias a creer en Él su vida se ha hecho más llevadera y sabe de todo corazón que lo quiere.

En la novela no se hace referencia a la vuelta a su aldea, pero en las últimas imágenes del cómic se ve como ella coge su maleta y se va a Tafafilt para disfrutar de la tranquilidad que llevaba toda su vida buscando.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

Amiguet, Lluís, “Escribir es aullar -y hurgar- sin hacer ruido”. *La Vanguardia*. Internet. 30-09-16 <<http://www.lavanguardia.com/lacontra/20121114/54355188490/la-contra-saphia-azzeddine.html>>

Avril, M., y Simon, E., *Confesiones a Alá*, Tarragona, Ponent Mon, 2016.

“Avril, Marie”. *Bedetheque*. Internet. 05-10-16 <<http://www.bedetheque.com/auteur-40191-BD-Avril-Marie.html>>

Azzedine, S., *Confesiones a Alá*, Madrid, Demipage, 2011.

Coste, Alexandre, “*Confidences à Allah*, pute mais pas soumise”. *Marianne*. Internet. 01-10-16

<<http://www.marianne.net/confidences-allah-pute-pas-soumise-100234577.html>>

Dourantou-Reilhac, Constance, “*Confidences à Allah* de Saphia Azzedine adapté en BD par le scénariste Eddy Simon et la dessinatrice Marie Avril”. *HuffPost Maroc*. Internet. 30-09-16 <http://www.huffpostmaghreb.com/2015/05/21/confidences-allah-saphia-azzeddine-adapte-bd-scenariste-eddy-simon_n_7349950.html >

“Eddy Simon”. *Wikipedia*. Internet. 30-09-2016

<https://fr.wikipedia.org/wiki/Eddy_Simon>

Estévez, Alejandra, “Crítica *Confesiones a Alá*. Donde una mujer encuentra su único refugio en Dios”. *Todos al teatro*. Internet. 01-10-16

<<http://www.todosalteatro.com/34801/critica-confesiones-ala-mujer-encuentra-unico-refugio-dios.html>>

Gil González, A. J., *Narrativa(s): intermediaciones, novela, cine, cómic y videojuego en el ámbito hispánico*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2012.

“Marie Avril”. *Ricochet-jeunes*. Internet. 04-10-16 <<http://www.ricochet-jeunes.org/auteurs/recherche/8872-marie-avril>>

Pavon-Dufaure, Emmanuelle, “Saphia Azzedine, le nouveau phénomène littéraire”.
Gala. Internet. 30-09-16

<http://www.gala.fr/l_actu/news_de_stars/saphia_azzedine_le_nouveau_phenomene_litteraire_186950>

“Saphia Azzedine”. *Wikipedia*. Internet. 30-09-16

< https://fr.wikipedia.org/wiki/Saphia_Azzeddine>

“Saphia Azzedine sorprende con una ópera prima sobre una joven pastora bereber que se prostituye”. *El Cultural*. Internet. 30-09-16

<<http://www.lavanguardia.com/lacontra/20121114/54355188490/la-contra-saphia-azzeddine.html>>

Serrato, Ángela, “Salir al teatro: *Confesiones a Alá*, más allá del drama de una mujer”,
Diario de Sevilla. Internet. 01-10-16

<<http://www.diariodesevilla.es/article/vivirenvill/1914228/salir/teatro/confesiones/ala/mas/alla/drama/una/mujer.html>>

“Une journée avec Saphia Azzedine”. *Revista Elle*. Internet. 30-09-16

<<http://www.elle.fr/People/La-vie-des-people/Une-journee-avec/Une-journee-avec-Saphia-Azzeddine-1563346#>>

Ventura, Daniel, “Los mocos de María Hervás (Crítica de *Confesiones a Alá*)”. Internet.
01-10-2016 <<http://www.teatroateatro.com/criticas/los-mocos-de-maria-hervas-critica-de-confesiones-a-ala/12167/>>

Vertaldi, Aurélia, “*Confidences à Allah*, le destin tourmenté d’une musulmane”, *Le Figaro*.
Internet. 01-10-16 <<http://www.lefigaro.fr/bd/2015/06/30/03014-20150630ARTFIG00325-jbara-entre-soumission-ou-liberte-a-tout-prix.php>>

INFORMAZIONE GRATUITA OMAGGIO AD ANNA POLITKOVSKAJA

Anna Grazia Russu
UNED – Madrid

1. WHERE?

Nel 1989, con la caduta del muro di Berlino, che ha segnato il tramonto del regime comunista, la Russia si è ritrovata ad essere il motore politico della Federazione russa, parte integrante della Comunità degli Stati indipendenti. *Leader* indiscusso della svolta storico-politica è stato Boris Nikolaevič El'cin, in carica fra il 1992 ed il 2000, che ha traghettato il paese verso la gestione di Vladimir Putin, il quale, da allora, ne scrive le intense pagine di storia, vergate di maldestri tentativi di moderna democrazia (Bottani, 2016)⁶⁹ e vittorie di economia di mercato (Gessen, 2013)⁷⁰. Le dinamiche storiche hanno fatto sì che si manifestassero forze centrifughe degli stati periferici, generando gravi conflitti, gestiti col pugno di ferro dal governo di Mosca.

Eppure, benché usa ad azioni di forza, oggi, seduta al tavolo dei grandi del mondo, la Russia orienta la bussola gestionale delle vicende interne ad altri, forte dell'arsenale nucleare che condiziona i sottili equilibri delle pratiche di governo mondiali (Tuccari, 2006).

2. WHEN?

L'area critica per eccellenza è quella caucasica, in cui, a esigenze di indipendenza, si intrecciano interessi economici e strategici di agenti superstatuali (Ferrari, 2009; Canali, 2014), e, più precisamente, la Cecenia. Contro questa, la grande madre Russia ha condotto, ufficialmente, due guerre, dal 1991 al 1996 e dal 1999 al 2006, nel corso delle

⁶⁹ Vivaio dei tentativi sono il controllo della stampa e la mancata indizione di votazioni libere.

⁷⁰ Tutta la stampa indipendente in Russia è passata al setaccio e destinata al tramonto: i giornalisti non fedeli al Cremlino vengono licenziati, ufficialmente per motivi economici, in realtà le cause profonde sono politiche.

quali la popolazione civile ha subito violenze e vessazioni di ogni tipo da parte dell'esercito federale, cui hanno risposto attentati terroristici di fortissimo impatto mediatico.

3. WHO?

Anna Stepanovna Politkovskaja era una giornalista russa, nata a New York il 30 agosto 1958, figlia di due diplomatici sovietici di stanza presso le Nazioni Unite. Dopo essersi laureata a Mosca, ha iniziato in quella città la sua carriera giornalistica nel 1982.

Tre sono state le testate per cui ha lavorato: *Izvestija*, storico giornale di Mosca, dal 1982 al 1993, *Obsčaja Gazeta*, nel 1994, *Novaja Gazeta*, un piccolo giornale indipendente, dal 1995 al 2006.

È morta a Mosca, Sabato 7 ottobre 2006, intorno alle 17.00, nell'androne del palazzo in cui risiedeva, al settimo piano, uccisa con cinque colpi di pistola, in rapida successione, due al cuore, e due alla testa: l'ultimo era quello che, in gergo, viene chiamato "*kontrolnij* di controllo, per essere certi che la giornalista non potesse più uscire viva da quell'ascensore".

I funerali si sono svolti il 10 ottobre, a Mosca, nel cimitero Troekurovskij: tra le migliaia persone, accorse per renderle omaggio, vi erano colleghi e semplici ammiratori della giornalista, ma grande assente il governo russo (Bottani, 2016).

4. How?

Nelle pagine della *Novaja Gazeta* ha denunciato l'azione russa nelle repubbliche separatiste e criticato apertamente l'operato di Vladimir Putin, che sosteneva anche le scelte politiche dei primi ministri ceceni Ahmad Kadyrov e suo figlio Ramsan.

Il materiale raccolto nel corso dei suoi viaggi in quelle lande ferite, testimonianze dirette dei, e sui, militari russi e delle atrocità subite dalla popolazione civile degli stati dell'ex Unione sovietica, è diventato oggetto di indagine e pubblicato in diversi libri (Politkovskaja, 2007: 5-138). E proprio la sua perizia nelle problematiche storico-sociali di quelle aree ha fatto sì che lei, e nessun altro, avesse un ruolo attivo nelle trattative con i separatisti ceceni quando, nell'Ottobre del 2002, assaltarono il Teatro Dubrovka di Mosca (Rai, 2003; Focus, 2013).

In conseguenza della sua instancabile attività, nel corso degli anni, ha subito diverse minacce di morte, ma, pur cosciente dei rischi, non si è mai tirata indietro davanti alla propria responsabilità di informare, che ha, anzi, sempre sottolineato, raccogliendo riconoscimenti in tutto il mondo (Biografieonline, 2008; Treccani)⁷¹.

A lei, il Festival di Internazionale che si svolge a Ferrara, nel 2009, ha intitolato un premio giornalistico (Internazionale, 2009).

5. WHAT?

L'invasione della Cecenia da parte dei Russi si è svolta con le modalità di barbarie proprie di ogni aggressione: le truppe si presentavano nei villaggi senza segnali di riconoscimento e con i volti coperti dalle maschere, attuando razzie di cose e persone; i cadaveri che sono stati restituiti recavano segni di brutali torture. Onde dare una *nuance* di legalità nel vegliare il proprio esercito, il Cremlino con un'ordinanza, la numero 46, ingiungeva ai "procuratori territoriali" di partecipare a tutte le retate effettuate in Cecenia e di "assicurarsi che gli atti delle truppe fossero conformi alla legge". Pochi, guidati da un coraggio arrabbiato ed armati di documentazioni scritte e video, l'hanno fatto: ma anche chi è riuscito a trascinare qualche predone in procura, non ha avuto da questo la benché minima collaborazione ed ha, anzi, innescato nuove razzie (Politkovskaja, 2002a).

La Cecenia ha messo in campo tutte le sue forze: se gli uomini venivano portati via nei rastrellamenti sommari, ad armarsi rimanevano le donne, ormai pronte a tutto, dimentiche della tradizione, che le vedeva relegate fra le mura domestiche. Procedendo per marce forzate nell'emancipazione, quei vulcani di sentimenti, a lungo silenti, hanno iniziato ad eruttare, facendo esplodere, senza controllo, la violenza subita ed il dolore soffocato per anni. La vendetta privata è stata l'unica risposta agli abusi dei Russi: il sogno delle Cecene, allora, era quello di morire, pur di non vivere nello stato che era stato loro imposto, senza riuscire a difendere i figli, i fratelli, i mariti (Politkovskaja^{2004b}).

Non avendo altro terreno di confronto, i Ceceni hanno dato vita a dei fatti tragici con forte impatto mediatico ed emotivo: l'assalto al teatro Dubrovka di Mosca e alla scuola di Beslan. Nel primo caso, la Politkovskaja si è ritrovata suo malgrado a trattare con il

⁷¹ Di significativo valore sono il Global Award di Amnesty International (2001) e il premio dell'Osce per il giornalismo e la democrazia (2003).

commando, che di lei aveva grande stima (Politkovskaja, 2007: 141-207). Nonostante gli intensi dialoghi fra le parti, dopo aver diffuso un agente chimico nell'impianto di ventilazione, le truppe speciali russe hanno fatto irruzione, lasciando 39 terroristi e 129 ostaggi morti (Politkovskaja, 2002b). La vicenda aveva gelato la Russia, la cui dirigenza si era giustificata con poche, ma significative parole: la lotta contro il terrorismo internazionale produce delle vittime, e, a volte, a pagare sono gli innocenti. Questa filosofia è stata messa in atto, quando, nel Settembre del 2004, i separatisti ceceni hanno assaltato la scuola di Beslan (Politkovskaja, 2007: 211-253): in quell'occasione proprio loro hanno chiesto espressamente di trattare con Anna, che, mentre era in volo, colpita da un improvviso malore, di origine sospetta, è dovuta tornare indietro per un ricovero immediato. Il blitz delle forze governative si è tradotto in un bagno di sangue. È evidente che il Cremlino, allora, aveva stabilito semplicemente che chiunque si trovasse nel territorio "dell'operazione antiterrorista" si sarebbe dovuto assumere la responsabilità collettiva dei crimini commessi da qualcun altro (Politkovskaja, 2004b).

Ma, contro la forza bruta della Russia la piccola repubblica caucasica poco ha potuto: sul suo territorio i suoi abitanti sono stati reclusi in carceri, che richiamavano quanto il mondo ha visto ad Abu Ghraib. La *Novaja Gazeta* ha pubblicato alcune inquadrature di un video di cui era entrata in possesso: diversamente da quanto nel mondo della stampa accade, fatta eccezione per un canale privato francese, che lamentava la pessima qualità della registrazione, nessuno aveva manifestato interesse, né per la denuncia della violazione dei diritti umani, né per un "superficiale" scoop (Politkovskaja, 2004a).

Con un'abile mossa propagandistica, El'cin, nel dichiarare la seconda guerra cecena, l'ha presentata come "operazione antiterrorista nel Caucaso del nord", bollando come terrorista il popolo ceceno, che, collettivamente, ha pagato le azioni criminali di alcuni concittadini. In realtà era necessario preparare e favorire l'ascesa di uno sconosciuto Vladimir Putin, il quale avrebbe tutelato il patrimonio degli El'cin. Inaspettatamente, gli stessi militari e la società civile hanno dimostrato il proprio dissenso, seppur timido, favorendo, quindi, nelle nuove legioni l'ingresso dei mercenari, la parte peggiore della società incivile. È stato, inoltre, rispolverato uno stratagemma del Kgb: i soldati scelti sono stati arruolati tra chi aveva passato l'infanzia in un orfanotrofio, senza madri inopportune che chiedessero una fastidiosa e rumorosa giustizia futura (Politkovskaja, 2005b: 13-38).

I mezzi di comunicazione, fedeli al regime, hanno diffuso notizie numerose e ricche di particolari, atti ad evidenziare le azioni degli eroismi dei russi e la crudeltà degli

invasi e dei loro governanti. Così, con le menzogne è nata la Russia post sovietica, costruita su verità alterate, per cui la morte di persone in guerra era un male necessario per l'avvento dell'ordine. L'Europa, che osservava, allora ancora al sicuro nella sua fortezza, si è lasciata imbrigliare da Putin, e gli ha lasciato fare quello che voleva, dimostrandogli, anzi, grande affetto, mentre i Ceceni non hanno avuto la considerazione di nessuno. Chi sapeva ha preferito volgere il capo altrove, inasprando le reazioni dei Ceceni. Nessuno ha chiamato più le cose con il loro nome, per cui, alla fine del 2002, la Russia era cambiata: il potere aveva manipolato le persone e le menzogne avevano smesso di sorprendere la maggioranza; la società civile si era sottomessa ed aveva scelto il silenzio.

Alla fine del 2002, Putin ha indicato per la soluzione del conflitto in corso un uomo di fiducia Akmad Kadyrov, ex capo religioso ceceno e bandito, che, in passato, aveva dichiarato *jahad* contro la Russia, ed era considerato dai Ceceni un traditore. Per lui aveva scritto una “nuova costituzione della Repubblica cecena”, approvata con un “referendum nazionale”, il 23 marzo del 2003, che si aggiungeva a quella preesistente; annunciava ufficialmente “l'ingresso volontario della Cecenia nella Federazione russa”; autorizzava “elezioni del primo presidente della repubblica cecena”, carica affidata, dalla maggioranza schiacciante, a Kadyrov. Non pago del conflitto contro forze esterne, il nuovo *status quo* ha scatenato una guerra civile, magistralmente complicata dagli intrighi del palazzo moscovita. Di fatto sul territorio non era cambiato niente: in aperto contrasto con la dirigenza, i giovani si sono arruolati nella resistenza, l'economia era a zero, il numero dei migranti era aumentato esponenzialmente e le violenze nei confronti di chi era rimasto non si sono modificate, né nella quantità né nella qualità (Politkovskaja^{2004b}).

La lettura oggettiva della vicenda cecena consente di cogliere la scomparsa dalla carta dell'Europa contemporanea di un territorio con una situazione militare e politica complicatissima e una guerra terribilmente cruenta, i cui abitanti, a migliaia, sono morti a causa della delazione di altri Ceceni: delazione avvenuta in seguito a torture, cui i federali hanno fatto ricorso nei due conflitti ceceni (Politkovskaja^{2005a}) e che ha restituito un popolo diviso in Ceceni “buoni”, fedeli al Cremlino, cui questo affidava il compito di uccidere i Ceceni “cattivi”, ostili a Mosca (Politkovskaja, 2006).

6. WHY?

L'arma utilizzata per uccidere Anna Politkovskaja, una pistola Makarov 9 mm, in uso alle forze armate russe, è stata trovata vicino al suo cadavere, latrice della compiuta missione. Aleksandr Litvinenko, ex agente del KGB e dissidente, ucciso a Londra il 23 novembre 2006 con una dose di polonio-210, ha, fin dal principio, indicato come colpevole Putin, che non ha diffuso subito un comunicato. Le sue parole sono arrivate solo tre giorni dopo, mentre si trovava in Germania, su pressione della stampa e, secondo alcune fonti, della cancelliera Angela Merkel: affermava che l'influenza politica della Politovskaja era pressoché insignificante nelle linee di politica interna e qualificava l'omicidio a sangue freddo della donna, piuttosto che i suoi articoli, un danno per il governo della Russia e della Cecenia (Bottani, 2016).

In base alle registrazioni delle telecamere a circuito chiuso del supermercato, sono stati incriminati tre uomini, Sergei Khadzhikurbanov, ex ufficiale anticrimine della Polizia Municipale di Mosca e due fratelli di origini cecena, Rustam Ibragim e Jabrail Makhmudov. Anche un ex ufficiale del FSB (i moderni servizi segreti russi), Pavel Ryaguzov, non implicato dell'omicidio, è risultato legato ai tre, ed accusato di abuso d'ufficio ed estorsione ((Biografieonline, 2008). Dopo tre processi, sono stati condannati i primi due, un loro zio, Lom-Ali Gaitukayev, e l'ex dirigente della polizia moscovita Serghiei Khadzhikurbanov (Il Fatto 2014). Non si è arrivati, però, all'identificazione del mandante ufficiale.

Di sicuro il tempo procede al contrario in Russia: nell'era El'cin, il popolo poteva accorgersi della corruzione dilagante grazie alla stampa, ma, con l'arrivo di Putin tutto è cambiato, al punto che la "parola Cecenia viene bandita dalle testate russe". Come già denunciato dalla Politkovskaja, Garry Kasparov, campione mondiale di scacchi, oggi dissidente e attivista, presidente della Human Rights Foundation ed editorialista del Wall Street Journal, ricorda che Putin non è il fautore del crollo della democrazia russa, che, invece, è il risultato di "una scivolata armoniosa", derivata dai compromessi con l'Occidente che ha sempre finto che andasse tutto bene. Onde evitare di censurare i media, attirando l'attenzione di fastidiosi giudici, Putin ha avuto la brillante idea di farli acquistare da cordate vicine a lui (Gessen, 2012b). Chiunque offuschi, con la verità, la luce fredda del nuovo zar viene eliminato: come Anna, anche Natalia Estemirova (RSF, 2009; HRW, 2016)⁷² è stata uccisa, Masha Gessen (Gessen, 2012a), feroce critica di

⁷² Anche Natalia Estemirova ha denunciato per dieci anni gli abusi in Cecenia: come Anna, non si è fatta intimorire dalle minacce e con lei ha condiviso la sorte della morte violenta.

Putin, minacciata (Gessen, 2006; Haslett, 2006; NYT, 2016)⁷³. Le ONG, che, per statuto non si possono schierare con nessun attore, politico o economico, sono state allontanate (Gessen, 2015).

Con tali premesse, la Russia, oggi, su 180 paesi, occupa il 148° posto nella classifica mondiale della libertà di stampa, *location* fra le più pericolose al mondo per un cronista (RSF, 2016).

A dispetto di ciò, ad Anna Politkovskaja ha reso i tributi che meritava quel mondo fatto di civiltà e umanità, senza casacche o simboli ideologici, riconoscendo in lei una penna che ha contribuito ad accendere la luce su vicende lontane e minacciate dal buio dell'oblio, che tutto autorizza (Rai, 2006). Si inchina di fronte alla sua amarezza per essere stata esclusa dalle conferenze stampa e dalle iniziative in cui era prevista la partecipazione di funzionari del Cremlino, in quanto gli organizzatori avevano paura di essere sospettati di avere delle simpatie per lei. Per contro, in segreto, lontano dagli occhi e dalle orecchie del regime, quegli stessi funzionari chiedevano di incontrarla, se venivano a sapere di un suo impegno in un'indagine. Quel *modus operandi* denuncia la linea del Cremlino, che divideva - e sicuramente lo fa ancora - le persone tra chi "era dalla sua parte" e chi "no" o, addirittura, "è dall'altra parte": un giornalista schierato nella parte giusta avrebbe ottenuto premi e rispetto, altrimenti sarebbe stato considerato un sostenitore delle democrazie europee e dei loro valori, diventando automaticamente un reietto, condizione nella quale lei stessa è stata relegata. Questo era il destino di chiunque si fosse opposto alla "tradizionale democrazia russa".

Più volte gli ideologi del Cremlino hanno cercato di strappare le pagine di Anna, certi che fosse il modo migliore per annullare l'effetto di quanto scritto. Ma impedire a una persona che racconta con passione il mondo che la circonda, è un'impresa impossibile. Anna lamentava di aver avuto una vita difficile ed umiliante, durante la quale è stata anche definita la pazza di Mosca, ed illustrava, oggettivamente, le "altre gioie del suo lavoro": l'avvelenamento, gli arresti, le minacce di morte telefoniche e online, le convocazioni settimanali nell'ufficio del procuratore generale per firmare delle dichiarazioni su quasi tutti i suoi articoli. Nonostante tutto, la cosa più importante era continuare a scrivere, rispettando i principi deontologici del giornalismo, fra cui anche ricevere, ogni giorno, in redazione persone che non sapevano dove altro andare (Politkovskaja, 2006), perché, per i palazzi del potere, le loro storie non rispettavano la

⁷³ Nell'intervista rilasciata il 10 Ottobre 2006, la Gessen individua in Anna la voce più critica nei confronti del Cremlino e della sua politica in Cecenia.

linea ufficiale, diffusa, invece, dalla maggior parte dei giornali di stampo ideologico, che consentivano ai cittadini di ignorare quanto accadesse realmente nelle zone del paese.

E così, paradossalmente, se in Russia il 7 Ottobre si celebra il compleanno di Putin (Gessen, 2012b), nel resto del mondo, dove si respira un'aria più leggera, si ricorda la scomparsa di Anna: a Milano, il 7 ottobre 2014, le è stato intitolato un giardino (Balcanicaucaso, 2014), a lei, la giornalista Marina Goldovskaya, ha dedicato un documentario, in cui ricostruisce la sua storia e cerca di capirne i legami con le contraddizioni dell'era post comunista (Goldovskaya, 2011)⁷⁴.

Il crollo strutturale del muro di Berlino ha illuso una parte di umanità che la storia avrebbe acquistato la stessa velocità nella nuova Europa, senza confini, fisici ed ideologici. In realtà, ci si è dimenticati che le conquiste richiedono tempo. Perciò, la scomparsa del termine regime a vantaggio del più moderno democrazia, si è rivelato, in realtà, solo un cambiamento formale: l'interesse del più forte, a discapito del più debole, ha continuato a prevalere, dando luogo nel vecchio continente, che aveva, all'inizio della vicenda cecena, in gestazione il progetto di abbattimento definitivo delle frontiere, a tragedie che, nella sostanza, richiamano quanto accaduto ai primi del '900. Così, nella Russia di Putin, che interferisce nella soluzione della guerra in Siria (Huffingtonpost, 2016), le voci fuori dal coro vengono eliminate, mentre il suo *leader* considerato un valente alleato⁷⁵.

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

Balcanicaucaso, "Anna Politkovskaja: il sapore amaro della libertà". Internet. 10-10-16.

<<http://www.balcanicaucaso.org/Transeuropa/Anna-Politkovskaja-il-sapore-amaro-della-liberta>>

Biografieonline, "Anna Politkovskaja". Internet. 5-09-16.

<<http://biografieonline.it/biografia.htm?BioID=1848&biografia=Anna+Politkovskaja>>

74 La pellicola, intitolata "A bitter taste of freedom" restituisce l'aspetto umano della cronista che ha dato voce a deboli e indifesi, vittime di guerre e corruzione. "Il mio film – dice Goldovskaya –, vuole essere un ritratto di questa donna speciale che in molti consideravano una 'iron lady'. Ma lei era esattamente l'opposto: era delicata, gentile e ricca di compassione".

75 Ritengo doveroso ringraziare, in conclusione, gli amici Yerina Ruiu, Gianni Manca e Riccardo Noury di Amnesty International per i loro preziosi suggerimenti e spunti di riflessione.

- Bottani, Anna, ““Il dissenso controllato”. A dieci anni dalla morte di Anna Politkovskaja”. Internet. 8-10-16. <https://ytali.com/2016/10/06/il-dissenso-controllato-a-dieci-anni-dalla-morte-di-anna-politkovskaja/>
- Canali, Laura, ““Grandi giochi nel Caucaso”, le carte a colori del numero”. Internet. 9-10-16. <<http://www.limesonline.com/grandi-giochi-nel-caucaso-le-carte-a-colori-del-numero/58145>>
- Ferrari, Aldo, “CAUCASO”. Internet. 8-10-16. <[http://www.focus.it/cultura/curiosita/che-cosa-e-accaduto-al-teatro-dubrovka-di-mosca-nel-2002](http://www.treccani.it/enciclopedia/il-ruolo-geopolitico-del-caucaso_(XXI-Secolo)/></p><p>Focus, “Che cosa è accaduto al teatro Dubrovka di Mosca il 23 ottobre 2002?”. Internet. 9-10-16. <
- Gessen, Masha, “The Death of Anna Politkovskaya”. Internet. 8-10-16. <<http://radioopensource.org/the-death-of-anna-politkovskaya>> (2006)
- Gessen, M, “L’uomo senza volto”, Milano, Bompiani Overlook, 2012a
- Gessen, Masha, “Remembering Politkovskaya”. Internet. 8-10-16. <<http://latitude.blogs.nytimes.com/2012/10/08/masha-gessen-remembering-anna-politkovskaya/>> (2012b)
- Gessen, Masha, “All Politics Is Economic”. Internet. 8-10-16. <http://latitude.blogs.nytimes.com/2013/04/15/how-politics-controls-russias-media-business/?rref=collection%2Ftimestopic%2FGessen%2C%20Masha&action=click&contentCollection=opinion®ion=stream&module=stream_unit&version=latest&contentPlacement=65&pgtype=collection&_r=0> (2013)
- Gessen, Masha, “The Kremlin vs. The NGOs”. Internet. 8-10-16. <http://www.nytimes.com/2015/05/30/opinion/masha-gessen-the-kremlin-vs-the-ngos.html?rref=collection%2Ftimestopic%2FGessen%2C%20Masha&action=click&contentCollection=opinion®ion=stream&module=stream_unit&version=latest&contentPlacement=6&pgtype=collection> (2015)
- Goldovskaya, Marina, “A Bitter Taste of Freedom Anna Politkovskaya/Анна Политковская”. Internet. 10-10-16. <<https://www.youtube.com/watch?v=rVz1eywhImg>>
- Haslett, Malcolm, “Death of a courageous journalist”. Internet. 8-10-16. <<http://newsvote.bbc.co.uk/mpapps/pagetools/print/news.bbc.co.uk/2/hi/europe/6034701.stm>>

- HRW (Human rights watch), “Seven Years after Brazen Murder of Natalia Estemirova - and Still No Justice”. Internet. 8-10-16. <<https://www.hrw.org/video-photos/video/2016/07/15/seven-years-after-brazen-murder-natalia-estemirova-and-still-no>>
- Huffingtonpost, “Siria sotto assedio, Usa e Gran Bretagna contro Vladimir Putin: "Colpevole di crimini di guerra". Raid su Aleppo”. Internet. 7-10-16. http://www.huffingtonpost.it/2016/09/26/siria-onu-putin_n_12190510.html
- Internazionale, “Premio”. Internet. 9.10.2016. <<http://www.internazionale.it/festival/premio>>
- Il fatto quotidiano, “Anna Politkovskaja, cinque persone condannate per omicidio a Mosca”. Internet. 10-10-16. <<http://www.ilfattoquotidiano.it/2014/05/20/delitto-anna-politkovskaja-cinque-persone-condannate-per-omicidio-a-mosca/993206/>>
- NYT (New York Times), “Masha Gessen”. Internet. 29-10-16. <<http://www.nytimes.com/topic/person/masha-gessen>>
- Politkovskaja, Anna “La legge e i Kalashnikov”. Internet. 9-10-16. <<http://www.internazionale.it/opinione/anna-politkovskaja/2002/02/09/la-legge-e-i-kalashnikov>> (2002a),
- Politkovskaja, Anna, “Buio in sala”. Internet. 9-10-16. <<http://www.internazionale.it/opinione/anna-politkovskaja/2002/11/01/buio-in-sala>> (2002b)
- Politkovskaja, Anna, “L’altra Abu Ghraib”. 9-10-16. <<http://www.internazionale.it/opinione/anna-politkovskaja/2004/06/02/laltra-abu-ghraib>> (2004a)
- Politkovskaja, Anna, “La maledizione della Cecenia”. Internet. 9-10-16. <<http://www.internazionale.it/opinione/anna-politkovskaja/2004/09/09/la-maledizione-della-cecenia>> (2004b)
- Politkovskaja, Anna, “Non resta che combattere”. 9-10-16. <<http://www.internazionale.it/opinione/anna-politkovskaja/2005/03/17/non-resta-che-combattere>> (2005a)
- Politkovskaja, A., La Russia di Putin, Milano, Adelphi, 2005 (b)
- Politkovskaja, Anna, “Il mio lavoro a ogni costo” Internet. 9-10-16. <<http://www.internazionale.it/opinione/anna-politkovskaja/2006/10/26/il-mio-lavoro-a-ogni-costo>> (2006)
- Politkovskaja, A., Proibito parlare, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2007

Rai, La storia siamo noi, “L`attentato ceceno al teatro Dubrovka - Anna Politkovskaja”.

Internet. 8-10-16. <http://www.lastoriasiamonoi.rai.it/video/lattentato-ceceno-al-teatro-dubrovka/1223/default.aspx> (2003)

Rai, La storia siamo noi, “Anna Politkovskaja”. Internet. 8-10-16.

<<http://www.lastoriasiamonoi.rai.it/puntate/anna-politkovskaja/673/default.aspx>>
(2006)

RSF (Reporters sans frontieres), “Russia: giustizia per Anna: che cosa ci si può aspettare dal processo che si apre domani a Mosca ai 3 accusati dell’omicidio Politkovskaja?

Internet. 9-10-16. <<https://rsfitalia.org/2009/08/04/russia-giustizia-per-anna-che-cosa-ci-si-puo-aspettare-dal-processo-che-si-apre-domani-a-mosca-ai-3-accusati-dellomicidio-politkovskaja/>> (2009)

RSF (Reporters sans frontieres), “Classement Mondial De La Liberté De La Presse 2016”. Internet. 9-10-16. <<https://rsf.org/ranking?#>> (2016)

Treccani, “Politkovskaja, Anna Stepanovna”. Internet. 9-10-16.

<<http://www.treccani.it/enciclopedia/anna-stepanovna-politkovskaja/>>

Tuccari, Francesco, “Russia, storia della”. Internet. 7-10-16.

[http://www.treccani.it/enciclopedia/storia-della-russia_\(Enciclopedia-dei-ragazzi\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/storia-della-russia_(Enciclopedia-dei-ragazzi)/)

FACTORES ESPACIO/TIEMPO; CONSCIENCIA COLECTIVA, NUEVOS PARADIGMAS CREATIVOS Y POÉTICOS

Ivonne Sánchez Barea

Academia Norteamericana de Literatura Moderna

INTRODUCCIÓN

Hablar del espacio y del tiempo es referirse a todo el universo...; -“*Tal vez intento lo imposible...*”, como dice el epígrafe de la obra “Tiempo, espacio y psicoanálisis” del científico *G. Sánchez Medina*.⁷⁶

Cuatro versos del Poema “Tiempo sin Tiempo” de Mario Benedetti abren esta Ponencia: “cándido tiempo/ como una puerta/ y para darme cuenta/ y para darme cuerda...”⁷⁷

FACTORES ESPACIO/TIEMPO

Adentrándome en el concepto espacial, cuyas dimensiones han cambiado radicalmente a lo largo de la evolución de hombre en la historia, desde los primeros pueblos nómadas, hasta el viaje virtual que podemos realizar mediante la observación de la conquista del espacio.

Clasificado en:

- a) El Espacio Personal que comienza en el Espacio Corporal, extendiéndose al espacio físico que nos rodea.
- b) Los Espacios Públicos, donde agrupados convivimos.
- c) Los Espacios Sociales: que agrupa los anteriores y los medios de comunicación masiva, las redes sociales y las comunicaciones satelitales, son nuevos espacios a nuestra disposición.

76 SÁNCHEZ MEDINA Guillermo (1987).- Epígrafe de “*Tiempo, espacio y Psicoanálisis*”- Ediciones Tercer Mundo – Colombia ISBN: 958-601-120-8.

77 BENEDETTI, Mario Fragmento poema “Tiempo sin Tiempo” Internet (18-09-2016)

d) El/la creador/a, el/la artista, el/la poeta, tiene Espacios Mentales desde donde crear mundos y espacios líricos, conceptuales, abstractos, a fin de expresar, dejar su voz, su huella, su identidad impresa en el transcurso de su creación y su vida. Con ello transmite lo que es necesario, vital e imprescindible para él/ella. Los espacios poéticos/artísticos se han redimensionado; han ganado espacios (cibespacio) y a la vez han perdido otros espacios más humanos y cercanos a la/s realidad/es.⁷⁸

Los Espacios Cuánticos – Multidimensionales y holográficos, existentes en todas las dimensiones y frecuencias de vibración, crean múltiples visiones; ilusiones de distintas realidades. Todas ellas existen en nuestra consciencia. Nuestro motor es la emoción.

En cuanto al concepto tiempo: La física basada en el principio cuántico, según el cual la energía no se emite como un continuo, sino en unidades discretas.

Definir el término Cronotopo (tiempo) desde el punto de vista de la física, siendo este el conjunto de todos los eventos posibles en un universo. Consecuentemente Somos espacio/tiempo. Éste se puede clasificar en: Futuro Causal y en Relatividad. El tiempo puede referirse al tiempo coordinado o bien al tiempo propio o intervalo relativista medido por un observador.⁷⁹

Las flechas del tiempo cosmológica, psicológica y termodinámica, se diferencian en:

- a) Dirección del tiempo marcada por la expansión del Universo.
- b) Dirección en la cual vemos avanzar el tiempo del pasado al futuro, y,
- c) El tiempo en el cual el Universo evoluciona a un estado de máxima entropía (desorden).

La rama de la filosofía que trata aspectos referidos a la ontología, la epistemología y la naturaleza del espacio/tiempo conocido también como cosmología filosófica, han sido vinculados a estos conceptos desde tiempos presocráticos hasta Bergson⁸⁰ y Heidegger⁸¹, quienes han estudiado la llamada filosofía analítica o positivismo lógico, en ejercicio de su crítica del método científico, y, la metafísica tradicionales.

78 SÁNCHEZ BAREA Ivonne (octubre 2015) "Transformarse en el espacio" .- Diario Digital Long Island al Día, Nueva York, E.U.A. – Internet, (10-09-2016) URL: <<http://lialdia.com/2015/10/transformarse-en-el-espacio/>>

79 Wikipedia, -Internet.- URL: <https://es.wikipedia.org/wiki/Filosof%C3%ADa_del_espacio_y_el_tiempo>

80

BERGSON, Henri. - Internet. - (12-09-2016), URL: <<http://www.pensament.com/bergson.htm>>

Podemos hacer viajes en el tiempo, si recorremos las investigaciones desde Aristóteles a Einstein, llegando hasta la teoría del caos de Ilya Prigogine⁸².

En este continuo espacio-temporal se desarrollan todos los eventos físicos del Universo de acuerdo con la teoría de la relatividad y otras teorías físicas explica, Roger Penrose. Con su cosmología cíclica conforme, Peter Lynds, supone la repetición infinita del tiempo, o, Henry Poincare, con su teorema de la recurrencia, contemplan la visión circular e interminable del tiempo y el universo. Cada cual a su manera coincide en lo fundamental con las visiones que las antiguas culturas tenían.

El subjetivo valor y la significación del factor tiempo como un preciado bien, ya que, desde nuestra condición humana, de seres vivos, quienes somos pasajeros efímeros en la existencia y nuestro trayecto vital es finito.

Ser poeta y artista en ésta época, en la segunda década del siglo XXI, implica una organizada gestión de los factores temporales y espaciales, y, vivir el tiempo como una totalidad; pasado, presente y futuro, puesto que sus múltiples combinaciones hacen de nosotros los individuos, versiones de la propia memoria individual y del conjunto. Estos conceptos se colapsan, contrayéndose y pasando por tangenciales que nos adentran en la esencia de la contemporaneidad, en nuestras propias esencias y de la construcción de nuestro mundo.

La globalización está ya inmersa en el inconsciente colectivo como motor y dinámica de transmisión de ideas y del pensamiento. Hemos de plantearnos las posibles dinámicas que conllevarán un profundo análisis y reflexión a fin de habilitar y darle como herencia a las nuevas generaciones, los necesarios recursos sobre bases profundas y sólidas que les permitan desde la conciencia colectiva crear sus propias perspectivas.

Cernuda afirmaba que “el poeta escribe sus versos cuando no puede hallar otra forma real a sus deseos”.⁸³

81 VITORIA, María Ángeles., *Positivismo* en FERNÁNDEZ LABASTIDA, Francisco – MERCADO, Juan Andrés (editores),.- *Philosophica: enciclopedia filosófica online* ISSN 2035-8326 . -Internet.- (12-09-2016) URL: <<http://www.philosophica.info/voces/positivismo/Positivismo.html> >

82 PRIGOGINE, Ilya *El nacimiento del tiempo* (1988) Internet- (12-09-2016) URL: <[http://assets.espapdf.com/b/Ilya%20Prigogine/El%20nacimiento%20del%20tiempo%20\(9823\)/El%20nacimiento%20del%20tiempo%20-%20Ilya%20Prigogine.pdf](http://assets.espapdf.com/b/Ilya%20Prigogine/El%20nacimiento%20del%20tiempo%20(9823)/El%20nacimiento%20del%20tiempo%20-%20Ilya%20Prigogine.pdf) >

83 HARRIS, Derek y MARISTANY, Luis: *Prosa completa* (Mayo 1994) Ediciones Siruela, Madrid, Febrero 2002 (2ª edición), pp47

El inconsciente se encarga de clasificar, captar y guardar lo que más le conviene al creador, y omite, aquello que en esencia no es relevante para su propia subsistencia, o aquellas cuestiones que son de interés personal, puesto que nos revelan claves asertivas sobre temáticas que trascienden. Es necesario atrapar, aprender, rescatar, contener, transformar y trasladar los conceptos que nos hacen pensar y desde las expresiones artísticas y poéticas cruzar las fronteras construyendo caminos solidarios.

En el umbral de la cuarta revolución industrial, nueva sociedad digital – era de la hiper – conectividad los próximos 20 a 30 años, los avances científicos y tecnológicos darán pasos agigantados, superando las barreras del espacio/tiempo y es probable que el concepto de espacio cósmico y futuro también cambie en nuestras mentes individuales y colectivas.⁸⁴

1. LA VISIÓN DEL /LA POETA Y SU MEDIACIÓN

El compromiso que el creador: artistas y/o poetas tiene como generador de ideas y trasmisor de pensamientos universales, en la transformación hacia nuevos paradigmas; es esencial.⁸⁵

A la vez que ocurre estos inicios de la revolución, otro valor evoluciona; el individualismo. Esto implica la pérdida del factor de conjunto en las sociedades contemporáneas que se encuentra en continua búsqueda de alineaciones estético/artísticas, formando parte de los núcleos sociales y globales. Sin embargo, nuevos espíritus despiertan en la consciencia de los creadores; artistas y poetas, quienes gritan o lloran con sus creaciones (Arte o Palabras) los momentos históricos que vivimos.

El/la artista/poeta como vidente, emergido/a en sus entelequias, compases y designios, sentimientos y emociones, logra; ver, sentir, pensar y transmitir mensajes que

84 SANCHEZ BAREA, Ivonne (2016) “*La cuarta revolución industrial, nueva sociedad digital, era de la hiperconectividad*” .- Diario Digital Long Island al Día, Nueva York, E.U.A. - Internet. -(10-09-2016) URL: <<http://lialdia.com/2016/01/la-cuarta-revolucion-industrial-nueva-sociedad-digital-era-de-la-hiperconectividad/>>

85 SÁNCHEZ BAREA, Ivonne (enero, 2015) “*La idea*” .-Nueva York, E.U.A.-Internet-(10-09-2016) URL: <<http://lialdia.com/2015/06/la-idea/>>

unifican y liberan las tensiones contenidas; aquello inexpresable que el oyente hace suyo apropiándose de las palabras como mero catalizador.

Laszlo afirmó que: - “lo que hacemos en el interior, afecta a lo exterior”. Efecto Mariposa concepto acuñado por Edward Lorenz, del quien tomo y con el que afirmo:- “que como el efecto mariposa podemos crear nuevas dinámicas en introspecciones y posteriormente en acciones colectivas. —⁸⁶⁻⁸⁷

Los/las artistas/poetas tienen en su mente un cumulo de opiniones, máximas y sentencias (sociales, íntimas, etc.) que desde sus consciencias trasladan, en varias realidades, transversalidad de las realidades, trans – realidad, y de vuelta cíclica a las constantes realidades cambiantes: individuales y colectivas: formamos el bucle.⁸⁸

Respecto a la idea del bucle de Nobrert Wiener⁸⁹ y la ruptura del principio de causalidad, Edgar Morin⁹⁰ dice al respecto: - que “actúan como mecanismo de estabilización del sistema”.

Desde nuestras visiones, tal vez hemos de empezar a pensar sí nuestras mediaciones como catalizadores ante las sociedades y los momentos que vivimos. Tal vez, reevaluarlos, retomarlos, reconstruirlos y replantear la nueva consciencia individual en pro de la consciencia colectiva sea nuestra necesaria tarea a acometer en tiempos presentes y venideros.

La sensibilidad del artista/poeta, su visión y mediación, cuando como individuo creador, ve y dice al mundo, sólo desde su enfoque cosmogónico, o, reflejos sociales que contienen antagonismos; creados a partir de la globalización y desde las

86 ALBERT RODRIGO, María (2014) “*El Despertar De La Conciencia En El Proceso Actual De Cambio Cultural*” Scripta Ethnologica, (*El Mundo y el Individuo, La Revolución de la Conciencia, E. Laszlo, S. Grof y P. Russell*) vol. XXXVI, 2014, pp. 108-127 Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas Buenos Aires, Argentina Disponible en Internet- (10-09-2016)URL: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=14832>>

87 LASZLO, Ervin (2004) –“*La Ciencia y el Campo Akásiko: Una Teoría Integral del Todo*”, Nowtilus – Internet.- (10-09-2016) URL: <<http://www.nowtilus.com/descargas/CienciayCampoAkasikoIntroNowtilus.pdf> >

88 SÁNCHEZ BAREA, Ivonne (abril, 2015) “*Transversalidad Cultural*”.- Diario Digital Long Island al Día, Nueva York, E.U.A. – Internet.- (10-09-2016) URL: <<http://lialdia.com/2015/04/transversalidad-cultural/>>

89 TAMARIZ, Claudia Elena y ESPINOSA MARTINEZ, Claudia Cecilia (2006) – *El nuevo paradigma de la Ciencia – Visión Docente Con-ciencia Año V N° 28* (Enero-Febrero 2006).- Internet- (12-09-2016) URL: <http://www.ceuarkos.com/Vision_docente/revista28/t2.htm>

90 GÓMEZ GARCÍA, Pedro (1996) *La construcción de la antropología compleja. Etapas y método*.- Gazeta de antropología, 1996, 12 , artículo 02 .- Internet- (12-09-2016) URL: < <http://hdl.handle.net/10481/13581>> <http://www.ugr.es/~pwlac/G12_02Pedro_Gomez_Garcia.html >

transversales culturales. Las/los artistas/poetas desde particulares visiones debemos crear rutas, puentes y vasos comunicantes que transmiten no sólo el sentir individual, sino el colectivo; generando nuevas evoluciones transversales capaces de abrir nuevas consciencias.

2. CONSCIENCIA COLECTIVA

El Diccionario de Sociología de Collins define la noción de conciencia colectiva refiriéndose “a las creencias compartidas y a las actitudes morales, que funcionan como una fuerza unificadora dentro de la sociedad.”

Anthony Giddens señala que “la conciencia colectiva difiere en los dos tipos de sociedades en cuatro dimensiones: Volumen, Intensidad, Rigidez y Contenido.”⁹¹

En una sociedad de solidaridad orgánica, la conciencia colectiva es más reducida y la comparte una cantidad menor de individuos; se percibe con menor intensidad, no es rígida, y su contenido queda definido por el concepto de "individualismo moral".

Apenas estamos rozando escenarios del inconsciente colectivo; la universalidad. Esa universalidad compuesta de millones de individualidades como un gran cosmos inmedible, que busca afiliaciones específicas en los compromisos vitales de los/las poetas y artistas, para con la poesía y los diversos universos.

Tal vez el ejercicio de re-evaluar los valores sociales del siglo XXI, y sus constantes transformaciones desde los sesgos filosóficos, religiosos, políticos, sociales, económicos, éticos y estéticos, sean asignaturas que se ha de retomar. La poesía, a veces invisible, inaudible, e intangible se convierte en voces perdidas en los cosmos que abarcamos, en el tiempo que se nos escapa, en el espacio que se comprime. Sin embargo tenemos la responsabilidad ante nosotros mismos y las sociedades, de procurar despertar los valores de la solidaridad entre las comunidades. Se necesitan espacios reales conjuntos y comunes, tiempo que den lugar a profundizar en las sutilezas de las sensibilidades y en pensamientos que logren dar el paso a la reflexión y

91 SAN SEGUNDO VEGA, Juan Pedro, (2015) Investigación: Conciencia Colectiva (Tesis) Cartagena de IndiasInternet- (12-09-2016) URL: < <http://jp6041.wixsite.com/tesisjuanpedro/colectiva> >

consecuentemente el despertar hacia cambios colectivos. Creadores; Artistas y Poetas, quienes poseen la capacidad de un pensamiento divergente, deben aportar sus ideas y las concepciones de sus mundos a fin de abrir nuevos panoramas, y paradigmas a las sociedades.⁹²

2.1. Cohabitación de la Tradición y la Ruptura

La poesía, como instrumento estético y armonizador, como mecanismo de ruptura y denuncia, de catarsis y reconstrucción, transforma nuestras tradiciones en nuevas realidades. Realidades estas, siempre ceñidas a sus épocas. Hoy, ante los constantes movimientos interculturales, de intercomunicación en éste convulso siglo por el que transitamos, hemos de crear sólidas bases, desde donde esos nuevos pilares sean sostenibles para el avance de la/s civilización/es.

Los hábitos se establecen, las expectativas estéticas y los discursos artísticos/literarios/poéticos se corresponden. Surgen movimientos que arremeten contras las tradiciones, siendo estas paradojas a lo largo de la historia, las que ocasionan rupturas. Éstas a su vez y posteriormente, acaban siendo aceptadas por las sociedades. Se cruzan fronteras cuando la reflexión sobre la temporalidad y el misticismo del creador imbricado con la tradición y el oficio se ponen como valor dentro de la creación artística/poética. La poesía deja la huella, la memoria y los conceptos Espacio/Tiempo, buscando el futuro como esperanza que nos humaniza.⁹³

Admitió Sartre: “El arte de las vanguardias, son precisamente en éstas manifestaciones artísticas las que hacen estallar toda tradición, todo límite, abriendo caminos a transformaciones”.⁹⁴

Las sociedades en general transgreden durante sus evoluciones y suelen ser contenidas por las limitaciones legislativas, por las normas establecidas, por las formas adquiridas entre sus culturas. Ellas están en constante evolución, movimiento territorial,

92 SÁNCHEZ BAREA, Ivonne (mayo, 2015) “Pensamiento Divergente” .- Diario Digital Long Island al Día, Nueva York, E.U.A. – Internet- (10-09-2016) URL: <<http://lialdia.com/2015/05/pensamiento-divergente/>>

93

SANCHEZ BAREA, Ivonne , (2003) “Sobre el Proceso de la Creación”, -CREACIÓN, ARTE Y PSIQUIS.- Academia Nacional de Medicina de Colombia: ISBN: 958-97312-1-X pp 189 (2003)

94 CIPLIJASKAITÉ, Biruté -- *Transgresión, ruptura y el lenguaje del deseo en los poetas de la generación del 27, Hablando en otro contexto, Hélène Cixous sugiere que la literatura puede ser "le mouvement avant-coureur d'une transformation de structures sociales et culturelles" ("Le Rire de la Meduse", L'Are 61 (1975), pp. 39-54).* Instituto Cervantes.- Internet.- (10-09-2016) URL: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/04/04_029.pdf>

geográfico/cultural, asimilándose y transformándose unas a otras, unas con otras, a velocidades que turban. En la trama de esos espacios territoriales y temporales, las dimensiones cambian, las distancias (temporal/espaciales) se acortan.⁹⁵

La continua construcción y reconstrucción, no sólo del lenguaje como herramienta de cohesión social, sino también como hilo conductor del/los mensaje/s que se transmite/n desde la diversidad en las disertaciones poéticas hacia las sociedades, rompen las barreras Espacio/Tiempo.

2.2 Crisis de Valores y el Compromiso

Russell aseveró: “la esencia de las vanguardias consiste en la reinserción de los valores sociales y las prácticas estéticas.”⁹⁶

Cómo creadores, artistas, escritores y/o poetas nos debemos al compromiso con nosotros mismos como transmisores de ideas. Somos fundamentales para las sociedades en las que vivimos, ya que, como portadores de nuevas imágenes y voces, podemos diseñar y decir al mundo más cercano y/o más lejano, lo indescifrable, que ya está cifrado a priori en nuestras mentes.

En las investigaciones tanto literarias como científicas se deben extender puentes epistemológicos. En ambos casos ha de cohabitar la crítica de las teorías como de las prácticas. Sustentar, verificar y confirmar. La investigación en cualquier caso conlleva caminos del conocimiento y el descubrimiento de los principios de causalidad, un punto de encuentro entre lo racional e irracional a través de la psicolingüística y psiquis del artista, del creador.^{97- 98- 99}

95 CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté -- *Transgresión, ruptura y el lenguaje del deseo en los poetas de la generación del 27*, Instituto Cervantes.- Internet.- (10-09-2016) URL: < http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/04/04_029.pdf >

96

Documentos PDF Internet - (12-09-2016) URL:
<<http://www.um.es/aulasenor/saavedrafajardo/trabajos/vanguardias.pdf>> ,
< <http://www.alonso-gonzalez.net/literatura/Las%20vanguardias.pdf> >

97 MARIN CASTAÑO, Gloria Estela –*Estado del Arte de la Psicolingüística en Colombia, Cuadernos de Lingüística Hispánica*, núm. 9, enero-julio, 2007, pp. 109-120 Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia Tunja-Boyacá, Colombia (mayo,2006) Internet- (10-09-2016) URL:
<<http://www.redalyc.org/pdf/3222/322230194010.pdf>>

La solidaridad: valor, concepto y fin tan necesario en estos momentos de la historia contemporánea, y por ello me remonto al inicio de esta ponencia: es necesario el compromiso social de solidaridad orgánica, la conciencia colectiva ha de ser extendida, compartida y percibida por las sociedades en su conjunto con mayor intensidad, dejando la rigidez a un lado, y abarcando conceptos de: moralidad, ética y estética, más allá del mero individualismo.

Diseñar un mejor mundo **si nos** es posible. Los discursos artísticos/poéticos como espejos y reflejos de estos momentos históricos merecen la pena ser evaluados, recordados y siempre tomado en cuenta pintar, esculpir, poetizar, fotografiar y cantar, etc. al mundo sueños inéditos, nuestros imaginados mundos con el fin de crear una nueva esperanza donde el ser humano desde la colectividad y como unidad, seamos capaces de mantener a este planeta vivo y sostenible e igualmente a la civilización humana.

2.3. Las Nuevas Tecnologías

Las representaciones gráficas han pasado del papiro al manuscrito, la imprenta y ahora internet y las nuevas tecnologías. Éste último junto al más potente de los ordenadores cuántico; nuestra mente. Con ella, somos capaces de generar ideas, crear nuevos paradigmas para evitar la autodestrucción.

Más allá de las fronteras físicas; el pensamiento de nuestro convulso mundo en total transformación se transmite en cuestión de segundos. No por ello, todo lo creado es trascendente, pero si puede llegar a ser visualizado. Sin embargo, el contenido y la calidad de lo que se nos traslada no es siempre fundamental. Se ha de evaluar y tamizar, cuestionar y criticar a fin de alcanzar dimensionar el/los mensajes, la experiencia, la expresión, los conceptos y la objetividad que ciber-ciudadanos, ciber-creadores ponen

98 MOTA BOTELLO, Graciela A., 4.2.3 El arte como pensamiento mismo / 56 – Colección: Altos Estudios N° 33 Monterey, México (2011) - Internet.- (10-09-2016) URL:
<<http://bp000695.ferozo.com/wp-content/uploads/2012/11/PsicologiaArteCreacion.pdf>>

99 SANCHEZ MEDINA, Guillermo – *Creación, Arte y Psiquis*, Academia Nacional de Medicina de Colombia (2004) .- Internet.- (10-09-2016) URL:
<<https://encolombia.com/educacion-cultura/artes-cultura/notas-de-ciencia-y-arte/creacion-arte-y-psiquis-parte-1/>>

sobre el tablero de la red de redes, a disposición de las masas con sus conocimientos, pensamientos y sensibilidades.

La trans-cultura, crea vías de subsistencia. Dibujando con palabras, diseñamos nuevos pensamientos; ideologías constructivas. Comprometiéndonos, podemos hacer de las incertidumbres, una red de posibles certezas. Claro está, que, siempre nacerán nuevas incertidumbres, y como un gran árbol en el contexto de la historia apenas seamos briznas que ocupan las ramas. El creador, artista, el/la poeta, el/la pensador/a, ha de evaluarse y hacer el ejercicio de autocrítica, antes de subir a las redes contenidos cuyo fondo y forma no se adecuen a sus principios. Hay diferencias entre crear y recrear. Las trans-culturas están construidas sobre estas dos bases y se balancea peligrosamente desde el eje, entre la Creación y la Recreación, sin embargo, subsisten y se sostienen.¹⁰⁰

Los idiomas, los lenguajes se adaptan y modifican a ésta nueva “Era” de las comunicaciones. Se comprimen mensajes, se adoptan nuevas palabras que entran dentro de nuestro lenguaje cotidiano y que acaban siendo aceptadas oficialmente. La poesía como otras disciplinas se transforma, moderniza e igualmente las ideas. Depende de nuestros valores éticos, espirituales, individuales y colectivos, personales o nacionales, intercontinentales o mundiales, los que pueden construir en ésta ineludible globalidad de pensamientos para un nuevo mundo con otras dimensiones; espaciales/temporales, diverso e inmedible. El Ciber-Espacio esta ante nosotros como mera herramienta.

3. Construcción de Nuevos Paradigmas Creativos y Poéticos

Elementos y personas se corresponden. Se re-dimensionan la importancia del contenido poético, del continente, del contenedor, del mensaje transmitido al receptor, y de la forma y el fondo del mismo, para que se haga una verdadera y profunda reflexión, individual y colectivamente.

Poesía y Ciencia, filosofía de la ciencia, forman parte del cuerpo que abarco, del mismo universo individual, que desde mi calidad humana, consecuentemente de la

100 SÁNCHEZ BAREA, Ivonne (abril, 2015) “*Transversalidad Cultural*” .- Diario Digital Long Island al Día, Nueva York, E.U.A. – Internet –(10-09-2016) URL: < <http://lialdia.com/2015/04/transversalidad-cultural/> >

colectividad. Abrí mi pensamiento hacia diversas dimensiones y encontré luz de entendimiento y libertad. Pasando las fronteras que unen entelequias; sustentaciones, verificaciones, y confirmaciones, hemos de motivarnos como individuos creadores para la construcción de nuevas sendas que logren pacificar nuestros espíritus.¹⁰¹

Si hubiese que crear nuevos arquetipos re - construir el pensamiento humanístico, liberando por medio de la creación y las poéticas, propongo reflexionar en la memoria pasada y presente para poder mirar el futuro. Talvez, así hagamos el necesario tejido de trasformaciones de las sociedades, en las verdaderas sociedades solidarias, armónicas y del conocimiento.

Describe Jost Herbig: “Una de las fases de cambio más exitosas de la historia de la humanidad: la transición del pensamiento mítico al pensamiento racional y el surgimiento de la moderna comprensión del hombre y su entorno.”¹⁰²

Las bases para el sostenimiento de ésta nueva realidad en la que ya estamos inmersos, desde la globalización y la universalidad, cuyas novedosas aportaciones lograran darle vida al Espacio/Tiempo para que estos conceptos sean vividos de una forma y manera adecuada en pro del enriquecimiento espiritual y el encuentro con la felicidad y sostenimiento de las sociedades, sea tan sólo una de esas ondas que trato de producir al lanzar éstos guijarros; mis pensamientos artísticos y poéticos, en la inmensidad que ocupamos.

CONCLUSIÓN

El Espacio/Tiempo, pueden y deben ser retomados como elementos a considerar para la creación desde diversas y distintas dimensiones del conocimiento de un nuevo

101 SÁNCHEZ BAREA, Ivonne (agosto, 2015).- “La ciencia en el arte”.- Diario Digital Long Island al Día, Nueva York, E.U.A. - Internet – (10-09-2016) URL: <<http://lialdia.com/2015/08/la-ciencia-en-el-arte/>>

102 HERBIG, Jost .- (2009) “*La evolución del conocimiento: Del Pensamiento Mítico al Pensamiento Racional*” ISBN: 9788425419324 – Editorial Herder – Internet – (12-09-2016) URL:

<<http://www.casadellibro.com/libro-la-evolucion-del-conocimiento-del-pensamiento-mitico-al-pensamiento-racional/9788425419324/555575>>

horizonte de sucesos en la trans-culturalidad. Nuevas dinámicas en el/los pensamiento/s y las acciones colectivas, crearían el efecto mariposa y/o dominó, logrando con ello, las transformaciones individuales y colectivas. Desde la colectividad y como unidad, ser capaces de mantener a este planeta vivo y sostenible, así como a las sociedades en su conjunto y a los individuos en la particularidad. Avocados a tamizar las esencias y transformar la realidad, la trans -realidad, y de vuelta cíclica, en las constantes realidades cambiantes, el bucle.

Aceptar nuevas vías de comunicación globales y la diversidad de los pensamientos, que conllevan al enriquecimiento de la humanidad en su conjunto. Llevar a cabo cada poeta su compromiso primordial para y con la poesía, para consigo mismo y para y con las sociedades donde transita como pasajero, o donde está arraigado para dejar el eco de su consciencia. Es de suma importancia; diseñar, reinventar y construir una nueva consciencia colectiva, desde el compromiso, y que éste no se limite a la inmediatez. La construcción de nuevos paradigmas creativos y poéticos para el sostenimiento de la humanidad en el Espacio/Tiempo depende directa y únicamente del conjunto de las individualidades. Es necesario que los/las Poetas desde la libertad, acometan nuevos entramados y diseños que nos permitan la supervivencia global.

Finalizo con el poema “Instante” y el fragmento de otro de mi autoría título: “Somos Algebra”:

“Si el plano terrenal doblase esquinas, si abriesen las cancelas y las vallas, si cruzasen los puentes sobre mares, si viajásemos más veloz que la micra,

¡Si!, sí seríamos dueños del instante.” – Somos materia de cuerpo centrado. natural gravidez, proporcionado tiempo, y éter del espacio.¹⁰³

BIBLIOGRAFÍA

BARROW, John D. (2007) *El Universo como Obra de Arte*, Editorial Crítica, Barcelona, 2007.

103 SANCHEZ BAREA, Ivonne (2015) *Harmony versus Entropy* – Lobo Estepario Productions , Chicago, EUA pp

- Bertalanffy, Ludwig von (1981) *Teoría General de los sistemas*, F.C. México, 1981.
- CAPRA, Fritjof (2002) *Las conexiones ocultas*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2003.
- CAPRA, Fritjof (1975) *El Tao de la Física*, Editorial Sirio S.A., Málaga, 2005.
- CARO, Manuel J. /MURPHY John W. (2003) *El Mundo de la Cultura Cuántica*. – Port-Royal Ediciones, Granada-España, 2003.
- CIXOUS, Hélène -"Le Rire de la Meduse", *L'Are* 61, Editorial Anthropos, Barcelona,1975.
- GADAMER, Hans Georg y KOSELLECK, Reinhart (1987), *Historia y Hermenéutica*, Ediciones Paidós Ibérica S.A., Barcelona, 2006.
- GONZÁLEZ, Ángel. (2005) *Teoría que demuestra la Inexistencia del Tiempo, nuevo modelo cosmológico del universo*, J.M. Bosch Editor, Barcelona, 2005.
- HAWKING, Stephen W. (1990) *Historia del Tiempo, del Big bang a los agujeros negro*, Alianza Editorial S.A., Madrid, 2005.
- HERBIG, Jost (1996) *La Evolución del conocimiento, Del pensamiento mítico al pensamiento racional*, Editorial Herder, Barcelona, 1997.
- LASZLO, Ervin (2004) *La Ciencia y el Campo Akásiko: Una Teoría Integral del Todo- La poesía de la visión cósmica*, Ediciones Nowtilus, Madrid, 2004.
- LEDERMAN, León M. y HILL, Christopher T. (2006) *La simetría y la Belleza del Universo*, Tusquets Editores S.A. , Barcelona, 2006.
- MONOD, Jacques (1970) *El Azar y la Necesidad*, Tusquet Editores S.A. Barcelona, 2007.
- PRIGOGINE, Ilya (1988) – *El nacimiento del tiempo*, Tusquet Editores S.A., Barcelona, 2005.
- RICCEUR, Paul (1975) *Freud, una interpretación de la cultura. La Cultura y los tiempos, DEVENIRS- hermenéutica y psicoanálisis*, Siglo XXI Editores Payot, Paris, 1975.
- SÁNCHEZ BAREA, Ivonne (2003) “*Sobre el Proceso de la Creación*” – *CREACIÓN, ARTE Y PSIQUIS*, SÁNCHEZ MEDINA Guillermo, Academia Nacional de medicina de Colombia, Bogotá, 2003.
- SANCHEZ BAREA, Ivonne (2015) “*HARMONY versus ENTROPY. Armonía versus Entropía*”,(Bilingüe) Pandora- Lobo Estepario Producciones – Chicago, EUA, 2015.
- SÁNCHEZ MEDINA, Guillermo (1987) “*Tiempo, espacio y Psicoanálisis*” Editorial Tercer Mundo – Bogotá, Colombia, 1987.

RISCRIVENDO LA “POESIA PATRIARCALE”:

IL MITO DI ERO E LEANDRO

IN BERNARDINO BALDI E ISABELLA ANDRENI

Stefano Santosuosso

University of Reading

“Re-vision - the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction - is for us more than a chapter in cultural history: it is an act of survival” (Rich, 1972: 18). Così si esprimeva la poetessa e critica americana Adrienne Rich in uno dei suoi autorevoli contributi in supporto della causa femminista contro la cultura di stampo patriarcale. Oggi, a più di quarant’anni di distanza, non si può certo dire che l’appello della Rich sia rimasto inascoltato. Anzi, proprio nel corso di quest’ultimo mezzo secolo, gli studi di genere hanno finalmente acquisito prestigio e autorevolezza, contribuendo non poco all’apertura di nuove frontiere nella ricerca. Anche da un punto di vista più strettamente letterario, sebbene il *mare magnum* della scrittura femminile sia ancora da esplorare nelle sue più recondite profondità, i risultati finora raggiunti fanno ben sperare. Pur mancando ancora edizioni critiche e commentate dei testi scritti da donne, il rinnovato interesse per il ruolo centrale rivestito da alcune figure femminili operanti a cavallo fra Cinque e Seicento (Cox, 2008; 2011; 2013 e Cox-Ferrari, 2012)¹⁰⁴ è indice di una forte e quantomai decisa messa in discussione della, per dirla con una felice espressione della scrittrice americana Gertrude Stein, “patriarchal poetry” (Stein, 1953: 249-94).¹⁰⁵ Uno dei simboli di questa nutrita schiera di

104 Impossibile sarebbe stilare una lista delle letterate e delle artiste attive nel periodo (pre-)rinascimentale senza rischiare di dimenticare qualche nome. Si pensi che sul solo fronte letterario, nell’arco di poco più di un secolo, prendendo in considerazione la sola penisola italiana, hanno partorito lavori degni di nota numerose figure femminili, fra le quali: Cassandra Fedele, Veronica Gambara, Vittoria Colonna, Chiara Matraini, Isabella di Morra, Tullia d’Aragona, Laura Terracina, Gaspara Stampa, Veronica Franco, Moderata Fonte, Lucrezia Marinella e Isabella Andreini (quest’ultima oggetto del nostro studio). Sterminata sarebbe la bibliografia in merito a queste figure e non potrebbe certo essere accolta in questa sede. Pertanto, più che ai singoli contributi dati alla luce su singole autrici, mi pare imprescindibile rinviare alla ultra-decennale attività del gruppo di ricerca *Escritoras y Escrituras* (<http://www.escritorasyescrituras.com/>) diretto da Mercedes Arriaga Flórez dell’Universidad de Sevilla.

105 L’allusione è all’omonimo componimento in prosa di Gertrude Stein, il cui obiettivo è la lotta alla cultura patriarcale e alla poesia da essa partorita.

virago è sicuramente la padovana Isabella Andreini:¹⁰⁶ meglio conosciuta come una delle più grandi attrici della *Commedia dell'Arte*, negli ultimi tempi si stanno gradualmente riscoprendo le sue doti letterarie, già grandemente apprezzate da illustri contemporanei del calibro di Tasso, Chiabrera e Marino. Proprio la duplice veste di attrice-scrittrice di chiara fama dovette contribuire, e non poco, a far guadagnare all'Andreini il privilegio, raro per una donna al tempo dell'età tridentina, di essere accolta, con lo pseudonimo *Accesa*, in una delle accademie più conosciute del tempo, quella degli *Intenti* di Pavia. Ma valga, infine, un'ultima postilla a spiegare l'eccezionale levatura di Isabella Andreini: alla sua morte, avvenuta nel 1604 a Lione al termine della trionfale *tournee* francese a cospetto dei sovrani Enrico IV e Maria de' Medici, la compagnia dei *Gelosi*, della quale l'Andreini era *primadonna* e capocomico, si sciolse definitivamente. Il marito Francesco, anche lui celebre attore dei *Gelosi*, si ritirerà dalle scene per dedicarsi alla pubblicazione postuma delle opere della moglie (le *Lettere* e i *Fragmenti*), mentre il figlio della coppia, il drammaturgo e attore Giovan Battista, continuerà ad onorare la memoria della madre nelle sue opere e ad appellarsi come "Lelio, figlio d'Isabella" (Burattelli-Landolfi-Zinanni, 1993: 166).¹⁰⁷ Isabella Andreini, dunque, "matriarca" in una società patriarcale, riesce nell'intento di capovolgere lo *status quo* di ambiti, come quello teatrale e/o letterario, universalmente dominati da figure "maschili". Nello specifico della sua produzione letteraria, come già dimostrato ampiamente in altre sedi, l'Andreini, pur essendo attenta lettrice dei grandi "Padri" della letteratura volgare (Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso), non scade mai in una pedissequa imitazione, anzi la risemantizzazione delle fonti non le impedisce affatto di arrivare ad esiti così originali da influenzare autori successivi, fra cui il figlio Giovan Battista ed il massimo esponente del Barocco, Giovan Battista Marino (Santosuosso 2013; 2016a e 2016b). Ed è proprio soffermandomi sul *modus scribendi* dell'Andreini delle *Rime* del 1601 che oggi vorrei sottoporre alla vostra attenzione la *canzonetta morale* III, *Al suon de l'aurea tua cetra gli amori* (Andreini, 1601: 56-58), indirizzata a Francesco Durante,¹⁰⁸ poeta e giureconsulto vissuto alla corte dei Farnese (Ceruti Burgio, 1995 e 1996).

106 Di Isabella Andreini (Padova, 1562-Lione, 10 giugno 1604), attrice e scrittrice, si ricorderanno la favola pastorale *La Mirtilla* del 1588; le due raccolte di *Rime* del 1601 e del 1603; e postume le *Lettere* del 1607, da intendersi non come epistolario vero e proprio ma come esercizi di stile, e i *Fragmenti* del 1617, curati entrambi dal marito, l'attore Francesco Andreini.

107 Così si definisce, a quasi quarantasei anni dalla morte della madre Isabella, un Giovan Battista Andreini (Firenze, 1576 o 1579-Reggio Emilia, 7 giugno 1654) all'apice della fama e in età avanzata, in una missiva inviata al duca Carlo II Gonzaga-Nevers il 7 aprile 1650.

Si può affermare con certezza che le strade di Isabella Andreini e Francesco Durante si sono incrociate, se non fisicamente almeno letterariamente, nel maggio del 1600 in occasione delle nozze di Ranuccio Farnese e Margherita Aldobrandini, per i quali entrambi si cimentarono nella composizione di un epitalamio (Durante, 1600: 3-8; Andreini, 1601: 66-68).¹⁰⁹ La poetessa padovana doveva, in ogni caso, conoscere piuttosto bene Durante; come si evince dall'*explicit* della canzonetta qui sotto riportata, emerge chiaramente, da una parte, la stima di Isabella nei confronti del collega, dall'altra, corredata dalla figura retorica dell'apostrofe (onnipresente nelle canzonette andreiniane), la funzione consolatoria dei versi stessi che alludono ad una non meglio definita delusione amorosa patita dal poeta (vv. 61-68):

DURANTE, or saggio tu l'animo indura
d'amor ai colpi; e questo umido esempio
ti scopra omai ch'egli tiranno ed empio,
peste è del mondo e mostro di natura.

Ma tu medesimo col tuo nobil canto,
canto felice ond'ergi al ciel le piume,
insegni altrui che d'esto falso nume
brevissima è la gioia, eterno il pianto.

La canzonetta, con le sue diciassette strofe, è il componimento di più ampio respiro del *corpus* a carattere morale, e, come si deduce fin dal titolo (*Che amore cagiona travagli e spesso morte*), narra appunto la storia di un infelice amore, quello di Ero e

108 Francesco Durante, o Duranti (Piacenza, 12 febbraio 1561-*ivi*, 17 febbraio 1625), fu poeta prolifico alla corte dei Farnese. Le sue *Rime*, tuttavia, sono ancora allo stato di manoscritto: un intero volume con centosei componimenti scritti da un'unica mano è conservato nella Biblioteca Palatina di Parma (ms. Parmense 1408); altri componimenti del Durante sono conservati nel ms. Pallastrelli 148 della Biblioteca Comunale Passerini Landi di Piacenza e nel ms. 1306 della Civica Bertoliana di Vicenza. Per le *Rime* di Duranti, si rinvia al contributo di Masini, 1974: 141-57. Errate alcune informazioni riportate da Mensi, 1899: 169-70, il quale lo confonde con il bisnonno giureconsulto e "affittuario dei diritti di porto e ponte sul Po presso Piacenza". La canzone, *SACRATA MOLE, ove quel saggio e pio*, a cui allude Mensi nel profilo biografico da lui redatto è in Pier Maria Campi, 1651: 223-24.

109 Il matrimonio dei Duchi di Parma e Piacenza, Ranuccio Farnese e Margherita Aldobrandini fu celebrato il 7 maggio 1600 da papa Clemente VIII. L'*incipit* dell'epitalamio di Francesco Durante recita *Or che del capro che fiammeggia il cielo*, mentre l'omaggio andreiniano esordisce con *Meraviglie ecco i' discerno*. Nello stesso volume di *Rime*, l'Andreini indirizza a Ranuccio Farnese anche altri due componimenti: il son. LXXXIII, *Poscia che sparsi in ogni parte a terra*, p. 94 e il son. CI, *Qual m'agita furor? Qual ne la mente*, p. 113. Il titolo di "Duca di Parma & c." anteposto dall'Andreini al componimento, ci permette di fissare per entrambi i sonetti il termine *post-quem* che sarà il 1586 (quando a Ranuccio Farnese, a soli diciassette anni, fu affidato il ducato).

Leandro.¹¹⁰ Il mito, al di là dei frammenti papiracei del periodo ellenistico e dell'esiguo spazio riservatogli da altre fonti classiche (greche e, in misura maggiore, latine), è solitamente associato alle più ampie trattazioni delle epistole ovidiane (*Her.* XVIII e XIX) e all'epillio in 343 esametri di Museo del V sec. d. C. (*Τά καθ' Ἡρώ και Λέανδρον*). La fortuna di questo mito è dovuta non solo agli studiosi, prodighi di tanti lavori critici sull'argomento, ma anche alle numerose traduzioni e rifacimenti in un'innumerabile varietà di lingue nel corso dei secoli. Tuttavia, piuttosto che offrire una bibliografia critica, per la quale si rinvia a quella proposta in tempi recenti da Domenico Accorinti (2012: 162-71; 2013: 383-401), vale la pena ricordare che la storia dei due amanti ha avuto una diffusione notevole anche nella letteratura volgare sulla scia dei frammenti e rinvii offerti dalle *tre corone*: Dante (*Purg.* XXVIII, 70-75), Petrarca (*Tr. Cup.* III, 21) e Boccaccio (in diverse opere, fra cui *Filocolo*; *Teseida*; *Ninfe fiorentine*; *Amorosa Visione* e *Fiammetta*).¹¹¹ Bisognerà aspettare il 1494 per vedere, invece, una più ampia trattazione del mito, ancora in lingua latina. Databili in quell'anno o giù di lì sono, infatti, quelle che sembrerebbero essere le due *princeps*: la prima, una traduzione letterale dell'epillio da parte di Aldo Manuzio (*Musaei optusculum de Herone et Leandro*); la seconda, data alle stampe a Firenze per le cure di Giano Lascaris (*ΜΟΥΣΑΙΟΥ ΚΑΘ' ΗΡΩ ΚΑΙ ΛΕΑΝΔΡΟΝ*).¹¹² La centralità rivestita dall'edizione aldina non risiede tanto nel fatto che la traduzione fu uno dei primi testi curati da Manuzio,¹¹³ ma, soprattutto, come suggerisce Kost (Musaios, 1971: 58 n. 142), nell'essere un testo chiave (sicuramente per la traduzione del modello greco, lingua non accessibile a tutti) per i futuri rifacimenti dell'epillio, da Bernardo Tasso a Bernardino Baldi, senza dimenticare il poeta d'oltremarica Christopher Marlowe e Giovan Battista Marino, il quale rievoca il mito in quaranta ottave di *Adone* XIX (ott. 252-292). In

110 Il mito narra l'infelice storia d'amore di Ero, sacerdotessa di Afrodite nel tempio di Sesto, e Leandro, giovane di Abido, separati dallo stretto dei Dardanelli, il breve tratto di mare che Leandro percorre ogni notte a nuoto per congiungersi clandestinamente alla sua amata. In una notte di tempesta, le onde del mare in burrasca spengono la lucerna che Ero è solita accendere in cima alla sua torre come bussola per l'amato, il quale, allo stremo delle sue forze e senza il suo punto di riferimento, annega fra i flutti. Al mattino, Ero, scorgendo il corpo dell'amato senza vita a riva, spinta dal dolore, si suicida gettandosi dalla torre.

111 Va tuttavia ricordato che il mito non era sconosciuto nemmeno agli autori medievali. Si veda a titolo di esempio, il dialogo in endecasillabi del poeta italo-bizantino Giovanni Grasso da Otranto operante nel sec. XIII; e il poema anonimo *Leandride*, che alcuni studiosi tendono ad attribuire al veneziano Gian Girolamo Natali (a tal proposito, vd. Musaios, 1971: 75).

112 Per i dubbi sulla datazione della traduzione aldina, che oscilla fra il 1494 e il 1497, si veda Musaios, 1978: 323 e 342.

113 Gli altri due testi, entrambi databili *ante* 1495, sono la *Galeomiomachia* di Teodoro Podromo e il *Salterio* (il primo libro dei *Salmi* di Davide).

realtà, a ben guardare, nella sua *Favola di Leandro et Hero*, Bernardo Tasso (1560: 281-302), forse attirato dal tema amore/morte e, soprattutto, dall'esito tragico della vicenda, lavora liberamente alla riproposizione del mito contaminando il modello di Museo con altre fonti; e così facendo finisce per proporre una parafrasi libera anziché una trasposizione fedele. Ma questo è ben presto spiegato: la traduzione dell'epillio di Museo da lui proposta, non va dimenticato, si inserisce in un discorso più ampio sotto la spinta della tradizione scolastica, la quale sollecita, in questo periodo, un'interpretazione delle opere classiche in chiave morale, rendendo quindi necessari, molto spesso, integrazioni e commenti ai testi. Sarà, invece, il polimata urbinato Bernardino Baldi (1590: 591-614),¹¹⁴ a misurarsi in maniera più rigorosa con il modello greco, prendendo, come lui stesso scrive nel dispensare l'opera, le distanze dal precedente di Bernardo Tasso:

Io havevo già donato all'Illustrissima, et Eccellentissima Signora Marchesana del Vasto una mia tradottione della favola di Museo de gli amori di Leandro, et Ero, quando da un mio amico vago di questa sorte di studio *mi fu mostrata un'operetta di Bernardo Tasso* dedicata da lui alla Signora D. Antonia Cardona, nella quale postosi innanzi la medesima opera di Museo pare che si sforzi d'andarla imitando. *Havendola dunque con diligenza veduta, e confrontata con la Greca, mi accorsi chiaramente, che non solo egli non traduce, ma (trattone alcuni concetti ch'egli prende dal Poeta) la forma à suo modo.* La onde non isbigottito punto, perche cotanto huomo si fosse posto à cotale impresa, nè per ciò stimando che la mia fatica fosse per essere inutile, ritradussi con diligenza maggiore la detta opera, e dove prima ero ito vagando alquanto, *mi sforzai dopò di tenere una via in tutto contraria alla sua, et in parte à quella tenuta da me prima, cioè di premere quanto più per me si potesse le pedate del Poeta Greco, e stringermi al possibile à lui,* accioche in questo modo potessero i nostri vedere più d'appresso le bellezze native, delle quali cotanto abundantemente egli adornò questo leggiadrissimo Poema suo. (p. 593)

Per quanto sia interessante approfondire i legami fra la volgarizzazione di Baldi e quella realizzata da Bernardo Tasso (e di entrambi analogie e divergenze nei confronti delle fonti classiche, Ovidio e Museo),¹¹⁵ l'argomento non sarà affrontato in questa sede, il cui spazio è riservato all'influenza che il lavoro di Baldi ha avuto sulla *canzonetta morale (Al suon de l'aurea tua cetra)* di Isabella Andreini, fino a quel momento l'unica

114 Bernardino Baldi (Urbino, 1553-*ivi*, 1617), matematico e poeta, fu anche membro dell'*Accademia degli Affidati* di Pavia con lo pseudonimo di Hileo. Dal 1585 fu nominato abate di Guastalla e ordinato sacerdote. Fu proprio in questo periodo che tradusse l'epillio di Museo, 'La favola di Museo degli amori di Leandro, et d'Ero, tradotta dal Greco', in *Versi et Prose* (Baldi, 1590: 591-614), da cui si cita (con corsivi miei). Ed è proprio questa raccolta che meglio rispecchia la vastità e la varietà degli interessi letterari di Baldi: dai componimenti con fine didascalico ai *sonetti romani*, ispirati dal lavoro *Premier livre des antiquités de Rome* di Joachim du Bellay. Per i versi d'amore, ispirati dall'amata Laura da Rio, si rinvia invece ad un altro lavoro dello stesso, *Il Lauro*, dato alle stampe nel 1600.

115 Per un interessante confronto fra le traduzioni di Bernardo Tasso e Bernardino Baldi e, più in generale, per un'analisi della versione di quest'ultimo, si rinvia a Matteo Cerutti (2013: 81-93).

donna (o almeno l'unica della quale ci è giunta notizia) a cimentarsi con il mito di Ero e Leandro in maniera così estesa.¹¹⁶ L'eccezionale capacità di sintesi dell'Andreini (diciassette strofe per un totale di sessantotto versi contro i cinquecentoventiquattro della traduzione di Baldi) porterebbe ad ipotizzare una notevole lontananza dal modello del poeta umbro. Numerosi, invece, risultano essere, i punti di contatto che inducono a pensare ad una fitta relazione intertestuale fra i componimenti nonostante Isabella Andreini, a differenza di Bernardino Baldi, rinunci a descrivere in modo minuzioso alcuni dettagli (come ad esempio, la festa al tempio di Afrodite e la conseguente fase dell'innamoramento fra i due) e si astenga dal riportare qualsiasi tipo di dialogo fra gli amanti. Quello che più interessa all'Andreini è, infatti, da un lato, l'aspetto sensuale e tragico allo stesso tempo della vicenda (con un *focus* sui pensieri intimi dei due protagonisti), dall'altro, funzionale al fine didascalico della vicenda, l'epilogo costruito *ad hoc* per il dedicatario Francesco Durante. Tutto ciò si esplicita in un piano narrativo stringato ma denso, che non intacca, anzi forse agevola, la rievocazione delle tessere di Baldi. Un lavoro attento e scrupoloso che sembra rivelare costanti riprese di materiale lessicale dalla traduzione di Baldi, spesso sapientemente condensato da parte dell'Andreini.

Per garantire la chiarezza dell'insieme, evitando inutili ripetizioni, si tenga presente che i contesti di sinistra sono quelli relativi alla traduzione dell'epillio di Museo compiuta da Bernardino Baldi (*La favola degli amori di Leandro et Ero*), i contesti di destra, invece, fanno riferimento alla *canzonetta morale* andreiniana (*Al suon de l'aurea tua cetra gli amori*). Come si evince immediatamente dai raffronti che seguono, l'Andreini riprende la descrizione delle notti d'amore di Ero e Leandro ampiamente distribuita da Baldi in porzioni di testo ben distanti fra loro:

Dimmi degl'iminei, che varcar l'acque (v. 3)	
--	--

¹¹⁶ A meno di un errore da parte mia, bisognerà aspettare il diciannovesimo secolo per un'altra ampia trattazione del mito in lingua volgare da parte di una scrittrice: Fortunata Fantastici Sulgher, conosciuta anche come Temira Paràsside (Sulgher, 1802). A dimostrazione dell'insito legame fra il mito e la sua resa poetica in pubblico, si rinvia all'aneddoto che lega la Fantastici Sulgher ad un'altra nota improvvisatrice di versi sua contemporanea, Teresa Bandettini (conosciuta in Arcadia con lo pseudonimo di Amarilli Etrusca): le due donne furono infatti al centro di un vero duello poetico proprio sul tema 'Ero e Leandro'. A risultarne vincitrice (Scolari Sellerio, 1963: 673-75), fu la Bandettini, il cui testo è leggibile in una delle sue raccolte (Bandettini, 1835: 85-90).

<i>I notturni imenei, non sazio ancora</i> (v. 438)	<i>I notturni imenei, che varcar l'acque</i> (v. 9)
---	---

<p>Del mare ondoso <i>il notator</i> notturno (v. 4)</p> <p>Dimmi <i>l'oscure nozze, che non vide / Mai l'aurora</i> immortal portando il giorno (vv. 5-6)</p> <p>[...] fida ambasciatrice fue / Degl'imenei, <i>cui di dormir non piacque</i> (vv. 21-22)</p>	<p><i>Le oscure nozze, che giamai l'aurora / Non vide; il nuotator</i> furtivo onora, / Ero e Amor <i>cui di dormir non piacque</i> (vv. 10-12)</p>
--	---

<p><i>Godéan</i> fra lor con <i>Citerea furtiva</i> (v. 447)</p> <p>Ver <i>gl'imenei maritimi e sonanti</i> (v. 479)</p>	<p>Così <i>godéansi Citerea furtiva / Ma gli imenei maritimi e sonanti</i> (v. 45-46)</p>
--	---

Nell'esempio che segue, la quartina andreiniana sulla rievocazione degli sforzi di Leandro nell'attraversare a nuoto l'Ellesponto agitato dalla furia dei venti invernali è costruita accuratamente su una porzione piuttosto ampia (quasi trenta versi non consecutivi fra loro) della favola di Baldi. Nella composizione della strofa, dovendo rispondere a esigenze rimiche, l'Andreini è costretta a lavorare in un certo modo sulla primigenia disposizione del materiale in versi liberi del collega. Come si può notare nel caso delle parole-rima (*coraggioso:spumoso* e *fiato:usato*), Andreini prima ripropone con un *enjambement* la giuntura "coraggioso Leandro" al fine di lavorare sull'effetto rimico, poi, per lo stesso motivo, mantiene l'unità lessicale "fiato" per costruire la rima con "usato":

<p><i>Coraggioso Leandro</i> [...] (v. 461)</p> <p>Mentre era vincitor <i>l'orrido verno</i> (v. 467)</p> <p>Flutto già sovra flutto il mar volgea; / Già pendéan <i>l'onde</i> in monti; e già col <i>cielo / Il pelago</i> meschiavasi e la terra / D'ognintorno freméa, mentre fra loro / <i>Aspra avéan guerra</i> i venti.</p>	<p>Giunto <i>l'orrido verno</i> il <i>coraggioso / Leandro</i> nuota; ed ecco il crudo <i>fiato / D'Austro</i> porta al <i>ciel</i> l'onda e 'l lume usato / Spegne, ond'ei corre per <i>il pelago</i> spumoso (vv. 49-52)¹¹⁷</p>
---	--

Incontro al <i>fiato</i> / Movéa Zefiro d'Euro, e minacciando / Feriansi irati l'Aquilone e l' <i>Austro</i> ; / E lunge il rauco suono s'udia de <i>l'onde</i> (vv. 480-487)	
---	--

Ma si veda anche come Isabella Andreini con grande maestria lavori su interi versi di Baldi, preservando i moduli rimici del proprio componimento pur lavorando su intere sequenze trans-versali del modello, dal quale toglie una quantità di materiale non certo trascurabile nell'arco di una sola strofa, qui di seguito riportata:

Lanciòssi in mezo al mar con <i>leggier salto</i> / E, senza prender posa, ambo le braccia / Verso il lume movendo, era <i>egli stesso</i> / <i>A sé stesso nocchier</i> , remige e nave (vv. 388-392)	Di <i>leggier salto</i> al mobil flutto pieno / D'infedeltade <i>egli se stesso</i> fida; / <i>E nave a sé vela</i> e <i>nocchier</i> si guida / Pei salsi campi a la sua donna in seno (vv. 33-36)
--	---

La poetessa padovana non adotta certo accorgimenti narrativi banali, pur costretta da regole metriche piuttosto limitanti. Nell'*excursus* che segue l'Andreini, ad esempio, non riassume o parafrasa i costrutti di Baldi ma ne accoglie abilmente gli elementi funzionali al discorso, apportando però, allo stesso tempo, dei mutamenti significativi. Tali cambiamenti sono dovuti, da un lato, alla già menzionata esigenza di sintesi della poetessa, dall'altra, ad alterazioni diversificanti che aiutano a prendere, in un certo qual modo, le distanze dal modello, senza mai dare l'impressione di cadere in ovvietà o scarsa accuratezza formale. Pertanto, Isabella opterà per l'uso del singolare in luogo del plurale (*spuma:spume*; e per esigenze rimiche si veda più avanti *molle piuma:molli piume*) e prediligerà anche un cambio di genere dal femminile al maschile per l'aggettivo (*rosea:rosato*). I tempi verbali subiranno anch'essi delle modifiche per una maggiore funzionalità all'aspetto narrativo, oltre che per esigenze di rima in fin di verso assenti in Baldi (*terge...asperge:terse...asperse*). Singolare, anche se pertinente, considerato il contesto, è l'analoga modulazione di due giunture verbali, la prima soggetta ad assimilazione (con le *braccia* [...] *legollo*: [...] *egli abbracciolla*), la seconda, al verso successivo, dove l'Andreini modula con aferesi la scelta di Baldi in

117 Il sintagma "orrido verno" fornisce lo spunto per riflettere su un'altra sequenza versale nella quale l'inverno è definito da Baldi "agghiacciato": "Perché quando *agghiacciato* il *verno* giunse" (v. 451). Sebbene non in questa *canzonetta morale* ma in un'egloga boschereccia (*Cruda più d'ogni fera*, v. 82), l'Andreini ne riprende il sintagma: "De l'*agghiacciato verno*, e piogge e nevi" (Andreini, 1601: 233-40 [p. 235]).

relazione al verbo *disciogliere:sciogliere* (il *cinto* virginal le *disciolse*: [...] quel *cinto sciolse*):

<p>Di Sesto al lido giunse, ove <i>sicura</i> / Hanno la stanza le navi; et ella seco / Alla torre il condusse, e 'n su la porta / Lui, suo sposo affannato, accolse in braccio. / Senza formar parola; e lui stillante / L'umide <i>spume</i> ancor de l'onde <i>amare</i>, / Nel <i>sen</i> guidò del maritale ostello. / Ivi lo <i>terse</i>, ivi dal capo al piede / Di <i>rosato</i> liquor l'<i>asperse</i> e l'unse, / Discacciando l'odor nojoso e grave / De le marittime onde; e così lasso / Come era ancor, sovra le <i>molle piume</i> / Locò d'agiato letto , e con le <i>braccia</i> / Strettamente <i>legòllo</i>; indi proruppe / In queste dolci ed amorse note (vv. 398-412)</p> <p>Indizio che fanciulla il letto <i>brami</i> (v. 257)</p> <p>Così disse la donna, ed egli il <i>cinto</i> / Virginal le <i>disciolse</i> [...] (vv. 419-420)</p>	<p>Ella con <i>rosea</i> man l'asciuga e <i>terge</i> / Indi lo scorge a la <i>secura stanza</i> / Vagheggia l'amatissima sembianza / Mentre d'odori il caro fianco <i>asperge</i>. / Sgombrata al fin da lui l'amara <i>spuma</i> / Parlò soave, egli <i>abbracciolla</i> e colse / Mille e più baci indi quel <i>cinto sciolse</i>, / Che <i>bramò</i> tanto, entro a la <i>molle piuma</i> (vv. 37-44)</p>
--	---

A proposito dell'atroce morte di Leandro, degna di nota, come si deduce dai versi che seguono, è la *reductio* adoperata dall'Andreini su una porzione di testo piuttosto estesa:

<p><i>Rotte le stanche membra</i>, or quinci or quindi / [...] / Non avvezze a dormir, chiedéano <i>invan</i> (vv. 496-500)</p> <p>Di nemico liquore, e inutil sorso / <i>Bebbe</i> a forza di <i>mar</i> salso ed <i>acerbo</i>. / Allor l'infida luce il vento estinse; / Il <i>crudel</i> vento: e con la luce insieme, / Del flebil amor l'amore e l'alma (vv. 503-507)</p>	<p>L'affaticate <i>membra stanche</i> e <i>rotte</i> / Agita il <i>mar</i> di cui l'umore <i>acerbo</i> / Ei <i>beve invan</i>, ch'al fin <i>crudo</i> e superbo / Lo trae dolente a l'ultima sua notte (vv. 53-56)</p>
---	---

Così come meritevole d'attenzione, nello *specimen* che segue, è l'uso dello stesso modulo fonico con ricorso all'enclisi del pronome "si" per il verbo "precipitòssi" e le comuni riprese lessematiche nella descrizione del suicidio di Ero:

Col capo in giù, con gran rumor, da l'alta / Torre precipitòssi [...] (vv. 520-521)

Dal balcon preso un disperato volo / Col capo in giù precipitòssi al basso (vv. 59-60)

Alla luce di questa fitta rete di relazioni intertestuali fra i due autori, sebbene non siano da escludere eventuali casi di memoria multipla, l'Andreini ha la mente rivolta a Baldi anche in altre occasioni. Nel caso che segue, la giuntura "giorno festo" è anche in un *incipit* di un sonetto di Vittoria Colonna, della quale, come già dimostrato altrove (Santosuosso, 2016a), Isabella era lettrice:

Felice *giorno*, a noi *festo* e giocondo (Colonna, son.)

Giunto era di *Ciprigna il giorno festivo* (Baldi, *La favola degli amori*, v. 66)

Lascionne *il giorno festo*, e non fanciullo (Baldi, *La favola degli amori*, v. 76)

Di come di *Ciprigna il giorno festo* (Andreini, *Al suon de l'aurea tua cetra*, v. 5)¹¹⁸

Il precedente noto dell'esempio qui di seguito riportato è, invece, indubbiamente quello di Tasso:

Le cune e i figli e 'l *marital suo letto* (Tasso, *G. L.* XX, 26, 8)

Dato ir mi fosse al *marital suo letto* (Baldi, *La favola degli amori*, v. 125)

Chiese ed ottenne il *marital suo letto* (Andreini, *Al suon de l'aurea tua cetra*, v. 20)

Mentre la lezione seguente è rintracciabile, oltre che in Baldi, anche nelle *Stanze* di Pietro Bembo e, ancora una volta, nel più vicino Tasso:

Face d'amor nessun pensiero accende (Bembo, son. *Ne l'odorato e lucido Oriente*, v. 362)

Nè s'altro è che *d'amor la face* estingua (Tasso, *Torr.*, at. I, sc. 3, v. 157)

De *la face d'amor* lucido segno (Baldi, *La favola degli amori*, v. 14)

E *la face d'amor* vede che splende (Andreini, *Al suon de l'aurea tua cetra*, v. 27)

¹¹⁸ Il sintagma è anche in Tasso, *Torr.*, at. II, sc. 4, v. 11 ("Si gran re ne l'altero e *festo giorno*") e *ibid.*, at. III, sc. 7, v. 19 ("*giorno festo* e altero, e l'alta reggia"). Sempre nello stesso autore si registra, inoltre, una presenza anche in *G. C. I*, 23, 6 ("nel *festo giorno*, ove chi lega e scioglie").

Gli indizi che inducono a pensare a un rapporto fra la traduzione di Baldi e la canzonetta di Isabella Andreini non si fermano a quelli riportati. Il rimaneggiamento di materiale infra-verso conferma, semmai ce ne fosse ancora bisogno, il rapporto interdiscorsivo fra i lavori di Baldi e Andreini:

Se concitando in questa guisa disse / [...] / Quinci al mio *amor*: perché *de l'onde* hai *tema*?
(Baldi, *La favola degli amori*, vv. 328 e 334)

Poi dice avvolti al biondo crine i panni / Foco d'*amor* non dè *temer de l'onde* (Andreini, *Al suon de l'aurea tua cetra*, vv. 31-32)

Acquistano senso, a questo punto, alcune rielaborazioni come quella che segue:

Soggiorno far ne la mia *patria* terra (Baldi, *La favola degli amori*, v. 282)

Ritorna lieto al suo *patrio soggiorno* (Andreini, *Al suon de l'aurea tua cetra*, v. 21)

Ma anche singole riprese lessicali collocate nella stessa posizione infra-verso:

Tua *ministra* toccar con la mia mano (Baldi, *La favola degli amori*, v. 130)

Era *ministra* la bellissima Ero (Andreini, *Al suon de l'aurea tua cetra*, v. 13)

Alla luce delle intertestualità riportate, mi pare che non ci sia alcun dubbio nel sostenere che Isabella Andreini si sia confrontata con il modello “patriarcale” di Baldi, la cui traduzione, finita di comporre il 9 maggio 1585,¹¹⁹ è una delle prime versioni, se non la prima in assoluto, in lingua italiana dell’epillio di Museo.¹²⁰ La traduzione di Bernardo Tasso in 679 endecasillabi sciolti, come d’altronde dichiara lo stesso Baldi in

119 Come emerge dalla lettera dedicatoria del testo indirizzata a Lavinia della Rovere (Baldi, 1590: 591-92).

120 Permane il dubbio se la versione di Baldi sia preceduta dalle 64 strofe estatiche proposte da Giovanni da Falgano: il manoscritto, intitolato *Novella di Ero e Leandro dal greco di Museo*, è oggi conservato nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Palat. 22, ff. 24r-55v).

un passo della sua lettera dedicatoria citata, è piuttosto una parafrasi libera che, probabilmente, manca di ritmo e densità per poter essere eletta a modello dall'Andreini. Al contrario, il rifacimento di Baldi è fattura di attento filologo e fedele traduttore. Il suo lavoro risponde pienamente al gusto e alle esigenze del suo tempo: la traduzione in lingua volgare, in un periodo in cui la conoscenza del greco non era poi così scontata nemmeno fra le fila degli eruditi, unita allo sforzo profuso nel preservare l'aspetto romantico della tragica vicenda amorosa, lo dovettero rendere quasi immediatamente un prodotto caro alle corti tardo-rinascimentali. Isabella Andreini, dal canto suo, esperta conoscitrice degli ambienti nobiliari e di quelli accademici e teatrali, non si lascia sfuggire l'occasione. La *canzonetta morale* sul mito di Ero e Leandro è una sintesi elegante e densa (appena 68 versi), supportata da un sistema di rime incrociate ABBA che conferisce musicalità ed armonia, destinata, dunque, non tanto ad una lettura più intima, privata (come forse accade ai 524 endecasillabi sciolti di Baldi), ma alla fruizione di un pubblico, il quale, ancor prima di essere lettore, è sicuramente spettatore. Proprio riscrivendo il mito, trattato fino a quel momento in maniera così estesa solo da autori di sesso maschile, Isabella Andreini dimostra di essere libera da qualsiasi "anxiety of authorship" (Gilbert-Gubar, 1979: 45-92).¹²¹ Semmai, proprio grazie alle fonti risemantizzate inserite in un contesto *ex novo*, la canzonetta con finalità gnomica appunto, l'Andreini dà vita ad un prodotto nuovo dal punto di vista della metrica e dello stile proponendosi come modello da seguire.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Accorinti, D., "Musaios II (Dichter)", *Reallexikon für Antike und Christentum*, 25 (2012), pp. 162-71.

Idem, "Cave Amorum. Letture allegoriche e morali del mito di Ero e Leandro", *Le voyage des légendes: Hommages à Pierre Chuvin. Textes réunis et présentés par*

¹²¹ In contrapposizione all' "anxiety of influence" di Harold Bloom (1973), che basa la sua ricerca su una ristretta élite di "strong poets" (da cui, obbedendo a una tradizione accademica oggi anacronistica, sono escluse le donne), le studiose americane Gilbert e Gubar hanno elaborato la teoria dell' "anxiety of authorship" per descrivere il timore della scrittrice di non saper/poter creare. La scrittrice non può essere, a sua volta, "precorritrice" e lo stesso atto dello scrivere la isola, la emargina rispetto ai suoi predecessori uomini: la penna è vista metaforicamente come pene. Questa angoscia è inoltre seguita da altre angosce, come ad esempio quella che i predecessori letterari soffochino la sua voce e la sua identità di scrittrice.

- Delphine Lauritzen et Michel Tardieu*, Parigi, CNRS Éditions, 2013, pp. 383-401.
- Andreini, I., *La Mirtilia*, Verona, S. Delle Donne e C. Franceschini, 1588; riproposta con apparato critico e commento da Maria Luisa Doglio, Lucca, M. Pacini Fazzi editore, 1995.
- Eadem*, *Rime*, Milano, G. Bordone e P. Locarni, 1601.
- Eadem*, *Rime*, Parigi, C. de Monströeil, 1603.
- Eadem*, *Lettere*, a cura di Francesco Andreini, Venezia, M. A. Zaltieri, 1607.
- Eadem*, *Fragments*, a cura di Francesco Andreini, Venezia, G. B. Combi, 1617.
- Baldi, B., “La favola di Museo degli amori di Leandro, et d’Ero, tradotta dal Greco”, *Versi et Prose*, Venezia, F. de’ Franceschi senese, 1590, pp. 591-614.
- Idem*, *Il Lauro*, Pavia, Eredi di G. Bartoli, 1600.
- Bandettini, T., “Ero e Leandro”, *Poesie estemporanee di Amarilli Etrusca*, vol. III, Lucca, F. Bertini tipografo ducale, 1835, pp. 85-90.
- Bloom, H., *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1973.
- Burattelli, C., Landolfi, D., Zinanni, A. (a cura di), *Comici dell’Arte. Corrispondenze. G. B. Andreini, N. Barbieri, P. M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, Firenze, Le Lettere, 1993, vol. I, doc. 76, pp. 166-67.
- Campi, P. M., *Dell’historia ecclesiastica di Piacenza*, Piacenza, G. Bazachi, 1651, pp. 223-24.
- Ceruti Burgio, A., “Parma rinascimentale e ducale. Poesia, arte e società a Parma dal tardo ’400 alla fine del ’700”, Collezione storica di *Malacoda*, VII (1996), pp. 121-25.
- Eadem*, “Una canzone di Francesco Duranti (1561-1625) e un ritratto del duca di Parma e Piacenza Ottavio Farnese”, *Il Carrobbio*, XXIII (1997), pp. 75-80.
- Eadem*, “A proposito di un ritratto di Ottavio Farnese attribuito a Gervasio Gatti e una canzone di Francesco Duranti”, *Malacoda*, 59 (marzo-aprile 1995), pp. 36-38.
- Cerutti, M., “Bernardino Baldi volgarizzatore di Museo”, *Bernardino Baldi (1553-1617) studioso rinascimentale: poesia, storia, linguistica, meccanica, architettura*. Atti del Convegno di Studi di Milano (19-21 novembre 2013), a cura di Elio Nenci, Milano, F. Angeli, 2005, pp. 81-93.
- Cox, V., *Women’s Writing in Italy, 1400-1650*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2008.

- Eadem, Prodigious Muse: Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2011.
- Eadem, Lyric poetry by Women of the Italian Renaissance*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2013.
- Cox, V. e Ferrari, C. (a cura di), *Verso una storia di genere della letteratura italiana: percorsi critici e gender studies*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- Durante, F., *Canzone nelle nozze de' serenissimi signori Ranuccio Farnese, Duca di Parma & Piacenza & C., e Margherita Aldobrandini*, Piacenza, G. Bazachi, 1600.
- Fantastici Sulgher, F., *Ero e Leandro. Poemetto*, Parma, co' tipi bodoniani, 1802.
- Gilbert, S. M., e Gubar, S., "Infection in the Sentence: The Woman Writer and the Anxiety of Authorship", *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven-London, Yale University Press, 1979, pp. 45-92.
- Làscaris, G., *ΜΟΥΣΑΙΟΥ ΚΑΘ' ΗΡΩ ΚΑΙ ΛΕΑΝΔΡΟΝ*, Firenze, Lorenzo di Alopa, s. d.
- Manuzio, A., *Musaei optusculum de Herone et Leandro*, Venezia, A. Manuzio, s. d.
- Masini, R., "Il Canzoniere inedito di Francesco Duranti", *Studi e problemi di critica testuale*, 9 (1974), pp. 141-57.
- Mensi, L., "Durante, Francesco" *ad vocem*, *Dizionario biografico piacentino*, Piacenza, ditta di A. del Maino, 1899, pp. 169-70.
- Musaios, *Hero und Leander*, introd., trad. e note a cura di Karlheinz Kost, Boon, Bouvier, 1971.
- Musaios, *Hero and Leander*, introd. e note a cura di Thomas Gelzer, con trad. in inglese di Cedric H. Whitman, Cambridge, Harvard University Press, 1978.
- Rich, A. "When we dead awaken: Writing as a Re-Vision", *Women, Writing and Teaching*, vol. 34, n. 1 (Oct. 1972), pp. 18-30.
- Santosuosso, S., "Le egloghe boscherecce di Isabella Andreini nelle opere di Giovan Battista Marino", *Studi Secenteschi*, LIV (2013), pp. 49-57.

Idem, “La *Mirtilla* di Isabella Andreini nelle opere di Giovan Battista Marino”, *Testo*, articolo in corso di stampa, 72 (2016a).

Idem, *L'Andreini 'spirituale' e 'boschereccia' delle 'Rime' (1601): temi, fonti e innovazioni* (titolo provvisorio), Ph.D. in Italian Studies, University of Reading, consegna prevista entro dicembre 2016b.

Scolari Sellerio, A., “Bandettini, Teresa” *ad vocem*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 5 (1963), pp. 673-75.

Stein, G., “Patriarchal Poetry”, *Bee Time Vine: and other pieces (1913-1927)*, with preface and notes by Virgil Thomson, New Haven-London-Oxford, Yale University Press-G. Cumberlege-Oxford University Press, 1953, pp. 249-94.

Tasso, B., “Favola di Leandro e d'Hero”, *Libro terzo degli amori*, Venezia, B. Stagnino, 1537; poi in *Rime*, Venezia, G. Giolito de' Ferrari, 1560, pp. 281-304, da cui si cita.

**VARIE METAMORFOSI DI UN TESTO TEATRALE: LA STORIA DE
L'AMARILLI DI CRISTOFORO CASTELLETTI¹²²**

Eszter Szegedi

Università degli Studi Loránd Eötvös di Budapest

Cristoforo Castelletti fu un drammaturgo vissuto nella seconda metà del Cinquecento, poco noto ai giorni nostri, meritevole però di attenzione sotto vari aspetti. Possiamo dire che Castelletti è più conosciuto dagli studiosi della letteratura ungherese che in Italia, dato che la sua favola pastorale intitolata *L'Amarilli* è la fonte primaria della *Bella commedia ungherese* di Bálint Balassi, il più grande poeta lirico di lingua ungherese del Rinascimento e allo stesso tempo rinnovatore della scena ungherese con la sua commedia scritta in prosa che è l'unico dramma cortigiano in Ungheria nel secondo Cinquecento. *L'Amarilli* però, su cui si basa la commedia ungherese, può suscitare interesse anche in Italia.

Castelletti, salvo alcune eccezioni (tra cui va sottolineata la monografia di Enrico Carrara del 1909 scritta su *La poesia pastorale* nella collana "Storia dei Generi Letterari Italiani") era pressoché sconosciuto fino alla fine degli anni settanta del secolo scorso. Nel 1978 invece Pasquale Stoppelli fa circolare il suo nome quando polemizzando con Enrico Malato attribuisce appunto a Cristoforo Castelletti una commedia pervenutaci sotto il nome di Tasso intitolata *Intrichi d'amore* (Tasso, 1976; Stoppelli, 1978). Un anno dopo il musicologo James Chater scopre che uno dei madrigali del famoso compositore Luca Marenzio (similmente ad un altro madrigale di Ruggero Giovanelli, composti ambedue a due cori) è identificabile come intermedio di una commedia castellettiana, *Le Stravaganze d'amore*. Non si tratta di musiche di ispirazione lirica come in molti altri casi, sappiamo bene che erano veramente parti della rappresentazione, intermedi, documentati anche dalle notizie degli *Avvisi di Roma* che riferiscono sulla prima esecuzione delle *Stravaganze*, avvenuta il 3 marzo 1585 (Chater,

¹²²La prima parte del presente saggio si basa su una relazione tenuta in lingua ungherese in occasione di un convegno di Eger, Ungheria (X. egri drámatörténeti konferencia, 1-4 settembre 2015). L'articolo è stato scritto con l'appoggio del progetto PD 112515 del Fondo Nazionale di Ricerca ungherese (OTKA).

1979: 89-92). Il terzo motivo che ha rianimato l'interesse per il drammaturgo italiano negli anni settanta è un elemento linguistico. Castelletti nelle *Stravaganze d'amore* oltre il più usato napoletano introduce il dialetto romano per caratterizzare una serva. Siccome dopo alcune fonti medievali si tratta della prima comparsa del dialetto romano in forma scritta, Aulo Greco nel 1976 ha dedicato un saggio a questo tema e Francesco Ugolini nel 1982 una intera monografia (Greco, 1976; Ugolini, 1982). Non è a caso che le *Stravaganze* sono l'unica opera di Cristoforo che abbia un'edizione moderna nel Novecento, l'edizione critica curata da Pasquale Stoppelli nel 1981 (Castelletti, 1981).¹²³ Dalla seconda metà degli anni settanta è nota anche una tesi di dottorato scritta da Gabriella Romani sul teatro castellettiano, pubblicata in forma molto concisa su rivista (Romani, 1979). Negli ultimi 30 anni Maria Cicala ha pubblicato un volume molto prezioso su Castelletti lirico che tratta un po' anche le sue opere teatrali (Cicala, 1994), comunque da parte italiana non si occupa molto dell'autore romano¹²⁴ e perfino i magiaristi parlano di Castelletti soltanto di sfuggita (Di Francesco, 1979; Di Francesco, 1994; Kőszeghy, 2014).

Per quanto riguarda la sua biografia,¹²⁵ i pochi dati conosciuti sono ricavabili dal suo necrologio. La data della sepoltura è il 9 agosto 1596 e l'obituario parla di "Christophorus Castellettus Rom[anus] Secretarius Consultae annor. 35 Sep[ultus]" (Ms. Vat. Lat. 7873). Sullo stesso foglio del manoscritto vaticano si legge però anche un altro riferimento secondo cui Castelletti è morto a 40 anni, perciò possiamo registrare che Castelletti probabilmente nacque tra il 1556 e il 1561. Si può dedurre una data simile dal Prologo della favola pastorale, le prime due versioni dell'*Amarilli* parlano di un poeta che "del Tebro in sù la riva nacque, / E di sua etade è fra l'Aprile e 'l Maggio" (Castelletti, 1580; Castelletti, 1582a: 4v). Nella terza redazione dello stesso dramma di 7 anni dopo Castelletti si nomina sempre "un che / del Tebro in sù la riva nacque", cioè romano documentato anche dal necrologio (Romanus), ma questa volta si ringiovanisce miracolosamente, la "sua etate" "è nel piu verde Aprile" (Castelletti, 1587: 7v). Per quel che riguarda le sue origini, Stoppelli, considerando il dialetto comparso nelle commedie,

¹²³Nel 2004 è stata pubblicata anche la edizione definitiva dell'*Amarilli* in un volume che contiene la traduzione italiana della *Bella commedia ungherese* di Bálint Balassi (Balassi, 2004).

¹²⁴Si vedano ancora la voce del *Dizionario Biografico degli Italiani* (Patrizi, 1978) e una più recente pubblicazione di Gabriella Romani (Romani, 1998).

¹²⁵La descrizione della sua vita è basata innanzitutto sull'Introduzione di Pasquale Stoppelli all'edizione delle *Stravaganze* (Castelletti, 1981) e sull'articolo di Chater (Chater, 1978).

presume una famiglia del Sud Italia, comunque le conoscenze di Castelletti nei riguardi del napoletano sono difettose (Castelletti, 1981: 7).

Il periodo tra la data di nascita e quella della morte è quasi sconosciuto, oltre il necrologio e alcuni dati dall'archivio vaticano che concernono la sua consacrazione e la nomina al segretario della Congrega della Consulta, le nostre fonti maggiori sono le opere stesse, innanzitutto le dediche.

L'Amarilli nella sua prima forma (Castelletti, 1580) e *I Torti amorosi* (Castelletti, 1581) sono dedicati a Clelia de' Cesarini Farnese, la figlia naturale del cardinale Alessandro Farnese, moglie di Giangiorgio Cesarini. Le *Rime spirituali* (Castelletti, 1582b) e *Il Furbo* (Castelletti, 1584) al portoghese Girolamo Ruis, *Le Stravaganze* (Castelletti, 1981) a Giacomo Boncompagni il quale ospitò nel suo palazzo la prima esecuzione di questa commedia musicata da Marenzio e Giovanelli. Il committente delle opere in prosa invece, era il cardinale Pietro Aldobrandini in occasione della traslazione dei corpi di Santi Proto e Giacinto dalla chiesa San Salvatore a San Giovanni dei Fiorentini. L'una comprende la descrizione della cerimonia e la vita dei santi (Castelletti, 1592b), l'altra invece è il discorso latino pronunciato in tale occasione (Castelletti, 1592a).

Dalla Dedicca del *Furbo* veniamo a sapere che Castelletti all'inizio degli anni 1580, tra la composizione e la pubblicazione della commedia *Furbo*, studiò diritto, probabilmente proprio per questo poteva essere nominato più tardi al segretario della Congrega della Consulta (Ms. Urb. Lat. 1062) che era un organo al servizio della giustizia dello Stato Pontificio.

Insomma, Castelletti era un giurista che in gioventù si dedicò volentieri al teatro e scrisse anche delle poesie. La maggior parte della sua produzione letteraria consiste in opere teatrali, tra cui 3 commedie (4 se si aggiunge gli *Intrichi*). Tuttavia, non esordisce come commediografo, per primo scrive un dramma pastorale. *L'Amarilli* ha un ruolo speciale nella sua opera letteraria anche perché (sebbene sembri essere l'unica di questo genere nella sua *œuvre*) ha 3 versioni d'autore molto differenti tra loro. Tutte e tre le redazioni precedono la pubblicazione del *Pastor fido* del Guarini, anzi la prima redazione è anteriore alla stampa dell'*Aminta* del Tasso.

La prima edizione pubblicata nel 1580 ad Ascoli s'intitola *L'Amarilli egloga pastorale* (Castelletti, 1580). Nella seconda redazione (stampata a Venezia nel 1582) Castelletti cambia il titolo, mettendo l'esitante aggettivo "pastorale" buttato dietro il titolo (Castelletti, 1582a). Comunque, non è solo il titolo dell'*Amarilli* che si trasforma. Come possiamo leggere sul frontespizio della seconda redazione, non si tratta di una semplice ristampa, ma di un "testo revisto e corretto dall'istesso Autore". E nell'ultima edizione, come sostiene Giacomo Tornieri il firmatario della dedica: Castelletti "in tanti luoghi la mutò, la scemò, e l'accrebbe, che della prima altro che 'l nome non vi lasciò" (Castelletti, 1587: A2r).

Esaminando le modifiche saremo testimoni di un processo di purificazione. La dedica della prima versione dell'*Amarilli*, quella unica scritta dallo stesso autore, professa la mescolanza cosciente dei diversi strati stilistici.¹²⁶ La seconda edizione dell'*Amarilli* mostra una forma più omogenea,¹²⁷ comunque la concezione non cambia. Per quel che riguarda gli interlocutori, troviamo una ninfa in più, Tirrenia, per arrivare alla fine dell'ultimo atto ad una nozze doppia, ma gli altri personaggi sono gli stessi: i tre pastori tra cui Credulo e Selvaggio sono innamorati della protagonista Amarilli, un'altra ninfa, la saggia Urania, la naiade Driope, Eco, il coro dei pastori, Apollo prologante, tre "villani" (Cavicchio, Zampilla, Pelliccia) e una contadina (Checca). Nell'ultima redazione, invece, si osserva che la maggior parte dei personaggi contadini (tramandati dall'Accademia dei Rozzi accennata nella dedica) è sparita, rimane solamente Cavicchio (cfr. Romani, 1979: 118) quasi come il Satiro nella tradizione ferrarese riferita da Castelletti nella dedica tramite l'*Aminta* del Tasso. E, in più, Tirrenia, la ninfa innamorata di Selvaggio eredita alcune caratteristiche della contadina Checca, diventando in tal modo un personaggio assai complesso. Un'ulteriore novità della seconda redazione che rende psicologicamente verosimile la relazione amorosa di Tirrenia e Selvaggio è che Castelletti inserisce un antefatto secondo cui era stata lei la prima a lasciare lui. Così si comprende meglio l'improvviso ritorno di Selvaggio da Tirrenia alla fine della favola pastorale (Romani, 1979: 138-142).

126"COMPOSI, Illustriss.[ima] Signora, questa Egloga diversa di concetto, et di stile; al mio parere; da tutte l'altre, che infino ad hoggi si veggono. Percioche quelle, ò sono tutte gravi; come l'Aminta bellissima, et dottissima di M. [esser] Torquato Tasso: ò tutte ridicolose; come alcune de gli Academici Rozi di Siena, le quali sono tutte fondate ne gli scherzi, et ciance de' contadini. Ma la mia ho cercato fare grave, et ridicolosa insieme quasi in guisa di Comedia: acciò volendosi rappresentare nella Scena porgesse maggior diletto à gli ascoltanti." (Castelletti, 1580: A2r). Sulla questione del genere delle tre versioni dell'*Amarilli* si veda il mio saggio (Szegedi, 2005).

127Per esempio la polimetria che caratterizza la prima redazione si riduce (Romani, 1979: 120).

Con l'eliminazione della contadina Checca evidentemente anche il marito geloso Pelliccia perde la sua funzione, il ruolo di Zampilla però viene integrato nel personaggio di Cavicchio, l'unico contadino della terza edizione. Il carattere parassita di Zampilla (sottolineato soprattutto nella seconda redazione, per esempio: atto I, scena 4^a) svanisce, nondimeno il suo monologo da ubriaco è preso anche da Cavicchio alla fine dell'atto II della terza redazione. La cancellazione del personaggio di Zampilla rompe l'equilibrio tra i due padroni e i due servi (Zampilla pecoraio di Credulo e Cavicchio capraio di Selvaggio), ma Castelletti nella terza redazione, per giustificare le due scene di Cavicchio nell'atto I (il quale nella terza sostituisce lo Zampilla delle due edizioni precedenti), inventa la storia della capra perduta e ritrovata, spiegando in tal modo l'assenza di Cavicchio tra le due scene, durante il monologo di Selvaggio. La riduzione dei personaggi "villani" comporta la perdita di un filo significante della trama. Infatti, le scene dei villani in cui si fondeva scherzosamente anche la parodia del mito di Dafne, nelle prime due redazioni intrecciavano tutta la favola pastorale, similmente agli intermedi contemporanei delle commedie (antecedenti importanti del futuro melodramma), o meglio, analogamente agli intermezzi dell'opera seria settecentesca (antecedenti a loro volta della futura opera buffa). Nell'edizione definitiva del 1587, invece, Castelletti omette la maggior parte delle scene comiche, ereditate dall'Accademia dei Rozzi e, s'avvicina alla tradizione elevata del genere pastorale, rappresentata dall'*Aminta* del Tasso. Gli elementi comici troveranno posto nelle sue commedie pubblicate nello stesso periodo di tempo intercorso tra le tre redazioni della favola pastorale.

Dopo il 1587 *L'Amarilli* fu riprodotta sempre nella sua ultima forma,¹²⁸ ma le varie metamorfosi del testo non finiscono qui. Il più grande poeta ungherese coetaneo, Bálint Balassi la adatta in lingua ungherese continuando la tendenza di purificare il testo, avviata da Castelletti. La sua motivazione però è del tutto diversa. Nella dedica della *Bella commedia ungherese* esprime la sua intenzione di voler rinnovare la scena ungherese e introdurre in Ungheria il genere della commedia di argomento amoroso (Balassi, 1990: 7). Pur introducendo un genere che lui definisce "commedia", priva la sua fonte originale di due scene che si connettono all'unico personaggio comico, a Cavicchio. Ma nel caso del poeta ungherese la riduzione degli elementi comici non serve per canonizzare il nuovo genere della favola pastorale, come abbiamo visto in

128 Prima del 1620 almeno una dozzina di volte (Cicala, 1994: 284).

Castelletti, ma per farsi accettare dal pubblico ungherese tutt'altro che cortigiano. Infatti, i drammi ungheresi del Cinquecento pervenutici – sia integralmente, sia in frammenti – sono associabili alle recite delle scuole protestanti (Latzkovits, 2007: 251) e Balassi deve adattarsi a questo contesto. È intollerante verso la scena burlesca di Cavicchio ubriaco e, cristianizza la favola pastorale italiana di tradizione pagana. Omette e modifica una gran parte degli elementi pastorali e mitologici e, trascrive molte espressioni secondo il gusto cristiano, seguendo proprio il suo precettore, il pastore luterano Péter Bornemisza che trascrive l'*Elettra* di Sofocle a scopo didattico-moralistico (Szegedi, 2011).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Balassi, B., *Bella commedia ungherese* (traduzione di R. Cinanni, testo a cura di R. Cinanni, P. Tellina), Roma, Lithos, 2004.

Balassi, B., Gyarmati, *Szép magyar komédia: Thyrsisnek Angelicával, Sylvanusnak Galateával való szerelmekről* (a cura di P. Kőszeghy, G. Szabó), Budapest, Szépirodalmi, 1990.

Carrara, E., *La poesia pastorale: Storia dei generi letterari italiani*, Milano, Vallardi, 1909.

Castelletti, C., *Il Furbo*, Venezia, Griffio, 1584.

Castelletti, C., *I Torti amorosi*, Venezia, Sessa, 1581.

Castelletti, C., *L'Amarilli egloga pastorale*, Ascoli, Gioseppe de gl'Angeli, 1580.

Castelletti, C., *L'Amarilli pastorale*, Venezia, Iacomo Berichio, 1582.

Castelletti, C., *L'Amarilli pastorale*, Venezia, Sessa, 1587.

Castelletti, C., *Oratio habita in aede S. Ioannis Baptistae Nationis florentinae, postridie eius diei, quo ad eam corpora beatorum Martyrum Proti & Hyacintii translata sunt*, Roma, Donangeli, 1592.

Castelletti, C., *Rime spirituali*, Venezia, Sessa, 1582.

- Castelletti, C., *Stravaganze d'amore* (a cura di P. Stoppelli), Firenze, Olschki, 1981.
- Castelletti, C., *Traslatione de' Corpi de' beatissimi Martiri Proto & Giacinto*, Roma, Stamperia Vaticana, 1592.
- Chater, J., "Castelletti's Stravaganze d'Amore (1585). A comedy with interludes", *Studi musicali* 8 (1979), pp. 85-148.
- Cicala, M., *Lettura intertestuale del Castelletti lirico*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1994.
- Di Francesco, A., "Castelletti e Balassi: Drammaturgia e trattatistica nella riscrittura ungherese dell'*Amarilli*", *Klaniczay-Emlékkönyv* (a cura di J. Jankovics), Budapest, Balassi, 1994, pp. 233-249.
- Di Francesco, A., *A pásztorjáték szerepe Balassi Bálint költői fejlődésében*, Budapest, Akadémiai, 1979.
- Greco, A., "Le stravaganze romane del Castelletti", *L'istituzione del teatro comico nel Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1976, pp. 139-179.
- Köszeghy, P., *Balassi Bálint: Magyar Amphión*, Budapest, Balassi, 2014.
- Latzkovits, M., "A 16. századi magyar dráma", *A magyar irodalom története: A kezdetektől 1800-ig* (a cura di L. Jankovits, G. Orlovsky), Budapest, Gondolat, pp. 250-265.
- Patrizi, G., "Castelletti, Cristoforo", *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1978.
- Romani, G., "Le lagrime d'un peccator convertito... di C. C.: Identificazione di due manoscritti vallicelliani del 16. secolo", *Accademie e biblioteche d'Italia*, 1998/3, pp. 17-26.
- Romani, G., "Le tre *Amarilli* di Cristoforo Castelletti", *Annali dell'Istituto di Filologia Moderna dell'Università di Roma* 1 (1979), pp. 115-143.
- Stoppelli, P., "Gli *Intrichi d'amore* da Torquato Tasso a Cristoforo Castelletti", *Belfagor* 33 (1978), pp. 267-278.

Szegedi, E., “L’Amarilli di Cristoforo Castelletti: questioni sul genere”, *AMBRA*, 2005/6, pp. 158-165.

Szegedi, E., “Traduzione o tradizione? La trasformazione de *L’Amarilli pastorale* in *Bella commedia ungherese*”, “*Ritrar parlando il bel*”, Budapest, L’Harmattan, 2011, pp. 313-323.

Tasso, T., *Intrichi d’amore* (a cura di E. Malato), Roma, Salerno Editrice, 1976.

Ugolini, F. A., *Per la storia del dialetto di Roma. La “vecchia romanesca” ne Le Stravaganze d’amore di Cristoforo Castelletti (1587)*, Perugia, Opera del vocabolario dialettale umbro, 1982.

Abstract

My paper tries to locate Cristoforo Castelletti’s *Amarilli* in his œuvre and compare the pastoral’s three author’s versions (Ascoli 1580, Venice 1582, Venice 1587). A fourth version of *Amarilli* is a Hungarian adaptation by the greatest poet of the Hungarian Renaissance, Bálint Balassi. Balassi’s *Fine Hungarian Comedy*, which is the prose translation of *Amarilli*’s third version, is the very first Hungarian court comedy written in the late 1580s.

Keywords: Italian theatre, Castelletti, Hungary, Balassi